



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ: ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Οι Συμφωνίες του Gustav Mahler: Ζητήματα
Ερμηνείας**

Ιωάννης Δημητρίου Κόκκορης

Επιβλέποντες Σεργίου Παύλος Αναπληρωτής Καθηγητής, Ιάκωβος
Σταϊνχάουερ Επίκουρος Καθηγητής, Ίρμγκαρντ Lerch –
Καλαβρυτινού Καθηγήτρια.

ΑΘΗΝΑ

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2019

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΟΙ ΣΥΜΦΩΝΙΕΣ ΤΟΥ GUSTAV MAHLER: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Ιωάννης Κόκκορης
A.M.: 1569201500028

ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ: Σεργίου Πάυλος Αναπληρωτής Καθηγητής, Ιάκωβος
Σταϊνχάουερ Επίκουρος Καθηγητής, Ίρμγκαρντ Lerch –
Καλαβρυτινού Καθηγήτρια

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΡΧΟΜΕΝΩΝ

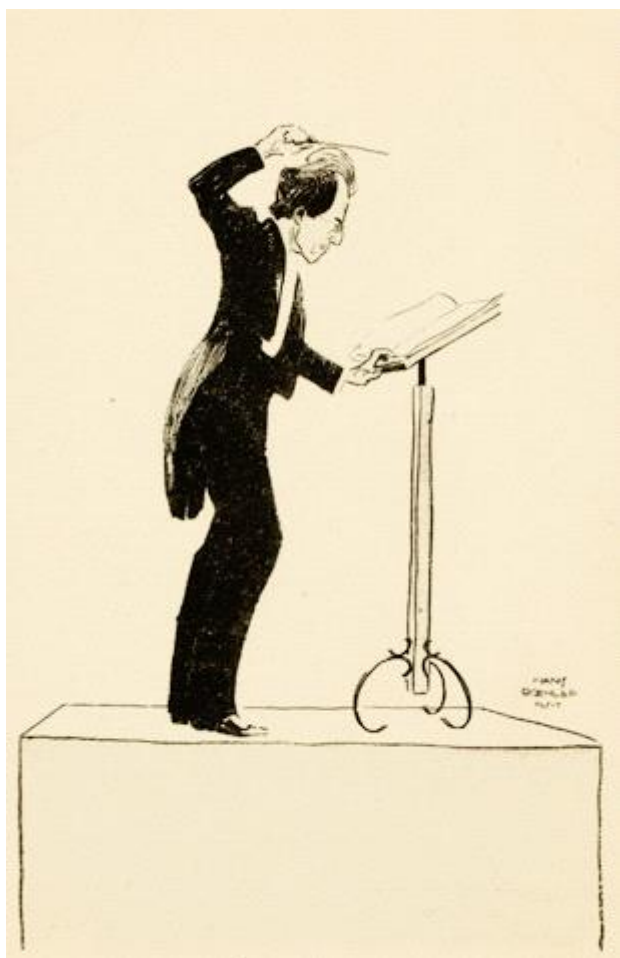
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
1.ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑ	12
1.1. Ύστερο-ρομαντική περίοδος της μουσικής.....	13
1.2. Πνευματικό υπόβαθρο του ύστερου ρομαντισμού.....	13
1.3. Βιογραφία:Gustav Mahler.....	13
1.4.Ο Γάμος με την Alma Schindler.....	16
1.5. Το πλήγμα και η πάθηση.....	18
1.6. Η απελπισία και ο αναμενόμενος θάνατος.....	21
1.7. Η αυτογνωσία του Mahler.....	22
1.8. “Καλοκαιρινός” / “Θερινός” Συνθέτης.....	23
1.9. i) Το ταλέντο	24
ii) Το έργο.....	25
iii) Συμφωνίες και Τραγούδια.....	25
iv) Εργογραφία	26
2.ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ	28
2.1. Η ιστορία της διεύθυνσης.....	28
2.2. Η σημασία της διεύθυνσης.....	30
2.3. Ρόλος του Μαέστρου: i) Διαισθήση και κριτική παρατήρηση.....	31
ii) Σαφήνεια παραστάσεως.....	34
2.4.Ο διευθυντής ορχήστρας ως μαέστρος χορωδίας.....	35

6.7. Η μουσική ακρόαση	101
6.8. Το χειροκρότημα	103
6.9. Συμπέρασμα.....	104
ΠΡΟ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ.....	105
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	106
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	110



*Gustav Mahler.*¹

¹ Wikipedia, Mahler composer,
https://www.google.com/search?q=mahler+composer&sxsrf=ACYBGNRWbAQU7rH5_9LTec5KLq_pXUeDOg:1578259738760&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjggN7Ys-3mAhVB_CoKHxvjAI4Q_AUoAXoECBAQAw&biw=1440&bih=767#imgrc=fcPxnADCEnY_6M:
(05/01/2020).



*Gustav Mahler (1860-1911).*²

²FranklinPeter, λήμμα Mahler , *Grove MusicOnline*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40696> , (30/08/2019).

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το να δημιουργήσει κανείς μια πτυχιακή εργασία είναι σαν να προσπαθεί να παίξει με πολλές μπάλες ταυτόχρονα. Η έρευνα για την πτυχιακή εργασία “Οι συμφωνίες του Gustav Mahler: Ζητήματα ερμηνείας”, της οποίας γραπτό και συμπυκνωμένο αποτέλεσμα είναι το παρόν μελέτημα, ξεκίνησε περίπου πριν από τέσσερα χρόνια. Τα σχόλια και οι υποδείξεις που έλαβα από καλοπροαίρετους συναδέλφους φοιτητές αλλά και επαγγελματίες μουσικούς και μουσικολόγους υπήρξαν πολύ χρήσιμα, αλλά ήταν αδύνατο να τα λάβω όλα υπόψη μου.

Επεξεργαζόμενος διάφορες δημοσιεύσεις εντυπωσιάστηκα επανειλημμένα από τον απίστευτο πλούτο της μουσικής του Gustav Mahler καθώς ο ίδιος “αντλούσε ζωή” μέσω αυτής, όπως επίσης και διάθεση για σύνθεση, ανακάλυψη και έντονη αμφισβήτηση, με σκοπό να αγγίξει ένα βαθύτερο επίπεδο εμπειριών. Θα περιέγραφα τη σχέση μου με τις συμφωνίες του Mahler ως μια συναρπαστική εμπειρία ανακάλυψης. Από την μια πλευρά υπάρχουν έργα τα οποία αγγίζουν απευθείας την καρδιά μου και με συγκινούν, δημιουργώντας μου μια αίσθηση ταύτισης με το συνθέτη, και από την άλλη υπάρχουν συνθέσεις πιο περίπλοκες που δεν μοιάζουν εύκολα προσβάσιμες με την πρώτη επαφή μαζί τους, αλλά μέσω της μελέτης και της πρόβας αποκτούν μια νέα διάσταση και ένα βάθος που αρχικά δεν μπορούσα να φανταστώ!

Για την δημιουργία της εν λόγω πτυχιακής εργασίας μου, οι κύριες πηγές που θα βασιστώ είναι επιστημονικά βιβλία των : Holoman, D.K. *Βραδιές με την ορχήστρα*, Scherchen Herman *Εγχειρίδιο Διεύθυνσης ορχήστρας*, Ζερβός Γ. *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Κοντογεωργίου Α. *Η διεύθυνση χορωδίας*, Μελιγκοπούλου Μ.Ε. *Εισαγωγή στην τέχνη της χορωδιακής πράξης*, Μπάρφορντ Φιλίπ *Οι συμφωνίες και τα τραγούδια του Μάλερ*, Adorno T. *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, Σάλτσμαν Έρικ, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} Αιώνα* και σε διάφορα notes books της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών Γουβέλης Τ. *Κύκλος Μάλερ*. Καθώς και επιστημονικές ιστοσελίδες όπως το Grove, JSTOR, New York Times.

Η Μουσική αποτελεί ανθρώπινο φαινόμενο. Σε ολόκληρο τον κόσμο και στην πορεία της ιστορίας η μουσική τραγουδήθηκε, παίχτηκε, δημιουργήθηκε, την χόρεψαν και την άκουσαν. Είναι ένα φαινόμενο που χαρακτηρίζει έναν συγκεκριμένο πολιτισμό,

αλλά ταυτόχρονα αποτελεί μέσο επικοινωνίας ανάμεσα στους διαφορετικούς πολιτισμούς. Είναι αποδεκτό από όλη την ανθρωπότητα ότι η μουσική αποτελεί σημαντικό κομμάτι της ζωής του ανθρώπου. Έχει χαρακτηριστεί ως πανανθρώπινη γλώσσα, όμως με δεδομένη την ποικιλία και την πολυμορφία των στοιχείων της μουσικής που βρίσκουμε σε κάθε πολιτισμό, μάλλον θα πρέπει να μιλάμε για πολλές γλώσσες. Όμως, όπως και να χαρακτηρίζεται, η δυνατότητα που προσφέρει για έκφραση των συναισθημάτων, των αξιών και των ιδεών, την έχουν καταστήσει σημαντικό σύμβολο όλων των ανθρώπων σε όλες τις εποχές. Όπως πολλά πολιτισμικά σύμβολα έτσι και η μουσική μαθαίνεται. Η κατανόηση της μουσικής, οι δεξιότητες εκτέλεσης και ακρόασης και οι αξίες της μουσικής αναπτύσσονται μέσα από τις κοινωνικές δομές κάθε πολιτισμού. Η μετάδοση όλων αυτών των στοιχείων μπορεί να πραγματοποιείται σε ένα επίσημο πλαίσιο, όπως είναι το σχολείο ή το ωδείο, ή ανεπίσημα στα πλαίσια της κοινωνικής συναναστροφής της καθημερινής ζωής (διασκέδαση, τηλεόραση, θρησκεία, κτλ.). Όλοι οι άνθρωποι έχουν δικαίωμα στη μουσική, δικαίωμα να αποκτήσουν την ικανότητα να διαβάζουν και να γράφουν μουσική.

Σκοπός μου μέσα από (αυτήν) την πτυχιακή εργασία, είναι να αντιμετωπιστεί ο μουσικός αναλφαβητισμός από την κοινωνία μέσω της γενικής εκπαίδευσης όπου πρέπει να δίνεται η ευκαιρία για καθημερινή μουσική πράξη. Πεποίθησή μου είναι ότι η μελέτη της τέχνης, του πολιτισμού και ιδίως της μουσικής αλλά και ειδικότερα της μουσικής του Mahler αποτελεί θεμελιώδη διανοητική δραστηριότητα που παρέχει την δυνατότητα για ισχυρό υπαρξιακό και πολιτιστικό στοχασμό.

Η πολύμηνη συγγραφή αυτής της πτυχιακής υπήρξε καρπός αγάπης αλλά και πηγή απογοήτευσης και πολλές φορές, απόγνωσης.

Κι ενώ πάντοτε έλεγα, αναλογιζόμενος καθ' εαυτόν, ότι δεν θα 'υπέκυπτα' σε παρόμοιο 'πειρασμό', ιδού τώρα που η "επίνοια ψεύδει την γνώμη..."

Ιωάννης Κόκκορης

Αθήνα, Φθινόπωρο 2019.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η τεράστια φιλολογική παιδεία του Gustav Mahler (1860-1911),σε συνδυασμό με την στάση του για την ζωή ,το θάνατο και τον έρωτα, οι μεταφυσικές και θρησκευτικές του ανησυχίες καθώς και οι προσωπικές ψυχολογικού τύπου ανασφάλειες, δημιουργούν μια εκρηκτική προσωπικότητα , ένα κράμα παιδικής αλλά ταυτόχρονα και πολύ ώριμης στάσης προς τα ανθρώπινα πράγματα και τις γύρω καταστάσεις, η οποία για να εκφραστεί πλήρως χρειάζεται κάτι πολύ περισσότερο από τους ίδιους τους φθόγγους και τις αξίες : ποιοτικός και φιλοσοφικός λόγος , εικόνες και σύμβολα μετασχηματίζονται σε μουσική, πλήρως αφομοιωμένα περιγράφοντας τόσο τις διάφορες εκφάνσεις της ζωής όσο και του θανάτου και ίσως της μετά-θάνατο ζωής.

Ο Mahler ευρισκόμενος μεταξύ του ρομαντισμού, της απόλυτης αλλά και προγραμματικής μουσικής του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα , και βιώνοντας ταυτόχρονα τις αναζητήσεις όλων των καλλιτεχνικών ρευμάτων των αρχών του 20^{ου} αιώνα, θα προσπαθήσει να επιτύχει την ανανέωση της μουσικής του γλώσσας στα πλαίσια της τονικότητας, αλλά παράλληλα και των κλασικών μορφών. Δεδομένου ότι γι' αυτόν η τονικότητα ως σημείο αναφοράς ήταν αδιαπραγμάτευτη αυτό που απέμενε από την άποψη της καινοτομίας ήταν η διεύρυνση της αρμονίας και της μορφής. Το θέμα γι' αυτόν; Ήταν πάντα αν θα εξαντλούσε τον εαυτό του, πριν εξαντλήσει την υπομονή όλων των άλλων...

1.ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑ

“Ο ρομαντισμός είναι ομορφιά χωρίς όρια” έγραψε ο Jean Paul στα 1813. Στην πραγματικότητα η ρομαντική μουσική του 19^{ου} αιώνα υπάκουε σε στέρεους νόμους και αρχές. Ο ρομαντισμός σήμαινε μια αλλαγή στην διάθεση, αλλά όχι στις βασικές αρχές της σύνθεσης. Ο ρομαντισμός, κατά βάθος ήταν λιγότερο επαναστατικός απ’ ό,τι φαινόταν στα μάτια εκείνων που πρωτοπιάστηκαν στο ρεύμα του. Η προσφορά του ρομαντισμού ήταν η αίσθηση ελευθερίας στην αυτό-έκφραση, στο κυνήγι της περιπέτειας, σ’ ότι θα λέγαμε χαρά του καλλιτέχνη, που προπορεύεται και ερευνά μαζί με άλλους τα μυστηριώδη ύψη και βάθη του ανθρώπινου πνεύματος, αφού το μυστήριο ήταν ένα από τα σημαντικά γνωρίσματα αυτής της τέχνης.³ Το ρομαντικό “Εγώ” βρίσκεται συνέχεια υπό διαμόρφωση, γιατί είναι αυτή η αέναη κίνηση προς τα μπρός που αποτελεί την ψυχή του.

Η έννοια του Ρομαντισμού, όπως πολιτογραφήθηκε στη μουσική, είναι πάρα πολύ γενική και ευρεία. Ο μη υλικός χαρακτήρας της μουσικής, ουσιαστικά παρέχει εκ’ των προτέρων την ωμή διάζευξη ρομαντικός ή ρεαλιστικός, έχει προαγάγει αυτήν την λάθος χρήση: η μουσική εμφανίζεται ως ένα καθαρό από τον κόσμο των πραγμάτων ψυχικό βασίλειο, και ευθύς μόλις μπορέσει κατά κάποιον τρόπο να συμβιβαστεί μ’ αυτήν την ιδέα στιγματίζεται ως ρομαντική.⁴

Αν μπορεί κάτι στη μουσική να ονομάζεται ρομαντικό, τούτο είναι ο πόθος γι’ αυτό!⁵

³ Headington, C., Ιστορία της Δυτικής Μουσικής: Από την αρχαιότητα ως τις ημέρες μας :Από τον Γερμανικό Ρομαντισμό κι εφεξής,(Β’) Εκδόσεις Gutenberg (σειρά “Το Μυστικό και το Παράδειγμα”), Αθήνα 1993,σελ.3.

⁴ Adorno, T.,W., *Η κοινωνιολογία της μουσικής*,(μτφρ. Λουμπασάκης Θεοδωρής, Σαγκριώτης Γιώργος και Τερζάκης Φώτης), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997,σελ.56.

⁵ Holoman,D.,K., *Βραδιές με την ορχήστρα, Πλήρης οδηγός κοντσέρτων κλασικής μουσικής*, (μτφρ. Παπαδόπουλος Φοίβος και Θερμός Νίκος), Εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1998,σελ.40.

Ύστερο -ρομαντική περίοδος της μουσικής

Με τον Richard Strauss (1854-1949) και τον Gustav Mahler (1860-1911), η γερμανική μουσική έφτασε στο λυκόφως του ρομαντισμού. Όπως συμβαίνει πάντα σ' αυτές τις περιπτώσεις, έτσι και εδώ υπάρχει η ομορφιά του αβίαστου αποχωρισμού και της γαλήνης που πλησιάζει. Αρκετές φορές όμως τα βλέμματα στρέφονται νοσταλγικά στους τόπους του ηλιοβασιλέματος προς το φωτεινό χάραμα της νεότητας και της αγνότητας ενώ πολλές φορές αναπολούν το παρελθόν και τους προγόνους. Έτσι ο Strauss στράφηκε στην παλιά Βιέννη και τον Mozart ενώ ο Mahler στον Schubert.⁶

Πνευματικό υπόβαθρο του ύστερου ρομαντισμού

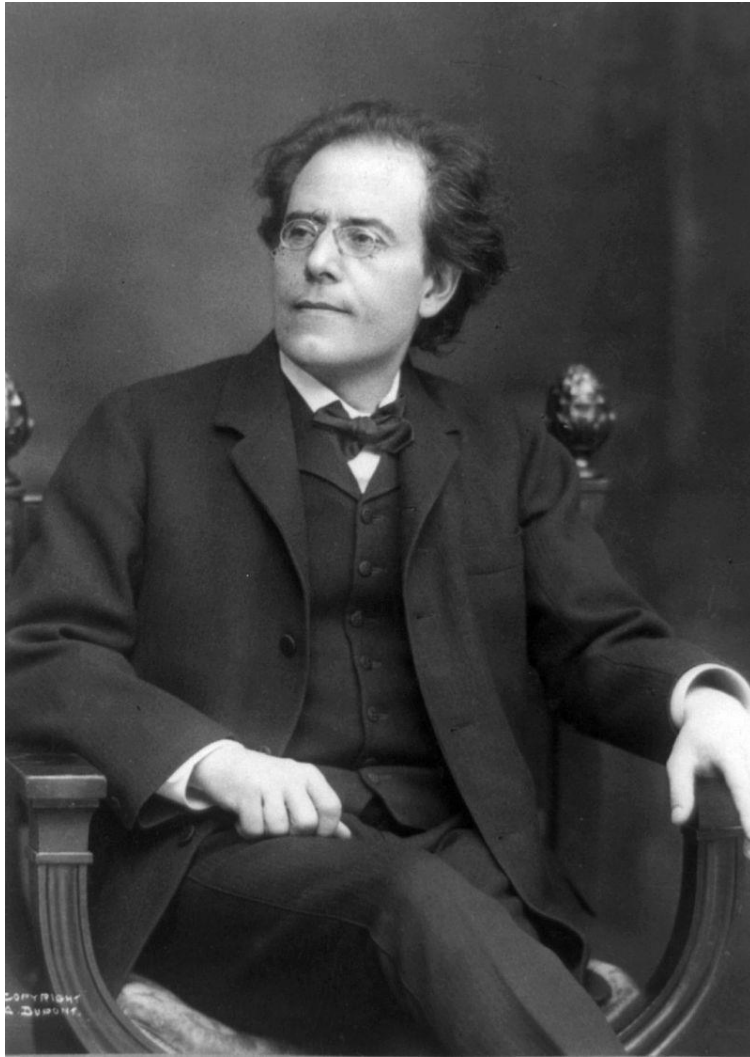
Πολλοί συνθέτες βρήκαν το στήριγμα που είχαν ανάγκη στο φιλολογικό πρόγραμμα. Ένα είδος ψυχολογικού προγράμματος μπορεί οπωσδήποτε να ανιχνευτεί στις συμφωνίες του Gustav Mahler, ακόμα και εκεί που δεν υποδηλώνεται από τα κείμενα ή τους τίτλους.

Βιογραφία:Gustav Mahler.⁷

Ο **Gustav Mahler** γεννήθηκε στο Κάλιστ {Kalist} (1860-1911), της Βοημίας από μια μάλλον φτωχή οικογένεια Μοραβών Εβραίων.

⁶ Headington, όπ.,σ.113.

⁷ Όπ.σελ.118.



*Gustav Mahler.*⁸

Η παιδική του ηλικία δεν υπήρξε και πολύ ευχάριστη με μια μητέρα ευαίσθητη και ένα πατέρα πολύ βάνανσο.

Στα τρία του χρόνια μαγεύτηκε τόσο από μια στρατιωτική μπάντα ώστε το έσκασε από το σπίτι του και ακολούθησε τους στρατιώτες από μακριά μέχρι που κάποιος τον πρόσεξε και τον γύρισε πίσω. Άρχισε μαθήματα πιάνου και οι Εβραίοι γονείς του έπεισαν το ιερέα της περιοχής να τον αφήσει να ψέλνει στην καθολική παιδική χορωδία.

Ήταν ένα από τα 12 παιδιά από τα οποία μόνο τρία εκτός από τον ίδιο έφτασαν τα τριάντα τους χρόνια. Μια φορά είχε πει: “*Είμαι τρεις φορές άπατρις: σαν Βοημός ανάμεσα σε Αυστριακούς, σαν Αυστριακός ανάμεσα σε Γερμανούς και σαν Εβραίος*

⁸ Wikipedia, “Gustav Mahler“, https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%BA%CE%BF%CF%8D%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%B2%CE%9C%CE%AC%CE%BB%CE%B5%CF%81#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Gustav_Mahler_1909.jpg (,29/07/2019).

ανάμεσα στους λαούς όλου του κόσμου”.⁹ Μετά το δημοτικό πήγε στο Ωδείο της Βιέννης ,όπου κέρδισε και την φιλία του Bruckner και ιδίως του Wolf.

Ο Mahler άρχισε να συνθέτει στην εφηβεία του, αλλά αφού αποφοίτησε από το Ωδείο και το Πανεπιστήμιο της Βιέννης κατάλαβε ότι η σύνθεση δεν πλήρωνε το νοίκι. Αποφάσισε να γίνει διευθυντής ορχήστρας. Ξεκίνησε με μια μικρή ορχήστρα σε ένα δευτεροκλασάτο θέατρο όπου ανάμεσα στις δουλειές του ήταν να στήνει τα αναλόγια και να μαζεύει τα καθίσματα.

Ο Mahler διήθυνε πολλές ορχήστρες όπερας , αρχικά στην Αυστρία και στη Γερμανία (όπου εντυπωσιάστηκε βαθιά από τον Wagner) μετά στην Πράγα και την Βουδαπέστη όπου η ερμηνεία στον Don Giovanni του Mozart εντυπωσίασε τον Brahms.

Το 1889 έγινε αρχιμουσικός στη Βουδαπέστη. (Αξιοθαύμαστο είναι ότι στην πρεμιέρα της όπερας του Lohengrin του R. Wagner , το υποβολείο άρπαξε φωτιά. Ο Mahler συνέχισε να διευθύνει ενώ οι φλόγες τύλιγαν τη σκηνή κι ο καπνός γέμιζε την οροφή. Όταν έφτασε η πυροσβεστική η ορχήστρα σταμάτησε για όσο χρόνο χρειάστηκε να σβήσει η πυρκαγιά κι έπειτα ξανάρχισε από το σημείο όπου είχε διακόψει....).¹⁰

Ο Brahms το 1897 τον συνέστησε για την θέση του αρχιμουσικού (Kapellmeister) στην όπερα της Βιέννης, για περίπου 10 χρόνια ανανεώνοντας το ρεπερτόριο της με έργα Gluck ,Mozart κ.α. Την ίδια χρονιά με την ανάληψη των καθηκόντων του , ο Mahler προσχώρησε στην Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία. Μέσα σε λίγους μήνες του δόθηκε συμβόλαιο για όλη του τη ζωή , ως Καλλιτεχνικού Διευθυντή στην Όπερα της Βιέννης ενώ το 1898 έγινε και μαέστρος της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Βιέννης. Αυτή η θέση μπορούμε να πούμε πως ταυτίστηκε με τα μεγαλύτερα του επιτεύγματα.. Αυτή η προνομιακή θέση όμως, είχε και τα προβλήματά της: δεν επιτρέπονταν οι Εβραίοι. Ο Mahler δεν υπήρξε ποτέ ιδιαίτερα θρήσκος οπότε προσηλυτίστηκε

⁹ Headington,όπ.σελ.118.

¹⁰ Μηχανή του Χρόνου , “Το θέατρο καιγόταν και ο Γκούσταβ Μάλερ συνέχιζε να διευθύνει την ορχήστρα! Ο εκκεντρικός συνθέτης “σκότωνε” με το βλέμμα του όποιον έβηγε και όταν ήταν αφηρημένος ανακάτευε το τσάι με αναμμένο τσιγάρο.”,<https://www.mixanitouxronou.gr/to-theatro-kegotan-ke-o-gkoustav-maler-sinechize-na-diefthini-tin-orchistra-o-ekkentrikos-sinthesis-skotone-me-to-vlemma-tou-opion-eviche-ke-otan-itan-afirimenos-anakateve-to-tsai/>, (01/8/2019).

πρόθυμα στον καθολικισμό, παραμένοντας εξίσου αδιάφορος απέναντι στη νέα του πίστη όσο και στην παλιά.

Παράλληλα με την λαμπρή καριέρα του ως μαέστρου -οι ερμηνείες του στον Don Giovanni, το Fidelio και την 9^η Συμφωνία του Beethoven παραμένουν πρότυπα για μίμηση- δεν σταματά να συνθέτει. Γράφει συμφωνίες ,κατασκευές πελώριες όπου όλα τα στυλ συναντιούνται και αναμειγνύονται και που συγκινούν τον ακροατή με το μεγαλείο και την ευγένεια τους. Από τα υπόλοιπα έργα του, ξεχωριστή θέση κατέχουν τα *Τραγούδια για τα νεκρά παιδιά*, τα *Τραγούδια ενός οδοιπόρου* κ.ά.

Αξιοσημείωτο είναι να αναφέρουμε ότι ο Mahler ήταν ο εκκεντρικός συνθέτης που απαγόρευε το βήχα.

Το να πηγαίνει κανείς στην όπερα ήταν ένας θαυμάσιος τρόπος να περάσει το βράδυ του στη Βιέννη, μέχρι που εμφανίστηκε ο Gustav Mahler , ο οποίος επέβαλε απόλυτη σιωπή. Ακόμα κι ένας βήχας μπορούσε να προκαλέσει το άγριο βλέμμα του. Οι ιστορίες για τις εκκεντρικότητες του Mahler είναι πολυάριθμες. (Η αφηρημάδα του ήταν τέτοια που ανακάτευε το τσάι του με αναμμένο τσιγάρο αντί για κουτάλι και παρέμεινε επί ώρες σε ένα άδειο βαγόνι χωρίς να προσέξει ότι ήταν χωρισμένο από την ατμομηχανή).

Ο Γάμος με την Alma Schindler

“Δουλειά, δουλειά και αγέρωχο είναι, απάρνηση κάθε προσωπικής χαράς , απέραντες βλέψεις: αυτή ήταν η ζωή του, πέρα για πέρα!” Η Alma για τον Mahler.¹¹

“Πρέπει να παραμείνω ψηλά. Τίποτε δεν μπορώ να αφήσω να με αναστατώσει ή να με παρασύρει ολότελα. Είναι αρκετά δύσκολο το να διατηρείσαι στην κορυφή.” Στην Alma.¹²

Λίγο αφότου ο Mahler έφτασε στη Βιέννη συνάντησε μια νεαρή γυναίκα την Alma

¹¹ Φλώρος,Κ., *GUSTAV MAHLER: Οραματιστής και δυνάστης: προσωπογραφία μιας προσωπικότητας*, (μτφρ. Ι.Φούλιας), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2010,σελ.139.

¹² Φλώρος, ό.π., σελ.139.

Schindler , σε μια δεξίωση. Εκθαμβωτική χαριτωμένη και θυελλώδης, η είκοσι-δυσάχρονη Alma ήταν μια εικοσαετία νεότερή του και είχε τη φήμη ότι προσέλκυε λαμπρούς άνδρες.

Το 1902 παντρεύτηκε την Alma Schindler νέα και όμορφη, όπως και μουσικά προικισμένη. Δεν ήταν εύκολη σχέση ,ούτε ο γκρινιάρης, εργασιομανής Mahler ούτε η κυκλοθυμική, συναισθηματική Alma ήταν ιδανικοί για συμβίωση. Ο Mahler έβαζε πάνω από όλα την καριέρα του, οπότε η Alma αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τις δικές της μουσικές φιλοδοξίες. Είχε γράψει μερικά τραγούδια αλλά ο Mahler επέμενε ότι υπήρχε μόνο ένας συνθέτης στην οικογένεια. Για λίγο καιρό ο γάμος πήγε καλά. Η Alma του αφοσιώθηκε και απέκτησαν δύο κόρες, τη Μαρία το 1902 και την Άννα το 1904. Σύντομα όμως η Alma κουράστηκε. Το να υπηρετεί μια ιδιοφυΐα δεν ήταν τελικά και τόσο ρομαντικό....



*Alma Schindler.*¹³

¹³Wikipedia,“AlmaMahler“https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%86%CE%BB%CE%BC%CE%B1_%CE%9C%CE%AC%CE%BB%CE%B5%CF%81#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Alma_Mahler_1899.jpg , 29/7/2019.



Η Alma με τις δύο κόρες, τη Μαρία και την

Άννα. ¹⁴

Το πλήγμα και η πάθηση

Έπειτα υπήρξε ένα τρομερό πλήγμα: η Μαρία έπαθε οστρακιά και διφθερίτιδα και πέθανε. Ήταν τεσσάρων χρόνων. Σύντομα, οι γιατροί διέγνωσαν στον Mahler καρδιακή πάθηση. Παραιτήθηκε από την Όπερα της Βιέννης τον επόμενο χρόνο. Η απόφασή του επηρεάστηκε από όσα είχαν συμβεί αλλά κυρίως από μια προσφορά της Metropolitan Όπερας της Νέας Υόρκης για να αναλάβει τη διεύθυνση. Από την υπέρμετρη αγωνία του, συχνά καθόταν στο έδαφος της καλύβας του και έκλαιγε. Εκείνο το καλοκαίρι, ήταν βαθύτατα αναστατωμένος μέσα του. Ήταν το τελευταίο καλοκαίρι της ζωής του, το καλοκαίρι του 1910, που ο Mahler το βίωσε όπως το περιγράφει η σύζυγός του Alma, η οποία ήξερε καλά τι περνούσε ο Mahler, άλλωστε η ίδια, ήταν κύρια πηγή της δυστυχίας του...

Επιστρέφοντας στην Αυστρία το καλοκαίρι του 1910 ο Mahler απομονώθηκε σε ένα ορεινό καταφύγιο για να συνθέσει ενώ η Alma πήγε σε μία πολυτελή λουτρόπολη. Εκεί γνώρισε έναν άλλο από τους τρεις “μεγάλους” έρωτες της ζωής της, τον

¹⁴ Wikipedia, “Alma Mahler” , https://en.wikipedia.org/wiki/Alma_Mahler#/media/File:Alma_Mahler_with_Maria_and_Anna.jpg , 01/01/2020.

αρχιτέκτονα Walter Gropius , ο οποίος θα έπαιρνε λίγο καιρό αργότερα τη θέση του Mahler στην καρδιά της.



H Alma

*Mahler κρατώντας πορτρέτο του Gustav Mahler.*¹⁵

¹⁵ “Gustav & Alma Mahler : Η ιστορία της ζωής δύο ανθρώπων γεμάτων πάθος” *Theotoc Time of change* 2018, <https://www.thetoc.gr/politismos/article/gkoustab-kai-alma-maler-i-istoria-tis-zwis-duo-anthrwpon-gematwn-pathos> ,(29/08/2019).

Η απελπισία και ο αναμενόμενος θάνατος!

Ο Mahler βυθίστηκε στην απελπισία. Της έγραφε παρακάλια, έκλαιγε όλη νύχτα έξω από την πόρτα της και γέμιζε το σπίτι με τριαντάφυλλα. Μέχρι που ξέθαψε τα τραγούδια της κι επέμεινε να τα εκδώσει. Η Alma ενέδωσε ή τουλάχιστον αυτό υποκρίθηκε. Έφυγε μαζί του τον Οκτώβριο για τη Νέα Υόρκη. Τον Φεβρουάριο του ίδιου χρόνου ένας πονόλαιμος που ταλαιπωρούσε καιρό τον Mahler παρουσίασε έξαρση κι ο συνθέτης ανέβασε πολύ υψηλό πυρετό. Οι γιατροί βρήκαν ότι έπασχε από βακτηριακή ενδοκαρδίτιδα, μια λοίμωξη των καρδιακών βαλβίδων. Πριν από την εμφάνιση των αντιβιοτικών, δεν υπήρχε θεραπεία. Ο Mahler υπέφερε και μη γνωρίζοντας τι άλλο να κάνει, κατέφυγε στις υπηρεσίες της πιο avant-garde επιστήμης της εποχής του: της ψυχανάλυσης. Έτσι στις 26 Αυγούστου 1910 βρέθηκε στο Leiden της Ολλανδίας για να συναντήσει τον Sigmund Freud που περνούσε εκεί τις διακοπές του.

Οι δυο τους πήγαν μια πολύωρη βόλτα στη θάλασσα, στο Kantvik. Εκείνο το απόγευμα, μετά τη συζήτηση, ο Mahler ένωσε πιο ήρεμος. Ο πατέρας της ψυχανάλυσης είπε στον πατέρα της νέας μουσικής ότι δεν θα έπρεπε να ανησυχεί ούτε για την Alma ούτε για την ηλικία του. Ο Mahler ένωσε πιο ήσυχος, αλλά πολύ σύντομα όλα αυτά διαψεύστηκαν. Ο Mahler κατάλαβε ότι έχανε τελικά την Alma. Επέστρεψε με αυτήν στην Ευρώπη για να δοκιμάσει έναν πειραματικό ορό στο Παρίσι, ενώ την επόμενη χρονιά πέθανε, σε ηλικία μόλις 51 ετών στη Βιέννη στις 18 Μαΐου 1911.



Death Mask of Gustav

*Mahler.*¹⁶

Η αυτογνωσία του Mahler

Όταν ο Mahler έφευγε από τη ζωή, ήταν δυστυχισμένος, αν και γνώριζε πολύ καλά ότι ήταν ο σημαντικότερος συνθέτης της εποχής του, όπως γνώριζε ότι είχε δημιουργήσει τη γέφυρα ανάμεσα στη μουσική του παρελθόντος και σε εκείνη του μέλλοντος. Θρυλείται πως όταν ο Brahms διάβασε την παρτιτούρα της Δεύτερης Συμφωνίας του Mahler είπε ότι δεν του ήταν δυνατόν να φανταστεί πως θα μπορούσε να γραφτεί τέτοια μουσική. Εκείνο που δεν γνώριζε όμως ο Mahler φεύγοντας από τη ζωή ,ήταν ότι, μια μέρα η μουσική του θα ερχόταν και θα παρέμενε πια οριστικά στο

¹⁶ Moll, Carl, Julius, Rudolph (1911), “Death Mask of Gustav Mahler”

https://www.google.com/search?biw=1366&bih=625&tbn=isch&sa=1&ei=HgtDXYbDJeqtgwet6LflAQ&q=MAHLER+DEATH+&oq=MAHLER+DEATH+&gs_l=img.3..0i24.8079.10707..10964...3.0..0.172.1103.0j7.....0....1..gws-wiz-img.....0i19j0i5i30i19j0i8i30i19j0i30i19j0i8i30.T3DborT9Mas&ved=0ahUKEwiGyq-DhOLjAhXq1uAKHS30DRkQ4dUDCAy&uact=5#imgrc=ozW3A0c_h17UVM: (01/08/2019).

επίκεντρο του ενδιαφέροντος της παγκόσμιας μουσικής κοινότητας. Η αλήθεια όμως είναι ότι το είχε προφητεύσει: *“Ο καιρός μου θα έρθει”* είχε πει κάποτε.

Πεθαίνοντας άφηγε πίσω του την αφέλεια της *bel erok* , σε έναν κόσμο που ετοιμαζόταν πια να εισέλθει ταχύτατα στη φρενήρη περιδίνηση δύο παγκοσμίων πολέμων. Η μουσική του, εκφράζοντας την αποδόμηση ενός ολόκληρου πολιτισμού, κατά κάποιον τρόπο, τους είχε προβλέψει.

“Καλοκαιρινός” / “Θερινός” Συνθέτης

Ο Mahler αυτοαποκαλούνταν “καλοκαιρινός συνθέτης” γιατί αναγκαζόταν να συμπιέζει την δημιουργική του εργασία τους καλοκαιρινούς μήνες στην περίοδο των διακοπών. Παρόλα αυτά κατάφερε να συνθέσει εκτεταμένο έργο , ενώ πραγματοποιούσε μια σταδιοδρομία διακεκριμένου μαέστρου. Ήταν ένας από τους πρώτους σύγχρονους διεθνείς καλλιτέχνες , που διηύθυνε στο Λονδίνο, στη Μόσχα , στο Άμστερνταμ και στη Νέα Υόρκη. Στην τελευταία αυτή πόλη ταξίδεψε τέσσερεις φορές ανάμεσα στο 1907,- χρονιά κατά την οποία παραιτήθηκε από την θέση του στην Βιέννη- και το 1911 , τον χρόνο που πέθανε.



O

*Mahler διευθύνει την ορχήστρα στο Μόναχο.*¹⁷

Το ταλέντο

Το ταλέντο του Gustav Mahler δεν έμοιαζε με του Richard Strauss. Οι τομείς ασχολίας της μουσικής του Mahler ήταν οι συμφωνίες και τα τραγούδια. Πριν ακόμα συμπληρώσει τα είκοσι χρόνια δοκίμασε τις ικανότητες του στην όπερα και τη μουσική δωματίου. Δυστυχώς όμως από αυτά τα έργα δεν σώζεται ούτε ένα ολοκληρωμένο. Αυτό που ονόμαζε “το πρώτο από τα έργα μου όπου βρήκα τον εαυτό μου” ήταν το *Das Klagende Lied* (1880). Ο τίτλος σημαίνει “Μοιρολόι”, κι αυτό το περίτεχνο έργο για φωνές και ορχήστρα, πάνω σ’ ένα μακάβριο παραμύθι των αδελφών Grimm, θεμελιώνει τον χαρακτηριστικό τόνο, ενός μεγάλου έργου της μουσικής του, όπου ο ρομαντισμός, το μυστήριο, η χαρά και ο τρόμος εμφανίζονται σε μια περίεργη ανάμιξη παιδιάστικης απλότητας και βασανισμένης ενδοσκόπησης.

Όπως αναφέρει και ο Κωνσταντίνος Φλώρος “Από μικρό παιδί έπαιζε φουσαρμόνικα και πιάνο, ενώ άρχισε πολύ νωρίς να συνθέτει. Υπάρχει η εμφάνιση μιας μεγάλης ιδιοφυΐας αλλά συγχρόνως και μιας τεράστιας πειθαρχίας. Για να γράψει κανείς τέτοιες συμφωνίες και τραγούδια, απαιτείται συνεχής απασχόληση. Η τραγωδία του ήταν η εξής: ήθελε να γίνει συνθέτης αλλά δεν μπορούσε να ζήσει από την σύνθεση. Έπρεπε λοιπόν να γίνει διευθυντής ορχήστρας, ξεκινώντας από τις μικρές πόλεις. Αργότερα, στη Βιέννη, ασχολούνταν με διοικητικά θέματα. Δυσφορούσε με όλα αυτά γιατί μπορούσε να συνθέσει μόνο κατά τους θερινούς μήνες όταν είχαν διακοπές τα θέατρα. Πήγαινε σε

¹⁷ Μηχανή του Χρόνου,όπ.

διάφορα σπίτια απομονωμένα, έχτιζε σπιτάκια μέσα στο δάσος για να μην τον ενοχλούν οι θόρυβοι και συγκεντρωνόταν στο έργο του. Το χειμώνα, το πρωί πριν πάει στην όπερα και το βράδυ όταν επέστρεφε, τελειοποιούσε τις παρτιτούρες του”.¹⁸

Το έργο

Ο Mahler παραδεχόταν πως: “Μόνο όταν αισθάνομαι δημιουργώ και μόνο ως δημιουργός αισθάνομαι”.¹⁹ Το έργο του είναι σαν μια αυτοβιογραφία. Ακούγοντας τη μουσική του είναι σαν να βρισκόμαστε εμπρός στον ίδιο τον άνθρωπο : το λαμπρό βιρτουόζο μαέστρο, τον ανυποχώρητο διοργανωτή , τον συγκινητικά τρυφερό πατέρα , τον μοναχικό ερευνητή και τέλος το αιώνιο παιδί που λάτρευε την εξοχή. Ορισμένες φορές η επιρροή του από άλλους συνθέτες φαίνεται καθαρά σε ορισμένες σελίδες του. Ο Mahler παραμένει κατά κάποιο τρόπο ο εαυτός του ακόμη και στις πιο σουμπέρτιες ή βαγκνερικές στιγμές του, διατηρώντας το τόσο προσωπικό του ύφος , το οποίο εμφανίζεται στους A. Berg , D.Shostakovich και B.Britten νεότερους συνθέτες που επηρεάστηκαν από αυτόν.

Συμφωνίες και Τραγούδια

Οι συμφωνίες και τα τραγούδια του Mahler σχετίζονται στενά μεταξύ τους. Στην πρώτη Συμφωνία “Τιτάνας” (1889) χρησιμοποιεί μελωδίες από τον κύκλο των τραγουδιών “Τραγούδια ενός Οδοιπόρου” το σουμπέρτιο ειδύλλιο ενός εγκαταλειμμένου εραστή , για το οποίο ο Mahler έγραψε μόνος του το κείμενο. Η συμφωνία αρχίζει με μια συγκλονιστική περιγραφή της αυγής που σημειώνεται πάνω στην παρτιτούρα με την ένδειξη “σαν ένας ήχος της φύσης”. Αυτή η γαλήνη ωστόσο δεν νανουρίζει τον ακροατή , αντιθέτως τον κάνει να αισθάνεται ιδιαίτερα ζωντανός.

¹⁸ Τριανταφύλλου.Γ., “Θα μπορούσε να γράψει το σάουντρακ της εποχής μας”,*Ελευθεροτυπία*,2010, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=222941> ,(25/08/2019).

¹⁹ Headington,όπ.,σελ.125.

Εργογραφία

Ο Mahler υπήρξε ο τελευταίος από μια σειρά Βιεννέζων συνθετών συμφωνικής μουσικής επεκτείνοντας την Πρώτη Βιενέζικη Σχολή που αποτελείτο από τους: Haydn , Mozart, Beethoven, αλλά και Schubert και τον κύκλο των ρομαντικών μεταξύ των οποίων ο A.Bruckner και J. Brahms , ενώ ακόμη ενσωμάτωσε στοιχεία και μη Βιεννέζων ρομαντικών, όπως του R. Schuman και του F.Mendelssohn. Ωστόσο το έργο του έχει δεχθεί τεράστια επίδραση κυρίως από τον R.Wagner, ο οποίος σύμφωνα με τον Mahler υπήρξε ο μοναδικός συνθέτης μετά τον Beethoven που με το έργο του κατάφερε να επιφέρει κάποια μορφολογική εξέλιξη στην μουσική της εποχής του (σονάτα).

Τα έργα του χαρακτηρίστηκαν αρχικά ως “εκκεντρικά”, ενώ κατά άλλους εξέφραζαν το γερμανικό μοντερνισμό , ωστόσο μόνο κατά την τελευταία δεκαετία της ζωής του γνώρισαν ευρύτερη απήχηση. Ο Mahler συνέθεσε κατά κύριο λόγο συμφωνίες και λήντερ (*Lieder*=τραγούδια), ωστόσο η προσέγγισή του στο τελευταίο αυτό είδος κατέστησε συχνά δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ των ορχηστρικών ειδών του Lied, της συμφωνίας και του συμφωνικού ποιήματος.

Έργα:

- Kindertotenlieder
- Das Klagende Lied
- Des Knaben Wunderhorn
- Das Lied von der Erde
- Lieder eines fahrenden Gesellen
- Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit
- Piano Quartet
- Rückert Lieder
- Symphony No.1
- Symphony No.2
- Symphony No.3
- Symphony No.4
- Symphony No.5
- Symphony No.6
- Symphony No.7
- Symphony No.8
- Symphony No.9
- Symphony No.10.²⁰

²⁰ IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music, https://imslp.org/wiki/Category:Mahler%2C_Gustav, 2/8/2019.

Ποιος ήταν όμως πραγματικά ο Gustav Mahler ;

Ο Κωνσταντίνος Φλώρος σκιαγραφεί έναν άνθρωπο που έζησε πολύ δύσκολα, διαρκώς στα άκρα της ύπαρξης, το ίδιο εκρηκτικά, συγκλονιστικά και οραματικά όπως ακριβώς είναι και η μουσική του. Η ζωή του ήταν μια διαρκής ταραχή, όπως και εκείνων που έζησαν κοντά του. Ωστόσο πώς θα μπορούσε να είναι διαφορετικά για κάποιον που οδήγησε τον ρομαντισμό στα όριά του, σχεδόν στην απογείωση και στην αποσύνθεση; Και που η μουσική ύστερα από αυτόν άλλαξε οριστικά, στην ουσία καταργώντας κάθε έννοια “σχολής” ή “ρεύματος” και καταλήγοντας στην πλήρη εξατομίκευση; Που σχεδόν κάθε έργο του υπήρξε ένα άλμα στο μέλλον και οι περισσότεροι μεταγενέστεροι σημαντικοί συνθέτες δήλωσαν οπαδοί του;

Το τίμημα όμως ήταν βαρύτατο. Υπέφερε πολύ, ειδικά τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Χωρίς ποτέ να έχει ξεπεράσει και τον θάνατο της κόρης του. Στην Ενάτη Συμφωνία και στην ημιτελή Δεκάτη την αποτύπωσε όσο ποτέ στην ιστορία της μουσικής- κάτι που είχε ήδη αρχίσει να κάνει από την Έκτη Συμφωνία, (κατά την Alma “το πιο προσωπικό του έργο”, συμβολίζοντάς τη με τα κουδούνια των προβάτων). Και σε μια φράση που του αποδίδεται την περιέγραψε: “*Στην Αυστρία είμαι Βοημός, στη Γερμανία είμαι Αυστριακός και στον κόσμο είμαι εβραίος*”.²¹

Μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το κοινό και ο Τύπος ξανάρχισαν να ασχολούνται με τον Mahler , μόνο που τη φορά αυτή ονόμαζαν τη μουσική του “προφητική”. Ο A. Schönberg , που παλιά αντιμετώπιζε με κάποια επιφυλακτικότητα το έργο του φίλου και προστάτη του, έγραψε κάπου για “Το τραγούδι της Γης”. “*Το έργο αυτό δείχνει όσο κανένα άλλο προς το μέλλον [...]. Αποτελεί ένα μεγάλο βήμα προς το Απόλυτο της Νέας Μουσικής*”.

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η εικόνα του Mahler πήρε διαφορετική μορφή. Τώρα πια οι φιλόμουσοι δεν αντιμετώπιζαν “Το τραγούδι της Γης” ως ένα νοσηρό έργο που μιλάει για τον θάνατο, αλλά ως ένα έργο που περικλείει μια λαχτάρα για μια ζωή γεμάτη πάθος. Πάντως ο ίδιος ο Mahler , όταν έδωσε στον Bruno Walter την παρτιτούρα του “Αποχαιρετισμού”, του είπε: “*Πιστεύετε πως είναι δυνατόν να το αντέξει κανείς; Δεν θα θέλουν να πεθάνουν οι άνθρωποι που θα το ακούν;*”

²¹ Headington,όπ.σελ.118.

2.ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

Η Ιστορία της Διεύθυνσης

Η ιστορία της διεύθυνσης, αρχίζει με την ομαδική τραγουδιστική πράξη. Στην αρχαία Ελλάδα το τραγούδι είναι ένα από τα μέλη μιας σύνθεσης τεχνών. Το ρυθμικό σημείο αναφοράς είναι ο “πρώτος των χρόνων”, ο μη περαιτέρω διαιρούμενος.²² Ο Αριστόξενος αναφέρει τρόπους διεύθυνσης διάφορων μουσικών μέτρων: (Διμερής ρυθμός, Τριμερής, Τετραμερής).

Η διεύθυνση πραγματοποιείται με το χέρι, ενώ το πόδι χτυπούσε το ισχυρό μέρος . Ο επικεφαλής του χορού έδινε τον τόνο όταν δεν προηγούνται όργανα, και τραγουδούσε με δυνατή φωνή. Οδηγούσε τις εισόδους στη σκηνή ή στις τελετές καθώς και ήταν συγχρόνως και χορογράφος.²³ Από την περίοδο αυτή, μέχρι τον 18^ο αιώνα, με τον όρο διεύθυνση αναφερόμαστε κατά κύριο λόγο στον συντονισμό των συμμετεχόντων. Η σημασία των αρχών διεύθυνσης των αρχαίων είναι σημαντική, δεδομένου ότι συνέδεσαν με την έννοια της ρυθμικής μονάδας και τους τονισμούς των ποιητικών μέτρων.

Η Χριστιανική Εκκλησία, παρ’ όλο που χρησιμοποίησε αρχικά μουσική του ειδωλολατρικού κόσμου, δεν προσκολλήθηκε στη μουσική του σημειογραφία, αλλά προτίμησε την νευματική γραφή, που βοηθούσε την μνήμη ως προς την γενική εικόνα της ροής της μελωδίας. Ως εκ’ τούτου μεταβάλλεται και ο τρόπος διεύθυνσης, που καθώς τώρα συνδέεται με την μελωδική γραμμή, μετατρέπεται σε χειρονομία που την σκιαγραφεί, φροντίζοντας συγχρόνως για την διάρκεια των παύσεων, τους ελεύθερης διάρκειας καταληκτικούς φθόγγους (κορώνες) και τα σημεία αναπνοής.

Με τους αμβροσιανούς ύμνους και την εμφάνιση της σεκουέντσας, επανατοποθετείται η διεύθυνση με βάση τα ισχυρά και τα ασθενή μέρη του μέτρου, με θέση και άρση (depression-elevatio). Η ρυθμοδότηση γίνεται με χτύπημα ποδιού ή μαστουριού, με κίνηση ή χτύπημα του χεριού, με μπαγκέτα ή και με συνδυασμούς των παραπάνω. Η θορυβώδης ρυθμοδότηση με χτύπημα αρχίζει να γίνεται τόσο ενοχλητική, ώστε γύρω στα 1530 πολλοί θεωρητικοί μάχονται για την αθόρυβη ρυθμοδότηση.²⁴

Τον 16^ο αιώνα είναι σε ευρεία χρήση η ομοιόμορφη κίνηση κάτω-πάνω, ενώ το σημείο αναφοράς της χρονικής μονάδας σχετίζεται με το χτύπο του ρολογιού ή τον ανθρώπινο σφυγμό, κυρίως για την θρησκευτική μουσική, ενώ στο μαδριγάλι

²² Αρχαία Ελληνική Γραμματεία 687 “Οι Έλληνες”, Αριστόξενος :Απαντα μουσικά έργα, Αρμονικά στοιχεία ,Ρυθμικά στοιχεία, Αποσπάσματα, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1992,σελ. 235.

²³ Οπ.σελ. 207-208,213.

²⁴ Κοντογεωργίου, Α., *Η διεύθυνση Χορωδίας*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2011,σελ.84-85.

(κοσμική μουσική), ο ρυθμός είναι περισσότερο ελεύθερος. Ο μαέστρος πρέπει να δίνει τα μέτρα καθαρά και σίγουρα, δίχως παύσεις και ταλαντεύσεις, και δίχως να επηρεάζεται από τους τραγουδιστές ή τους οργανοπαίχτες. Η χρήση της μπαγκέτας, γνώρισμα του αρχιμουσικού της Εκκλησίας, αναφέρεται συχνά σε μαρτυρίες της Αναγέννησης.

Η σχέση φθογοσήμου-χειρονομίας αρχίζει να συχνάζει ώστε μερικοί συνθέτες της εποχής να αναφέρουν σε εκδόσεις έργων τους και τον ανάλογο συσχετισμό κατά την διεύθυνση ,πχ. “a misura di breve”, “ a note bianche”, “ a note negre”.

Τον 17^ο και 18^ο αιώνα τα έργα για ορχήστρα ή για χορωδία και ορχήστρα , διευθύνει ο συνθέτης από το τσέμπαλο, αφού την περίοδο αυτή , αλλά και προηγουμένως ο μαέστρος συνήθιζε να ήταν ο συνθέτης, αλλά και ο δεξιότηχνης του τσέμπαλου, που όταν τα χέρια ήταν απασχολημένα με το όργανο, χτυπούσε το ρυθμό με το πόδι. Τότε με τον όρο διεύθυνση εννοούσαν τον ρυθμικό συντονισμό και την φροντίδα για τις εισόδους (*attacca*).

Στην γαλλική όπερα κυριαρχεί η ρυθμοδότηση με δυνατά χτυπήματα μεγάλου μπαστουνιού, τα οποία ακούγονται σ’ όλη την αίθουσα.(Με αφορμή αυτό το χτύπημα στο πόδι και της μετέπειτα μόλυνσης πέθανε ο Lully).²⁵ Ο θόρυβος σε πολλές περιπτώσεις ήταν τόσο ανυπόφορος,ώστε οι θεωρητικοί να επανέρχονται επίμονα στο θέμα της αθόρυβης διεύθυνσης, όπως ο J. Corvinus, που απαιτεί το 1646 την αναγνώριση της μπαγκέτας με το μάτι και όχι με το αυτί.

Αξίζει φυσικά να σημειωθεί ότι παράλληλα με τον μαέστρο, ο κορυφαίος της ομάδας των εγχόρδων (*Konzertmeister- Κόντσερτμάϊστερ*),διευθύνει τουλάχιστον τα πρώτα βιολιά, φροντίζοντας εκτός από τις εισόδους και την ομοιογένεια του ήχου, επομένως και τον τρόπο κίνησης των δοξαριών.

Στην κλασική περίοδο , με την εξέλιξη των οργάνων και της τεχνικής τους την αύξηση των οργάνων στις ορχήστρες , τις μεγαλύτερες μουσικές φόρμες την πολυπλοκότερη ενορχήστρωση , συγχρόνως με την αναγνώριση της μουσικής εξειδίκευση σε κάθε κατεύθυνση , ως προϋπόθεσης απαιτητικών εκτελέσεων, εγκαινιάζεται ο ρόλος του μαέστρου με την σημερινή έννοια του όρου (αρχής γενομένης με τον Mendelssohn) , όπου παράλληλα με την εξέλιξη καθαρά της “χειρονακτικής εργασίας”(τέχνη της διεύθυνσης), αυξάνονται και οι απαιτήσεις για γνώσεις στους τομείς μουσικής θεωρίας και ανάλυσης, ιστορίας της μουσικής, τεχνική της δοκιμής, οργανογνωσίας ή φωνητικής τεχνικής και καλλιτεχνικής οργάνωσης κτλ.

Ο 19^ο αιώνας οριοθετεί τον διαχωρισμό των ρόλων του συνθέτη και μαέστρου, έτσι ώστε ο τελευταίος να ενσαρκώνει μια καινούργια ειδικότητα και ένα ξεχωριστό επάγγελμα. Ο από κάθε άποψη συντονισμός του συνόλου αποτελεί αυτονόητη

²⁵ Κοντογεωργίου,όπ.,σελ.84-85.

προϋπόθεση υπηρέτηση της ερμηνείας, που αυτή συνιστά, το βασικό μέλημα του μαέστρου και τον χαρακτηρίζει σαν πετυχημένο ή μη.

Η πρώτη γενιά των επαγγελματιών μαέστρων, με γενάρχη τον Hans von Bülow, περιλαμβάνει αστέρες της λάμπης του G.Mahler, H.Pfitzner, A. Nikisch, R. Strauss, W. Furtwängler, A.Toscanini, οι περισσότεροι των οποίων υπήρξαν και λαμπροί συνθέτες.²⁶

Η σημασία της διεύθυνσης

Η σημασία της τεχνικής της διεύθυνσεως έγκειται στο ότι με αυτή καθιστούμε πραγματοποιήσιμο το από κοινού μουσικό γίνεσθαι περισσότερων ανθρώπων, μεταφράζοντας όλες τις μουσικές παραμέτρους του έργου σε οπτικά σήματα κυρίως μέσω των χεριών. Πράγματι με την διεύθυνση επιδιώκουμε το ρυθμικό συντονισμό του μουσικού σώματος, αποδίδουμε τον τύπο διεύθυνσης, υπενθυμίζουμε δύσκολα σημεία για να ξεπεραστούν με επιτυχία, φροντίζουμε για την ορθοτονία, υποσημειώνουμε τα σημεία αναπνοής, αποδίδουμε τις δυναμικές μεταλλαγές, βοηθάμε στη σωστή άρθρωση, προλαβαίνουμε απρόοπτες επικίνδυνες φωνητικές ταλαντεύσεις, υπενθυμίζουμε εν τέλει ότι η προετοιμασία ήταν κοπιαστική στις δοκιμές με στόχο την ορθότερη και αρτιότερη ερμηνεία του έργου.

Η τεχνική της διεύθυνσης καθίσταται καίριας σημασίας. Η κίνηση στην τεχνική διεύθυνσης πρέπει να χαρακτηρίζεται από λιτότητα, οικονομία και ευκρίνεια. Η κινήσιολογία του μαέστρου δεν είναι αφορμή για ωραιοπαθείς συστροφές των μελών του. Η τεχνική της διεύθυνσης του, όπως εξάλλου και ο όλος σαν μουσική υπόσταση, οφείλει να υπηρετήσει τη μουσική και όχι να τη χρησιμοποιεί σαν πρόσχημα για προσωπική του προβολή. Δεν πρέπει να συγχέεται ούτε με επίδειξη δραματικών χειρονομιών ούτε με μιμητική παράσταση ή γυμναστική.²⁷ Επιπλέον θα πρέπει να υπογραμμιστεί πως οι κινήσεις διεύθυνσης δεν είναι αυτοσκοπός, ούτε το σπουδαιότερο σ' ένα μαέστρο. Είναι καλό μέσο για να οπτικοποιεί το μουσικό γεγονός που σχετίζεται με κάτι πολύ βαθύτερο, με όσα δηλαδή δονούν την καρδιά και πληρούν την σκέψη. Αυτό δεν σημαίνει υποτίμηση της τεχνικής, αφού και η πιο αξιόλογη ερμηνευτική πρόθεση δεν υλοποιείται χωρίς την συμβολή της. Η τεχνική δεν είναι το πάν, είναι όμως χαρακτηριστικό πως και μόνο η επίτευξη της τεχνικής αρτιότητας διασφαλίζει σε μεγάλο ποσοστό και την ερμηνευτική πρόθεση κάθε καλλιτέχνη –ερμηνευτή. Η υποκατάσταση της τεχνικής δια της εμπειρίας, άποψη που συχνάζει στους ερασιτέχνες μουσικούς, παρουσιάζει πολλά προβλήματα.

²⁶ Κοντογεωργίου,όπ.,σελ.86.

²⁷ Scherchen, H., *Εγχειρίδιο Διευθύνσεως Ορχήστρας*, (μτφρ. Νάσος Κ.),Εκδόσεις Νάσος, Αθήνα 1989,σελ.273.

Η κινησιολογία του μαέστρου κατά την διάρκεια της εκτέλεσης ενός έργου, πρέπει γενικά να χαρακτηρίζεται από την έννοια της συνέχειας, αφού αναπαριστά το μουσικό φαινόμενο, το οποίο γίνεται επίσης πλήρως αντιληπτό μόνο σε συνάρτηση με το χρόνο, ή αλλιώς, το οποίο ολοκληρώνεται εν τώ χρόνω. Γι' αυτό εξάλλου, οι κινήσεις του μαέστρου είναι κατά κανόνα ανυψωτικές, ακριβώς για να υποβάλλει την έννοια της συνέχειας στους μουσικούς, όπως σύμφωνα και με την φυσική ότι ανυψώνεται δεν αιωρείται, αλλά ακολουθεί αναγκαστικά αντίθετη φορά. Στο τέλος πρέπει να τονισθεί πάλι ότι, όλες οι απαιτήσεις αφορούν εκείνη την περίπτωση διευθύνσεως στην οποία ο αρχιμουσικός και η ορχήστρα στέκονται ενώπιος ενωπίω. Για κάθε πρόβλημα της τεχνικής της διευθύνσεως υπάρχει μια λύση η οποία είναι μονοσήμαντα κατανοητή την οποία πρέπει να την αναζητούμε από κάθε μαέστρο.²⁸

Ρόλος του μαέστρου

Στον τόπο μας ο ρόλος του μαέστρου ταυτίστηκε συχνά με την έννοια “ασκώ εξουσία”, παρά “κάνω μουσική”. Έτσι πολλές φορές μπόρεσαν η άγνοια και η αυθαιρεσία να παρουσιασθούν και να εκληφθούν ως “ερμηνεία” και “άποψη”.

Όπως ακριβώς συμβαίνει και με την εκμάθηση ενός οργάνου, ο νέος πρέπει να βιώσει σταδιακά την πρακτική της κινησιολογίας ως χειρονακτικής εκδηλώσεως της πνευματικής εργασίας που είναι η διεύθυνση ορχήστρας, σε τέλεια συνάρτηση με την κατανόηση της φυσιολογίας της ορχήστρας και των επιμέρους οργανικών οικογενειών. Παράλληλα μπορεί να κατανοήσει την ιστορική τοποθέτηση της έννοιας “ορχήστρα” σε σχέση προς το εκάστοτε μουσικό έργο και την εποχή του, ώστε κάθε ερμηνεία να μπορεί να συνδυάζει αρμονικά το υποκειμενικό με το αντικειμενικό, χωρίς όμως να προδίδει ούτε κατά το ελάχιστο το μουσικό κείμενο.²⁹

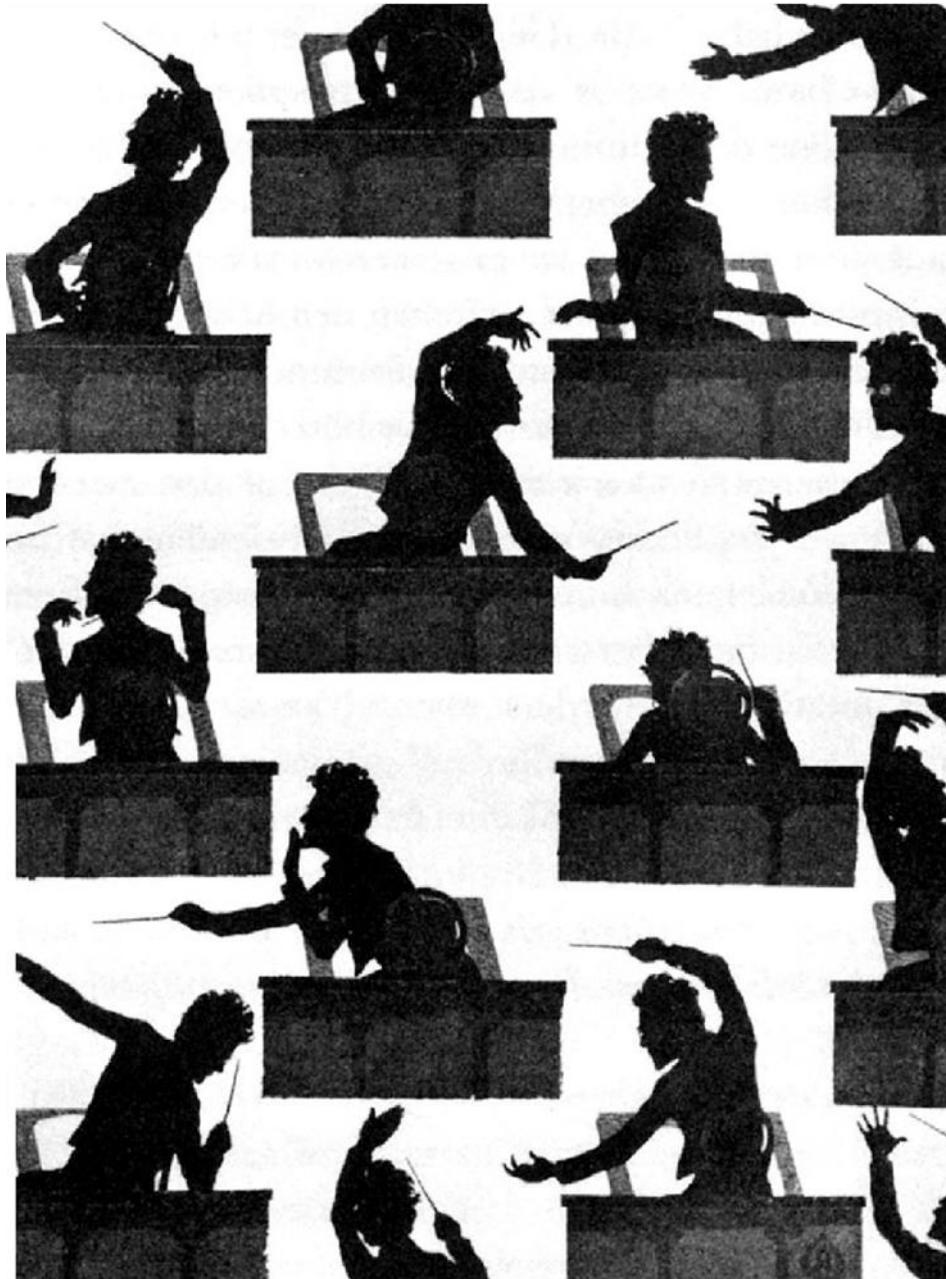
Η τέχνη της διευθύνσεως καθορίζεται από το γεγονός ότι το όργανο του καλλιτέχνη είναι ζωντανό: ένα πλήθος εκτελεστών παίζει ένα πλήθος οργάνων. Έργο λοιπόν του μαέστρου είναι ν' αξιοποιήσει αυτό το μουσικό καλλιτεχνικό σύμπλεγμα. Ο μαέστρος παίζει πάνω σ' ένα ζωντανό οργανισμό, εκτός από τους νόμους της τέχνης του, πρέπει να ξέρει τις ειδικές χαρακτηριστικές ιδιότητες αυτού του “οργανισμού”. Περισσότερο από κάθε άλλο καλλιτέχνη, ο μαέστρος πρέπει να είναι “κυρίαρχος” της καταστάσεως και να μπορεί να συλλάβει με αναδημιουργική φαντασία μια ηχητική εικόνα. Μόνο όταν το έργο αποκτήσει μέσα την ύψιστη

²⁸ Scherchen,όπ.,σελ.350.

²⁹ Μελιγκοπούλου,Ε.,Μ., Εισαγωγή στην τέχνη της χορωδιακής πράξης: με ειδική αναφορά στην παιδαγωγική της παιδικής νεανικής χορωδίας, Εκδόσεις Παπαρηγορίου -Νάκας, Αθήνα 2011,σελ.17-20.

τελειότητα, μπορεί και ο ίδιος να επιδιώξει να του δώσει μορφή μέσω της ορχήστρας. Στον μαέστρο διακρίνουμε αφ' ενός την προετοιμασία κατά την οποία αναπτύσσονται εντός του οι ιδανικότερες νοητικές παραστάσεις του έργου, και αφ' ετέρου την ηχητική πραγματοποίηση της εκάστοτε διευθύνσεως.

Αν πρέπει να τίθεται η απαίτηση για ανώτερη μόρφωση στους μουσικούς, αυτό ισχύει πολύ περισσότερο για τους διευθυντές της ορχήστρας! Ο διευθυντής είναι η πνευματικότερη μορφή στην αναπαραγωγική τέχνη. Η δραστηριότητα του περικλείει αιώνες υψηλής καλλιτεχνικής ανθήσεως. Κατά την διάρκεια μιας σεζόν διευθύνει πολλά διαφορετικά έργα, έργα ιδιόρρυθμα ως προς το ύφος και το περιεχόμενό τους, την επιλογή των μέσων, την μορφή και την ορχηστρική επένδυση. Η εξειδικευμένη άσκηση κ' άλλων τεχνών, όπως του θεάτρου και του χορού αποτελούν την άριστη γενική μόρφωση.



Παιχνίδι με

καρικατούρες του Mahler.³⁰

Διαίσθηση και κριτική παρατήρηση

Η ιδιοτυπία της δράσεως του μαέστρου έγκειται στο γεγονός ότι συνδέει τη διαίσθηση με την κριτική παρατήρηση. Έτσι η ιδιοτυπία του διευθυντή ορχήστρας έχει διπλή λειτουργία: να παρουσιάσει το έργο και να οδηγήσει την ορχήστρα. Αυτό όμως σημαίνει : παρατήρηση και διόρθωση , προετοιμασία και διευκόλυνση την

³⁰ Μαλούχος,Γ.,Π, “Ψυχαναλύοντας τον Μάλερ”,*Βήμα*,2010,
<https://www.tovima.gr/2010/04/18/books-ideas/psyxanalyontas-ton-maler/>, (25/08/2019).

απάλειψη των σφαλμάτων κατά την διάρκεια της πρόβας και κυρίως της εκτελέσεως, την πρόσληψη και διακοπή εσφαλμένων εξελίξεων. Ένα είδος εποπτεύουσας συνειδήσεως της ορχήστρας, ο διευθυντής πρέπει να παρατηρεί ,να υποστηρίζει και να βοηθά. Οι χειρονομίες πρέπει να επιδρούν κατά δύο τρόπους: να υποδεικνύουν την μετρική ροή του έργου και να παρουσιάζουν τις εκφραστικές και διαμορφωτικές δυνάμεις. Ως τρίτο πρέπει να ανυψώσουν στο μέγιστο μέτρο την ερμηνεία της οποίας προσδιορίζουν την ποιότητα.³¹

Το μουσικό γεγονός είναι η ζωή αυτής της τέχνης , η διαχεόμενη ήχηση, η μοναδική αλήθεια, του έργου της . Διόρθωση είναι δυνατή μόνο με την προληπτική γνώση, το λάθος που δεν έχει αποφευχθεί μπαίνει στην μορφή του έργου. Η “διδασκαλία” λοιπόν πρέπει να αναπτύσσει την ετοιμότητα του πνεύματος, την ικανότητα για σκόπιμη προ-όραση. Λάθη, ανακρίβειες , αδυναμίες εκτελέσεως πρέπει να προβλέπονται να εμποδίζονται αλλά και να αποφεύγονται από τον διευθύνοντα.

Σαφήνεια παραστάσεως

Ο σκοπός πρέπει να είναι πάντα σαφήνεια της παραστάσεως, μονοσήμαντες χειρονομίες που να μην αφήνουν να γεννηθεί καμία αμφιβολία για την σημασία τους. Ακόμη κι αν οι φωνές των μερών της ορχήστρας ήταν χωρίς γραμμένες υποδείξεις, θα έπρεπε από τις παραστατικές κινήσεις του αρχιμουσικού να αναγνωριστεί αμέσως και κατ' ανάγκη ποιο είδος δυναμικής, ταχύτητος, εντυπώσεως και εντάσεως της εντυπώσεως πρέπει να εφαρμοσθεί σε κάθε στιγμή του έργου. Ο αρχιμουσικός πρέπει να φέρει μέσα του τέλεια το έργο και να μεταφέρει το όραμα του σε ορατή παράσταση. Η ευκολία και η χαλάρωση με την οποία αυτός καθίσταται φορέας του έργου, μεταφέρονται και στους μουσικούς , έτσι ώστε αυτοί , όπως και αυτός , μπορούν να καθυποτάξουν το υλικό χωρίς αγώνα. Η διεύθυνση είναι ανάπτυξη σχέσεων μεταξύ ανθρώπων, όσο απλούστερα ,καθαρότερα και πιο συγκεντρωμένα πραγματοποιείται, τόσο πιο πολύ θα κατανοούνται και θα μιλούν τ' αποτελέσματα της και τόσο πιο χαρούμενη και πιο εξυψωμένη μπορούν να κάνουν την διευθυνόμενη μουσική οι μουσικοί που παίζουν.³²

Ήδη από την πρώτη συνάντηση με την ορχήστρα ο μαέστρος θα πρέπει να οδηγεί την ορχήστρα όχι μόνο θεωρητικά αλλά και να γνωρίζει να αντιμετωπίζει τις

³¹ Scherchen ,όπ.,σελ.17.

³²Οπ.,σελ.274-275.

πραγματικότητες της. Δεν αρκεί λοιπόν μόνο να μπορεί να απεικονίζει με φλογερή ένταση την ιδανική νοητική παράσταση του έργου, αλλά πρέπει να είναι εις θέσιν, να συνδέει, μ' αυτήν μια καθοδήγηση της ορχήστρας, η οποία ξεχωρίζει αμέσως κατά την διάρκεια του παιξίματος τα λάθη, και διευκολύνει σε μέρη με ιδιαίτερη δυσκολία, επιτελεί εξισορροπήσεις, με μια λέξη θέτει σε αλληλοσυσχέτιση την νοητική παράσταση και την πραγματοποιούμενη ήχηση.³³

Ο Διευθυντής ορχήστρας ως μαέστρος χορωδίας

Στην μουσική πράξη υφίστανται κάποιες διαφορές στην διεύθυνση της ορχήστρας σε σχέση με την διεύθυνση χορωδίας, με πρώτη και βασική επαρκή γνώση οργανογνωσίας του διευθυντή της χορωδίας, με τις ιδιαιτερότητες, τις ευκολίες και δυσκολίες κάθε οργάνου. Φυσικά και ο μαέστρος ορχήστρας οφείλει να γνωρίζει σε βάθος την φωνητική λειτουργία και την τεχνική της. Ειδικότερα: για τον τρόπο εργασίας με την ορχήστρα είναι απαραίτητη η σχεδίαση λογικού πλάνου δοκιμών, ο καθορισμός σε σχέση με την χορωδία (μικρού αριθμού δοκιμών), η διαβάθμιση συμμετοχής οργάνων, κατά τα μέρη του έργου, καθώς και ο προγραμματισμός των μερών που πρέπει να δουλευτούν στην κάθε δοκιμή. Ο σχεδιασμός επακριβούς πλάνου εργασίας είναι απαραίτητος λαμβανόμενων υπ' όψιν του κόστους της επαγγελματικής ορχήστρας και της κόπωσης π.χ. για τα πνευστά.

Η για πρώτη φορά κανονική ροή όλου του έργου είναι συχνά επαρκής κατά την προγενική ή και μόνο κατά την γενική πρόβα. Δεν χρειάζεται ο μαέστρος να περνά όλο το έργο από τις πρώτες κιάλας δοκιμές. Το επακριβές πλάνο των δοκιμών εξασφαλίζει άνεση των μουσικών και επομένως αποτελεσματικότητα στην απόδοσή τους, προλαβαίνει την δυσφορία και τον εκνευρισμό από άσκοπη αναμονή και μεγιστοποιεί την δυνατότητα πρόθυμης συμμετοχής. Όπως αναφέρει και ο Κοντογεωργίου είναι ολέθρια η τακτική της “ομηρίας”, όλων των μουσικών της ορχήστρας καθ' όλη την διάρκεια της πρόβας, ασχέτως του ποσοστού συμμετοχής τους στο έργο.³⁴ Όσοι μετέχουν σε μερικά μόνο από τα μέρη του, δεν χρειάζεται να περιμένουν αδρανείς τότε επιτέλους θα έρθει η σειρά τους. Επομένως οι πρόβες αρχίζουν με τα μέρη του έργου στα οποία μετέχουν οι μουσικοί με τον μικρότερο ρόλο. Όταν τελειώσουν είναι ελεύθεροι. Συνεχίζουν οι υπόλοιποι, πάντα κατά το ποσοστό συμμετοχής τους.

Η διεύθυνση με μπαγκέτα ή χωρίς δεν θα πρέπει να συνιστά ουσιαστικό πρόβλημα. Μπορεί κανείς να διευθύνει καλά ή άσχημα, άσχετα με το εάν το χέρι είναι “οπλισμένο” ή όχι. Στην ουσία η μπαγκέτα είναι μια επέκταση του χεριού. Οι χορωδίες είναι ούτως η άλλως συνηθισμένες να διευθύνονται από μαέστρους χωρίς μπαγκέτα συνήθως για το λόγο ότι το όλον είναι πιο αέναο και στρογγυλό. Η χρήση

³³ Scherchen, όπ., σελ. 274.

³⁴ Κοντογεωργίου, όπ., σελ. 74-75.

της μπαγκέτας, σαν προέκταση λοιπόν, μπορεί να προσδιορίσει επακριβέστερα την ατάκα ενός και μόνο οργάνου (πχ. δεύτερο φλάουτο). Αντίθετα στην χορωδία αυτή η ακρίβεια δεν είναι απαραίτητη καθώς δεν απευθυνόμαστε σ' έναν χορωδό , αλλά σε μια ολόκληρη ομάδα όμοιων φωνών.

Το φραζάρισμα

“Αν θέλαμε να συνοψίσουμε σε μια φράση αυτό που πρέπει να κάνει ο διευθυντής ορχήστρας για να πετύχει τη σωστή εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού, θα μπορούσαμε να πούμε : Πρέπει να δείχνει συνεχώς το σωστό τέμπο, η επιλογή και ο καθορισμός του οποίου μας επιτρέπουν να αντιληφθούμε αμέσως αν ο διευθυντής ορχήστρας έχει καταλάβει το κομμάτι η όχι...” **R. Wagner** .³⁵

Ειδικότερα το φραζάρισμα (σε έργα κυρίως του μπαρόκ αλλά και σύγχρονα), πρέπει να αποτελέσει αντικείμενο ειδικής μέριμνας εκ μέρους του μαέστρου , κάτι που αγνοούν συνήθως οι διευθυντές ορχήστρας. Αποτελεσματικοί βοηθοί αναδεικνύονται σ' αυτήν την εργασία οι λεγκατούρες και τα σημεία τομών (αναπνοές) και ενδείξεις του δοξαριού στα έγχορδα (τιρέ-πουσέ).

³⁵ Σαββίδης, Α.,Γ.,Κ. , *Μεγάλοι Μαέστροι Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2008,σελ.11.



Ο Mahler θεωρείται ένας από τους μέγιστους συμφωνικούς συνθέτες, δίπλα στον Beethoven , στον Tchaikovsky, στον Brahms ,στον Schumann και στον Mozart.³⁶

³⁶ Παρίδης Χ., “Γιατί ο Γκούσταβ Μάλερ θεωρείται ‘ψυχαναλυτής’ της συμφωνικής μουσικής του 20ού αι.”, *Lifo* ,2015, https://www.lifo.gr/articles/music_articles/81432 ,(29/08/2019).

Ειδικότερα:

Ο R. Wagner ίδρυσε την σχολή tempo conductor, δίνοντας έμφαση στις μελωδικές φράσεις και στις φράσεις “μαρκαρίσματος” παρά στα ρυθμικά στοιχεία.

Οι Bülow, Nizich, Mahler και Furtwängler ήταν οι κύριοι εκπρόσωποι αυτής της σχολής. Αντίθετα ο Mendelssohn ήταν συναισθηματικά συγκρατημένος και πιο αντικειμενικός. Το στυλ ερμηνείας βρήκε τους οπαδούς του στον Richard Strauss και το σύγχρονους μαέστρους, όπως τον τεράστιο Toscanini. Αξίζει να σημειωθεί σύμφωνα με τον Schönberg το γεγονός ότι, μέχρι το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα ο συνθέτης-μαέστρος μεσουρανούσε (από τον Bach, τον Händel τον Mozart ως τους Weber και Wagner).

Όπως αναφέρει ο καλλιτεχνικός Διευθυντής της ΚΟΑ Στέφανος Τσιαλής.³⁷

Ο Mahler υπήρξε καταρχάς ένας σπουδαίος μαέστρος και ο ίδιος. Ήταν ο καλλιτεχνικός διευθυντής της Όπερας της Βιέννης για πολλά χρόνια. Αυτή ήταν μια τρομερά σημαντική θέση, την οποία είναι ενδιαφέρον να πούμε ότι του την έδωσαν παρόλη την εβραϊκή του καταγωγή, κάτι που επί των ημερών του ήταν ανάθεμα. Αλλαξοπίστησε για χάρη της καριέρας του κι έγινε καθολικός. Γενικά, ο Mahler είχε μια ανήσυχη ιδιωτική ζωή. Παντρεύτηκε μια γυναίκα είκοσι χρόνια νεότερή του, που θεωρούνταν η femme fatale της Βιέννης, με εραστές όπως ο Oskar Kokoschka, ο Gropius και άλλοι. Κατά τα άλλα, ο Mahler έκανε μια υποδειγματική καριέρα. Υπήρξε μουσικός διευθυντής στο Αμβούργο και στη Βουδαπέστη πριν πάει στη Βιέννη, μόνιμος μαέστρος της Όπερας της Λειψίας. Ήταν ένας από τους μεγαλύτερους μαέστρους στην εποχή του. Ως συνθέτης αμφισβητήθηκε όμως, και χτυπήθηκε από τους κριτικούς πάρα πολύ.

Ως μαέστρος είχε εξειδικευτεί στον Wagner. Ο Wagner είναι η εξέχουσα φυσιογνωμία των μέσων του 19ου αιώνα που άλλαξε τελείως τη ροή της μουσικής. Βέβαια, κι αυτός είχε επιρροές από F. List, C.M.V. Weber, E. Berlioz. Με τον Wagner ξεκίνησε η σταδιακή διάλυση της τονικότητας. Έπειτα από αυτόν κανένας συνθέτης δεν μπορούσε να αγνοήσει αυτό το στοιχείο, την καινούργια οργάνωση του μουσικού υλικού. Εν κατακλείδι, χωρίς Wagner δεν θα υπήρχε Mahler ή τουλάχιστον, δεν θα υπήρχε όπως τον ξέρουμε εμείς. Ήταν σημείο αναφοράς για όλους.

Συχνό φαινόμενο είναι να αμφισβητούνται οι συνθέτες που ξεκινάνε ως μαέστροι. Υπάρχει πάντα μια καχυποψία απέναντι σε συνθέτες που είναι πολύ καλοί μαέστροι. Θεωρούνται πολύ καλοί ως μαέστροι αλλά όχι ως συνθέτες. Πρέπει να πούμε όμως ότι πάρα πολλοί μαέστροι του 20ού αιώνα, όπως ο Δημήτρης Μητρόπουλος, ο Wilhelm Furtwängler –του οποίου ο πατέρας ήταν αρχαιολόγος και έζησε στην Ελλάδα όπου και ετάφη – ή ο Leonard Bernstein, ήταν και συνθέτες, το ένα δεν αποκλείει το άλλο. Ο Mahler έκανε μια σπουδαία καριέρα, αλλά ως προσωπικότητα ήταν πολύ δύσκολος. Ερχόταν πολύ συχνά σε σύγκρουση με τους μουσικούς της Φιλαρμονικής της Βιέννης γιατί ήταν τρομερά απαιτητικός και, απ’ ότι λένε, η

³⁷ Παρίδης, όπ.

συμπεριφορά του δεν ήταν τέτοια που θα διευκόλυνε μια άνετη συνεργασία. Ήταν αγχωτικός και απίστευτα εγωκεντρικός.

Ο Mahler διύθυνε ο ίδιος τα έργα του ενώ αργότερα ο μαθητής και βοηθός του Bruno Walter και στο Άμστερνταμ ο Ολλανδός Willem Mengelberg. Αυτοί ήταν οι δύο “απόστολοι” του έργου του μετά τον θάνατό του. Όπως επίσης και ο Μητρόπουλος στη Μινεάπολη και στη Νέα Υόρκη, ήταν από τους πρώτους μεγάλους μαέστρους που είχαν αφοσιωθεί και αφιερωθεί στο έργο του. Ακολούθησε ο Bernstein. Η μεγάλη αναγνώριση για το έργο του Mahler ήρθε μετά το 1960. Μέχρι τότε δεν ήταν αυτονόητο ότι μια συμφωνική ορχήστρα έπρεπε να παίζει Mahler . Τώρα κάθε σημαντική ορχήστρα τον έχει στο ρεπερτόριό της.

Ποια είναι η θέση του Mahler στη σύγχρονη εποχή; Θεωρείται ένας από τους μέγιστους συμφωνικούς συνθέτες, , δίπλα στον Beethoven , στον Tchaikovsky, στον Brahms ,στον Schumann και στον Mozart.

Όπως συνεχίζει ο κος Τσιαλής,³⁸: Δισκογραφικά, οι σημαντικότερες ηχογραφήσεις του έργου του Mahler είναι αυτές του Bernstein καθώς ήταν και ο ίδιος Εβραίος. Το εβραϊκό στοιχείο είχε μεγάλη σημασία, καθώς το ιδιότυπο αυτό ιδίωμα ο Mahler το χρησιμοποιεί πολύ συχνά στη μουσική του – μνείες από τη μουσική της κεντροευρωπαϊκής μουσικής. Ο Bernstein έχει τις ίδιες καταβολές και αποδίδει το έργο του Mahler με συναισθηματική φόρτιση. Επίσης, οι εκτελέσεις του Claudio Abbado είναι πολύ καλές και μια αξιολογότερη ηχογράφηση της 5ης Συμφωνίας από τον Karajan της δεκαετίας του ’70, την οποία χρειάστηκαν δύο χρόνια για να ολοκληρώσει. Τόσο τον είχε συνεπάρει, που ήθελε να είναι τέλεια από κάθε άποψη. Υπάρχουν πολλές και ας μην ξεχνάμε ότι για όλες τις σημαντικές ορχήστρες ο Mahler είναι ρεπερτόριο. Το 2011 η Ορχήστρα Γκεβάντχαους της Λειψίας οργάνωσε ένα Φεστιβάλ Mahler στη Λειψία, όπου κλήθηκαν οι σπουδαιότερες ορχήστρες του κόσμου. Παίχτηκαν οι εννέα συμφωνίες και το “Τραγούδι της Γης”, που ουσιαστικά είναι μια συμφωνία με φωνές. Έντεκα συναυλίες, μαζί με απόσπασμα της 10ης.

38 Παρίδης,όπ.

Μεγάλοι Μαέστροι

Gustav Mahler (1860-1911)

Μια προσεκτική ματιά με αφορμή το έργο του Gustav Mahler οι ειδικοί τον αποκαλούν ως τον πολύ τυραννικό πειθαρχικό, αλλά σύμφωνα με τη λαϊκή έννοια του παραστατικού-πολύ σκληρό μαέστρο, του οποίου οι οργές είναι θύελλες, και ο οποίος είναι προσωποποιημένος, πιο κοντά στον δικό μας σύγχρονο Arturo Toscanini.

Διευθυντές ορχήστρας σαν τον Mahler είναι ένα από αυτά τα αναπόσπαστα στοιχεία της κλασικής μουσικής που προκαλούν ταυτοχρόνως συναισθήματα δέους, θαυμασμού αλλά και φόβου.

Πολλοί απ' όσους είχαν την ευκαιρία να συνεργαστούν με τον Mahler διηγούνται γι' αυτόν ότι ως διευθυντής απέκτησε σύντομα την φήμη του αδυσώπητου, αυστηρού και τυραννικού ανθρώπου, που δεν ήταν πρόθυμος να κάνει καμία παραχώρηση. Εθεωρείτο φανατικός και παθιασμένος με την τελειότητα, και εν τέλει αποδεικνύεται ότι πράγματι ήταν τέτοιος. Προκειμένου να υλοποιήσει τους υψηλούς καλλιτεχνικούς του στόχους δεν φειδόταν ούτε κόπων ούτε θυσιών. Εξαντλούσε τόσο τον εαυτό του, όσο και τους συνεργάτες του. Δεν θα μπορούσε κανείς να αμφισβητήσει ότι απαιτούσε απ' όλους τους συνεργάτες του να αποδίδουν στο όριο.

“Ο Mahler θεωρούσε τη μουσική κάτι το ιερό, γι' αυτό και μπορούσε χάριν της τελειότητάς της να γίνει δυνάστης” λέει ο Κωνσταντίνος Φλώρος.³⁹

Στην συνέχεια ο Φλώρος χαρακτηρίζει τον Mahler ως οραματιστή και δυνάστη συμπληρώνοντας ότι: *“Ο Mahler ζούσε κυρίως για τον εσωτερικό του κόσμο, για την τέχνη του, αλλά ταυτόχρονα, θεωρώντας την, κάτι το ιερό και καταβάλλοντας μεγάλες προσπάθειες για ν' αγγίξει το τέλειο μέσα από αυτήν, γινόταν και δυνάστης. Ήταν πολύ αδιάλλακτος όταν ήταν αρχιμουσικός στο Αμβούργο ή αργότερα γενικός διευθυντής της Αυτοκρατορικής Όπερας της Βιέννης. Δεν έδειχνε την παραμικρή συγκατάβαση. Όποιος δεν ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις του, έφευγε”*.⁴⁰

Είναι αλήθεια ότι ως μαέστρος - πράγματι, ως συνθέτης και ως άνθρωπος -εκτός από τον εκρηκτικό διευθυντή στην προσωπικότητά του, τον θεωρούμε αντάξιο της έρευνας, ως διερμηνέα της δικής του της μουσικής αλλά και των άλλων: ήταν για παράδειγμα, καινοτόμος στην πειθαρχία της όπερας και τα υψηλά πρότυπα. Αυτός

³⁹ Τριανταφύλλου.Γ., “Θα μπορούσε να γράψει το σάουντρακ της εποχής μας”, *Ελευθεροτυπία*, 2010, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=222941>, (25/08/2019).

⁴⁰ Οπ.

έφερε νέες μορφές απόδοσης στην όπερα. Το εκτεταμένο ρεπουσάρισμα των έργων του Beethoven του Mozart και του Schumann .

Αν και η αντίληψη του Mahler σχετικά με τις δυνατότητες της μουσικής σκηνης δεν αναπτύχθηκε πλήρως μέχρι τη διεύθυνση της Όπερας της Βιέννης θα ήταν εντελώς λανθασμένο να υποθέσουμε ότι δεν είχε πολλά να κάνει με την όπερα ως νεαρός άνδρας. Η όπερα της Βιέννη είναι γνωστή στον νεαρό μαθητή. Ο Mahler βρισκόταν στη λαβή της λατρείας του Wagner.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, το τεχνικό υπόβαθρο του Mahler πρέπει να ήταν ευρύ. Μόνο στο Iglau πρέπει να είχε έρθει σε επαφή με σημαντικές παραγωγές έργων όπως “Le Nozze di Figaro”, “Don Giovanni”, “Fidelio”, “Der Freischütz”, “Faust”, “Ernani”, και “Il Trovatore”.

Την δεκαετία 1870 έως το 1880 , ήταν ο πρώτος μαέστρος που εκτελούσε όπερες του Mozart με τον τρόπο που τα βλέπουμε και τις ακούμε σήμερα. Στις παραγωγές του, συνήθως έκανε τουλάχιστον μία επίκληση στην “αυθεντία” καθ’ όλη την διάρκεια της σταδιοδρομίας μέχρι το τέλος της θητείας του στη Βιέννη.

Επίσης, για πρώτη φορά στη Βιέννη παίχτηκαν όπερες Wagner ολοκληρωμένες υπό την διεύθυνση του Mahler και με την πλήρη ορχήστρα για την οποία είχαν γραφτεί. Δεν υπήρχαν περικοπές στις πράξεις του έργου , επιτρέποντας μιας αξιόπιστης σύγκρισης μεταξύ μιας τυπικής απόδοσης του “Die Meistersinger” στην εποχή πριν από τον Mahler και μίας νέας απόδοσης από τον Mahler: Η πρώτη απόδοση (πριν τον Mahler) διαρκούσε περίπου τρεις ώρες – ενώ υπό την διεύθυνση του Mahler και ανέκαθεν διαρκούσε σχεδόν πέντε ώρες.

Φυσικά, οι εμφανίσεις του Mahler στις όπερες Wagner και Mozart δεν ξεκίνησαν στη Βιέννη. Η πρώτη πραγματικά σημαντική εμφάνιση του - ως επικεφαλής μαέστρος στο Εθνικό Θέατρο στην Πράγα ήταν το 1885-1886 εποχή όπου τα καθήκοντα ήταν πιο ευχάριστα .

Ο Mahler ανέλαβε να ανεβάσει την όπερα “Don Giovanni” (έργο κατατεθέν αφού η όπερα γράφτηκε για την Πράγα).

Παρόμοια έργα ακολούθησαν με παραγωγές του “Meistersinger”, “Rheingold”, “Walktler”, “Siegfried” και “Tristan” - όλα εντυπωσιακά όταν γνωρίζουμε ότι ο Mahler ήταν ακόμα μόνο είκοσι έξι ετών. Ωστόσο, ήταν ιδιαίτερα έμπειρος στην τέχνη “κάλυψης του εδάφους” ακόμα και με μία μόλις πρόβα, όπως είχε γίνει με την 9^η Συμφωνία του Beethoven (Συμφωνία. προετοιμασμένη σε μια πρόβα).⁴¹

Φαίνεται ότι ο Mahler δεν ήταν αντίθετος στην αλλαγή και την αντικατάσταση (συχνά σε ένα μεγάλο βαθμό) των λεπτομερών οδηγιών, κατά την ώρα της πρόβας

⁴¹ Keener, D. ,A, “Gustav Mahler as Conductor”, στο : *JSTOR Music & Letters*, Vol. 56, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1975), pp. 341-355, <https://www.jstor.org/stable/734891> , (30/08/2019).

σε ένα δικό του ή άλλου συνθέτη έργο.

Ο Mahler επίσης έκανε τροποποιήσεις στο φραζάρισμα και τις δυναμικές, καθώς αυτές καταγράφονταν με μεγάλη σαφήνεια στις προσωπικές του παρτιτούρες που διατηρούνται στη Βιέννη. Σύμφωνα με τις αλλαγές που έκανε ο Mahler στα έργα, είναι πιθανώς αλήθεια ότι δεν ήταν ποτέ ικανοποιημένος με την οργάνωση των συμφωνιών του. Αυτή η δυσαρέσκεια φαίνεται να υπήρξε ιδιαίτερα έντονη με την 5^η συμφωνία

Το συμφωνικό ρεπερτόριο εξακολουθούσε να κατέχει υψηλή θέση υπό την διεύθυνση του Mahler. Αυτή ήταν και η εποχή που ο πόνος του Mahler- τα μοτίβα(τα σύμβολα και τα σημάδια) της παρτιτούρας του μαέστρου άρχισαν να διαδίδονται σε όλες τις ορχηστρικές παρτιτούρες (κάθε οργάνου). Ο Klemperer μας λέει ότι μετά από κάθε πρόβα ο Mahler πήγαινε σπίτι του με το πλήρες σύνολο των μερών, με σκοπό τη μεταφορά κάθε δυναμικής ένδειξης, κάθε λεπτομερής αλλαγής και διατύπωσης (από το score του μαέστρου σε κάθε μεμονωμένο μέρος), αφού προφανώς αρνιόταν τις προσφορές και την βοήθεια από τους παρόντες κατά την διάρκεια της πρόβας.⁴²

Με μια ματιά στους πρώτους μήνες ο Mahler στη Βιέννη αποκαλύπτει τις περισσότερες ξεκάθαρες και αποφασισμένες ενέργειες μιας νέας αλλαγής που σαρώνει πολύ καθαρά. Ένας κριτικός τον είχε σχολιάσει λέγοντας: *“Ο ορκισμένος εχθρός της οπερατικής ρουτίνας”*, με την αφορμή ότι ο Mahler απέρριψε τους τραγουδιστές που ήταν πολύ ηλικιωμένοι ή δεν ανταποκρίνονταν στα πρότυπά του, ενώ παράλληλα προσέλαβε πολλούς νέους σύμφωνα με τα πρότυπα του, τραγουδιστές. (Οι απόψεις σχετικά με την σκοπιμότητα τέτοιων σαρωτικών δράσεων ποίκιλλαν, όμως αξίζει να σημειωθεί ότι οι περισσότερες ήταν θετικές).

Εκτός από τον *“Tristan”*, η άλλη κορυφή του επιτεύγματος κατά τη διάρκεια του Mahler ως διευθυντής στη Βιέννη ήταν η τελική του παραγωγή, στο έργο του Gluck *“Ιφιγένεια εν Αυλίδι”*. Ο ίδιος ο Mahler περιέγραψε την παραγωγή ως *“το καλύτερο που έχουμε επιτύχει μέχρι στιγμής”*.

Η συμφωνική πλευρά της διοίκησης του Mahler στη Βιέννη ήταν επίσης αξιοσημείωτη. Το 1898 η Φιλαρμονική Εταιρεία της Βιέννης τον εξέλεξε ως επικεφαλής μαέστρο της. (Υπήρχε, όπως συμβαίνει σήμερα, πολύ μικρή διαφορά στο προσωπικό μεταξύ της ορχήστρας που απασχολείται στην Όπερα και τη Φιλαρμονική της Βιέννης.)

Αναφορές ως προς την δημοφιλία του Mahler καθώς και της παραίτησης από την Βιέννη ποικίλουν. Ωστόσο, το πρόβλημα προέκυψε από την άδεια

⁴² Keener,όπ..

την οποία ο Mahler πήρε από τη Βιέννη για να πραγματοποιήσει συναυλίες μέσα στη Ρώμη, και στην Αγία Πετρούπολη.

Ο Πρίγκιπας Montenuovo, υπαινίχθηκε στον Mahler ότι η στάση του για πολλούς πολιτικούς άλλαξε και ότι είναι πρότυπο πρώτης τάξεως, όμως αυτή η άποψη δεν θα διατηρούνταν εάν ένας διευθυντής ήταν συχνά απών. Στην πραγματικότητα, από το 1906, μια δελεαστική προσφορά από την Αμερική, σε συνδυασμό με μια επίμονη μάχη από τους εχθρούς του, έκανε τον Mahler σχεδόν χαρούμενο να φύγει. Με χαρακτηριστική ειλικρίνεια, ο Mahler απάντησε λέγοντας ότι και αυτός άλλαξε την άποψή του: καθώς συμφώνησε τελικά πώς ήταν αδύνατο να λειτουργήσει η Όπερα της Βιέννης χωρίς έναν διαρκώς διαθέσιμο μαέστρο.

Σχετικά με την πραγματική τεχνική πρόβας του Mahler (χωριστά) από τις μεθόδους αναθεώρησης των τμημάτων του ή τις σχέσεις του με τους τραγουδιστές ή τους οργανοπαίχτες υπάρχουν ελάχιστες αναφορές. Οι αναφορές που υπάρχουν προέρχονται κυρίως από τα τελευταία χρόνια της θητείας του στη Νέα Υόρκη.

Ο Mahler έλεγε στους μουσικούς της ορχήστρας: *“Εσείς απλά να παίζετε τη μουσική. Ο μαέστρος είναι ένα απαραίτητο κακό”*. [...] *“Όπου δεν είναι τίποτα σαφές, αυτός, θα τραγουδήσει το εν λόγω χωρίο”*.

(Ποιος μαέστρος δεν το κάνει;)⁴³



*Gustav Mahler.*⁴⁴

⁴³ Keener, όπ..

⁴⁴ Gustav Mahler, https://www.google.com/search?q=mahler&sxsrf=ACYBGNScQdOvaCqFMET4kwqTTM3LoiDmtg:1578160898073&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=UmwmpHfwZMIhM%253A%252CNGiA52-83V4HbM%252C%252Fm%252F0hb8p&vet=1&usg=AI4_-



Arturo

*Toscanini.*⁴⁵

Οι διακεκριμένοι διευθυντές ορχήστρας κάποιες φορές φέρονταν σαν πριμαντόνες. Αυτό ισχύει ίσως λιγότερο για τον Gustav Mahler απ'όσο για τον μετέπειτα “ανταγωνιστή” του , Arturo Toscanini.

Αυτό που διέκρινε τον Mahler από τον Toscanini, σύμφωνα με έναν μουσικό, ήταν ότι ο Mahler θα προσπαθούσε να παρουσιάσει την πρόθεση του συνθέτη με κάθε δουλειά, ενώ ο Toscanini θα εντυπωσίαζε πάντα με τη δική του προσωπικότητα στο score. Αυτό δείχνει ότι η άποψη του Mahler είναι να

[kSxadoqEc5IuV1AO75DaYhFH4khuw&sa=X&ved=2ahUKEwiykem9w-rmAhUCcZoKHTusB4cQ_B0wEHoECACQAw#imgrc=4WstlEzxa73qsM:&vet=1](https://www.youtube.com/watch?v=kSxadoqEc5IuV1AO75DaYhFH4khuw&sa=X&ved=2ahUKEwiykem9w-rmAhUCcZoKHTusB4cQ_B0wEHoECACQAw#imgrc=4WstlEzxa73qsM:&vet=1) ,(04/01/2020).

⁴⁵ Gottlieb_R. , Sachs H., λήμμα A Life of Toscanini, Maestro With Passion and Principle: “Toscanini Musician of Conscience” ,*The New York Times*.

αναπαράγει πιστά τις προθέσεις του συνθέτη, και σίγουρα να μην εντυπωσιάσει με το δικό του χαρακτήρα.

Όπως είχε αναφέρει: *“Το βασικό είναι να μην αφήνεται κανείς να τον καθοδηγεί η άποψη των σύγχρονών του. Να συνεχίζει σταθερά το δρόμο του, χωρίς να αφήνεται είτε να ηττηθεί από την αποτυχία, είτε να παρασυρθεί από την αναγνώριση.”*⁴⁶

Αναμφισβήτητο όσον αφορά την προσωπικότητα του Mahler είναι η ακραία φαντασία του, οι υπερβολικές του χειρονομίες και οι ορμές. Αυτό είναι γνωστό ως ένα άμεσο αποτέλεσμα του να ειπωθεί ότι αυτός είχε μια αδύναμη καρδιά. Ο τρόπος με τον οποίο ερμήνευε δεν είχε καθόλου επηρεαστεί παρόλο που γνώριζε ότι ο θάνατος πλησίαζε.

Αυτό που φαίνεται μάλλον ατυχές είναι ότι ο Mahler άλλαξε άποψη όσο αναφορά την σπουδαιότητα της σκηνης στην όπερα (αν και μεγάλο μέρος αυτού πρέπει να αποδοθεί στην ανικανότητα εκ μέρους άλλων). Ο Mahler της Βιέννης δεν θα ονειρευόταν ποτέ να κόβει τις όπερες του Wagner. Στη Νέα Υόρκη όχι μόνο εισήγαγε όλες τις συνήθειες περικοπές αλλά υιοθέτησε και νέες.

Γιατί λοιπόν αυτή η αλλαγή στάσης; Το άγχος του στην ασθένεια του; Ότι αυτός δεν πήρε σοβαρά το κοινό της Νέας Υόρκης; Αντιθέτως, λέει η Alma: *“Ο λόγος ήταν ότι όλη του η στάση απέναντι στον κόσμο και τη ζωή σε γενικές γραμμές είχε αλλάξει. Ο θάνατος του παιδιού μας και ο ερχομός του δικού του δημιουργούσε θλίψη η οποία είχε θέσει άλλη κλίμακα στη σημασία των πραγμάτων”*.⁴⁷ Ακόμα και έτσι, αμφισβητώντας τα πρότυπα του και τα χρόνια του στην Βιέννη, είναι δύσκολο να μην θεωρήσουμε τον Mahler ως σημαντικό συνθέτη.

Arturo Toscanini (1867-1957)

“ Αν θέλετε να ευχαριστείτε μόνο τους (μουσικο)κριτικούς, να μην παίζεται ούτε πολύ δυνατά ούτε πολύ απαλά, μα ούτε πολύ γρήγορα ούτε πολύ αργά.” **Arturo Toscanini.**⁴⁸

Ήταν 87 ετών, και δεκαετίες νωρίτερα είχε καθιερωθεί ως ο πιο διάσημος μαέστρος και μουσικός του κόσμου. Μια “ιδιοφυΐα”, στην πραγματικότητα, (όπως τον αποκαλούσαν και οι συμφοιτητές του στην Πάρμα της Ιταλίας) μαζί με ονόματα όπως ο Einstein, ο Picasso και, με μια ματιά προς τα πίσω, ο Thomas Alva Edison.⁴⁹

⁴⁶ Lunday E., Η μυστική ζωή των μεγάλων μουσουργών : όσα δεν σας είπαν ποτέ για τους διάσημους μουσικοσυνθέτες,(μτφρ. Νίκος Σταμπάκης), Εκδόσεις Αιώρα, Αθήνα 2011,σελ.163.

⁴⁷ Keener ,όπ..

⁴⁸ Σαββίδης,σελ.11.

⁴⁹ Gottlieb,όπ..

Διάνοια ή όχι, ήταν αναμφισβήτητα ένα θαύμα. Στο σχολείο του είχε επιλέξει το τσέλο ως το όργανο του και γρήγορα κατόρθωσε - από την ηλικία των 14 ετών να παίζει στην ορχήστρα της όπερας της Πάρμα. Δίδαξε πιάνο, βιολί, και κόντρα μπάσο. Τραγούδησε, συνέθεσε, οργάνωσε και διηύθυνε ομάδες συμμαθητών του. Όλοι γνώριζαν την εκπληκτική φωτογραφική μνήμη και τις τεράστιες δυνάμεις συγκέντρωσης του. Στο τελευταίο του έτος πήρε τον τίτλο “εξαιρετικός πτυχιούχος” του σχολείου. Αυτός ο τίτλος του άρεσε καθώς έλεγε: *“Όταν κοιτάω πίσω τα χρόνια της εφηβείας μου δεν θυμάμαι μια μέρα χωρίς ηλιοφάνεια, επειδή η ηλιοφάνεια ήταν στην ψυχή μου”*.

Το 1939 είχε συγκινηθεί βαθιά από την εμπειρία του τρία χρόνια νωρίτερα, όταν - χωρίς καμία επιβάρυνση και με δικά του έξοδα - ανακοίνωσε την δημιουργία της Φιλαρμονικής του Ισραήλ. Μέχρι τότε ήταν διάσημος σε όλο τον κόσμο για το αμείλικτο μίσος του για το φασισμό και το ναζισμό.

Γνωστός για τις εκρήξεις του και την αυστηρότητα του στη σκηνή (σπάζοντας και εκσφενδονίζοντας τους στύλους, φωνάζοντας και κάνοντας παρατήρηση στους μουσικούς που έβρισκε τεμπέλικους και απροετοίμαστους) είχε καταβάθος ευγενικό χαρακτήρα. Ποτέ δεν απόλυε μουσικούς, ακόμα και αυτούς που δεν του άρεσαν. Ήταν θετικός δέκτης, και ήταν προσωπικά γενναϊόδωρος - προσφέροντας τις υπηρεσίες του και την ορχήστρα του για οποιοδήποτε λόγο καθώς παρείχε βοήθεια σε οποιονδήποτε μουσικό που χρύζει χρημάτων. Τα χρήματα δεν ήταν ποτέ σημαντικά γι’ αυτόν. Τα αποδεικτικά στοιχεία καθιστούν σαφές ότι όλα όσα έκανε ήταν στην υπηρεσία της μουσικής, όχι του εγώ ή της επιτυχίας. Δεν έδωσε σχεδόν καθόλου συνεντεύξεις, δεν είχε κανέναν πράκτορα του Τύπου, απέφυγε το χειροκρότημα και επιδίωκε την ηρεμία. Θαύμαζε τον Leonard Bernstein.

Ο Toscanini υπήρξε πρωτοπόρος στα προηγούμενα χρόνια του, προωθώντας συνθέτες όπως ο Berlioz, ο Debussy, ο Ravel, ο Puccini και ο Strauss. Αργότερα, έμεινε στο Bruckner και στο Shostakovich αλλά αντιστάθηκε στους Mahler, Bartok, Schoenberg, Berg. *“Δεν μπορώ να βρω σύγχρονη μουσική για να μπει στο κεφάλι μου ή στην καρδιά μου! Είμαι πολύ μεγάλος (σε ηλικία) και οι ικανότητές μου έχουν αβεστοποιηθεί”*, έλεγε.⁵⁰

Από την άλλη πλευρά, ενέκρινε πολλούς από τους νεαρούς μεταπολεμικούς καλλιτέχνες. Είχε κυκλοφορήσει τη Ρενάτα Τεμπάλντι όταν επέστρεψε στη La Scala το 1946 και θαυμάζε πολύ τον David Oistrakh και την Kathleen Ferrier (*“εκείνη τη θεία φωνή”*), ενώ το 1951 είχε πεί: *“Βρήκα αυτή τη γυναίκα την Κάλλας, μια όμορφη φωνή και μια ενδιαφέρουσα καλλιτέχνη, αλλά η διατύπωση της είναι ακατανόητη”*.⁵¹

⁵⁰Οπ.

⁵¹ Gottlieb ,όπ.

Μετά τη μεταπολεμική περίοδο, η φήμη και η αυτοπεποίθηση του ήταν τόσο μεγάλη που τίποτα δεν θα μπορούσε να τον απομακρύνει από το λατρευτικό του κοινό, μια τεράστια δημοφιλία που είχε προκύψει από τη φλυαρία της διαφημιστικής μηχανής του NBC και του RCA.

Hebert von Karajan (1908-1989)

Ο von Karajan είναι αναμφισβήτητα ο πλέον φημισμένος μαέστρος που ξεπήδησε από την Ευρώπη στη μεταπολεμική περίοδο και μάλιστα Ελληνικής καταγωγής.

Στην κριτική της μουσικής, αναφέρεται συχνά ως ο κορυφαίος διευθυντής ορχήστρας του 20ού αιώνα, καθώς αποτελούσε τον άνθρωπο με τη μεγαλύτερη επιρροή στον χώρο της κλασικής μουσικής.

Συνυφασμένος με τη Φιλαρμονική του Βερολίνου, την οποία διηύθυνε για 35 ολόκληρα χρόνια, ήταν η κυρίαρχη φιγούρα της ευρωπαϊκής συμφωνικής μουσικής από τη δεκαετία του 1960 μέχρι και τον θάνατό του.

Σε αυτό συνέβαλε τόσο ο τεράστιος αριθμός των ηχογραφήσεων που έκανε όσο και η φήμη που απολάμβανε στα μουσικά σαλόνια, με την προτίμηση του κοινού να αγγίζει επίπεδα δυσθεώρητα: σύμφωνα με εκτιμήσεις, ο Αυστριακός von Karajan είχε πουλήσει πάνω από 200 εκατομμύρια δίσκους στη ζωή του, ποσό που τον εκτοξεύει στην πλέον πετυχημένη εμπορικά μορφή της κλασικής μουσικής! Σε μια από τις λιγότερο γνωστές πτυχές της ζωής του, ο Karajan -ως πρωτοπόρος στον τομέα των ηχογραφήσεων- αγκάλιαζε πάντα την καινοτομία. Έτσι, είχε καθοριστική συμβολή στην εξέλιξη και την επικράτηση του CD με το αναμφισβήτητο κύρος που διέθετε στους μουσικούς κύκλους της δεκαετίας του 1980!



*Herbert von Karajan.*⁵²

Ο Karajan ήρθε αργά στη μουσική του Mahler μετά από πολύ καιρό αναπτύσσοντας τον κόσμο του μουσικού ήχου του μεγάλου Αυστριακού συνθέτη. Μετά τον πόλεμο του είχε δοθεί η ευκαιρία να διευθύνει όλες τις συμφωνίες του Mahler αλλά αυτή χάθηκε καθώς ο χρόνος πρόβας δεν ήταν επαρκής.

Ο Karajan έλεγε “Ο Mahler είναι πολύ δύσκολος για μια ορχήστρα. Πρώτον, θα πρέπει, όπως θα έλεγε ένας ζωγράφος, να φτιάξεις την παλέτα. Η δυσκολία είναι μεγάλη, και μεγαλύτερος ο κίνδυνος να μην εκτελείται σωστά η μουσική, με αποτέλεσμα να φαίνεται πολύ μπανάλ (συνηθισμένη)”.

Ο κορυφαίος μαέστρος, ο “γενικός μουσικός διευθυντής της Ευρώπης”, όπως έμεινε γνωστός, πέθανε από καρδιακό επεισόδιο στις 16 Ιουλίου 1989, σε ηλικία 81 ετών...

Ο αρχιμουσικός Karajan όσο αναφορά την ερμηνεία του στη διεύθυνση, έλεγε: “Έχουν μεταβληθεί οι ερμηνευτικές μου ιδέες όλα τα χρόνια.. Εάν κάνετε ένα έργο, μετά από ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα αυτό που νιώθετε είναι ο χρόνος, τον οποίο μπορείτε να το αισθανθείτε, μπορείτε να το προσεγγίσετε. Η ερμηνεία προέρχεται από εσάς ως προϊόν της εσωτερικής σας ζωής, από ό, τι σας συγκινεί και που ίσως αντανακλάτε μέσα από τον καθρέφτη ενός έργου τέχνης. Όπως λέει ο Mephisto στο “Faust”: ‘αυτό που ονομάζετε το πνεύμα της εποχής είναι πραγματικά το

⁵² Karajan ,Herbert,

https://www.google.com/search?q=%CE%BA%CE%AC%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=hA5ScKVYdPAG1M%253A%252CVSKSHmmmOYCGGM%252C%252Fm%252F01tbftk&vet=1&usg=AI4_-kRluZTs_J-HSJsHjUHV0ZpNRW4kmA&sa=X&ved=2ahUKewi69ZCj5q_kAhXDeZoKHXd1CXgQ_B0wE3oECAoQAw#imgsrc=ki0fP1eDtFNvwM:&vet=1,(01/09/2019).

πνεύμα του Κυρίου στο οποίο αντικατοπτρίζονται οι καιροί' και αυτό είναι τόσο αληθινό... ”.⁵³

Συνέχιζε λέγοντας: “ Βρίσκω αυτές τις διακυμάνσεις του ρυθμού μία από τις πιο συναρπαστικές πλευρές στη μουσική. Και η πολυετής εμπειρία - έρχεται πραγματικά μόνο στην τρίτη ηλικία - αναπτύσσετε έναν εσωτερικό ρυθμό, που μπορεί να σας κάνει να αλλάξετε ελαφρώς όλη την εκτέλεση χωρίς να το γνωρίζουν οι άνθρωποι.”⁵⁴

Ο Herbert Von Karajan σκεφτόταν με ευχαρίστηση τα πρώτα του χρόνια και τις πρώιμες φιλοδοξίες του. “*Ήθελα τα πάντα. Ήθελα την κορυφή*”, είπε, χαμογελώντας σε μεγάλο βαθμό και ανοίγοντας τα χέρια του. “*Έχουν υπάρξει μειονεκτήματα σε όλη μου τη ζωή - πράγματα που έχουν συμβεί κατά της καριέρας μου. Αλλά προσπάθησα να μην τα σκεφτόμουν. Αν τα σκέφτεστε είστε πικροί. Και αν είστε πικροί, δεν μπορείτε να κάνετε μουσική.*”⁵⁵

“*Αν θέλω να συνταξιοδοτηθώ, θα είναι με κάποια άλλη δύναμη από τον εαυτό μου*”, είπε. “*Δεν θα άλλαζα επάγγελμα με κανένα άλλο στον κόσμο και είμαι βαθιά ευγνώμων για αυτό που μου έχει δοθεί. Υπάρχει ένα βιβλίο που θέλω να γράψω - για τα στοιχεία της μουσικής. Εάν συνταξιοδοτήσω, θα το γράψω και αυτό που θα πω για τη διεξαγωγή δεν θα είναι αυτό που νομίζετε.*”

Όσο αναφορά το μέλλον, θέλω να θέσω όλες τις δραστηριότητές μου σε μια μορφή που θα επιτρέψει τη συμμετοχή του μεγαλύτερου αριθμού ανθρώπων”, ανέφερε, υπαινίσσοντας το συνεχές ενδιαφέρον του για ηχογραφήσεις, ταινίες και τηλεόραση.

Συνέχισε λέγοντας :“*Υπήρξε έκρηξη στην εκτίμηση της μουσικής {...} Μετά το μίσος, την καταστροφή και το τέλος δύο πολέμων, οι αξίες των ανθρώπων έχουν αλλάξει. Πράγματα όπως η μουσική έχουν γίνει πιο σημαντικά για τον κόσμο. Η μουσική είναι ένα από τα πιο θετικά πράγματα που έχουμε και οι άνθρωποι που είναι υπεύθυνοι για την εξέλιξη της τεχνολογίας - που επιτρέπει τη διάδοση της μουσικής - είναι εκείνοι που θα έπρεπε να κερδίσουν το βραβείο Νόμπελ Ειρήνης*”.

⁵³ Rockwell ,J., λήμμα “For von Karajan, ‘the Truth Is Nowhere’”, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1974/11/12/archives/for-von-karajan-the-truth-is-nowhere-film-work-important.html> ,(01/09/2019).

⁵⁴ Holland , B., λήμμα “ How Von Karajan sees his conducting success”, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1982/10/22/arts/how-von-karajan-sees-his-conducting-success.html> , (01/09/2019).

⁵⁵ Οπ.

Ως ίσως ο πιο χαρισματικός μαέστρος της εποχής του, ο Herbert Von Karajan συμφωνεί ειρωνικά ότι οι καλλιτέχνες λαμβάνουν πάρα πολύ προσοχή, συχνά εις βάρος της ίδιας της μουσικής.

*Έλεγε: “Όταν βρίσκομαι στο βήθρο, ξεχνάω το κοινό. Δεν ενδιαφέρομαι για δημοσιότητα. Δεν μπορώ παρά να φανταστώ ότι θα υπάρξει η ευκαιρία να μεταδίδω στον κόσμο τον ενθουσιασμό μου, οι άνθρωποι θα προχωρήσουν στη συνέχεια σε ένα ενδιαφέρον για την ίδια την μουσική”.*⁵⁶

⁵⁶ Holland ,όπ.

Leonard Bernstein (1918-1990)



Leonard

Bernstein.⁵⁷

Για πολλούς λάτρεις της μουσικής, η αναφορά του Gustav Mahler προκαλεί μια εικόνα του Leonard Bertnstein.

Ο Bernstein ανέβηκε στο βάθρο (podium) του μαέστρου για να δημιουργήσει μια παθιασμένη απόδοση σε μία από τις συμφωνίες του αυστριακού συνθέτη. Ως μαέστρος, ο Bernstein με κάποια αφορμή έχει κερδίσει το μεγαλύτερο μέρος της εμπιστοσύνης για τη διάδοση της μουσικής του Mahler στον 20 αιώνα.

Από το 1960, ήταν η κινητήρια δύναμη μιας σημαντικής πρωτοβουλίας να φέρει τον Mahler σε εξέχουσα θέση στο επίκεντρο της δυτικής μουσικής τέχνης.

Είχε επιλεχθεί ως μουσικός διευθυντής της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης και ένας από τους πιο διάσημους μουσικούς των Ηνωμένων Πολιτειών. Ο Bernstein κατά το έτος αυτό, ήταν πρόεδρος στην ορχήστρα σε μια γιορτή για τα εκατό γενέθλια του

⁵⁷ Bernstein, Leonard, *soundtrackfest*,

https://www.google.com/search?q=bernstein+leonard&biw=1440&bih=767&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=t8utXJuLp8Yn2M%253A%252C70p6DNMcGVVeDM%252C%252Fm%252F0bvzp&vet=1&usg=AI4_-

[kTwNgfceQM8zZPz5zBXyRetSMXF0A&sa=X&ved=2ahUKEwjvpcO6sq7kAhUnw8QBHRARC_wQ_B0wE3oECAkQAw#imgdii=TfIQvwCU5YntUM:&imgcr=KazGu9dT19munM:&vet=1](https://www.google.com/search?q=bernstein+leonard&biw=1440&bih=767&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=t8utXJuLp8Yn2M%253A%252C70p6DNMcGVVeDM%252C%252Fm%252F0bvzp&vet=1&usg=AI4_-kTwNgfceQM8zZPz5zBXyRetSMXF0A&sa=X&ved=2ahUKEwjvpcO6sq7kAhUnw8QBHRARC_wQ_B0wE3oECAkQAw#imgdii=TfIQvwCU5YntUM:&imgcr=KazGu9dT19munM:&vet=1)

,(01/09/2019).

Mahler, διευθύνοντας αρκετά από τα έργα του Mahler και μεταδίδοντας τα στην εθνική εκπομπή CBS .⁵⁸

Συνέχισε να διευθύνει όλες τις συμφωνίες του Mahler, και πολλά άλλα έργα του με μεγάλες ορχήστρες, καθώς έτσι ενίσχυσε τη φήμη του ως τον κορυφαίο ερμηνευτή του Mahler στον κόσμο, μέσω δημοσιευμένων σχολίων που συνεχίζονται να αναφέρονται τακτικά μέχρι και σήμερα.

Στην καθιέρωση της γένεσης της δια βίου σχέσης του Bernstein με τη μουσική του Mahler, οι μελετητές, με ορθά επιχειρήματα, τόνισαν την θέση του Bernstein ως έναν από τους σπουδαιότερους μαέστρους. Αξίζει να σημειώσουμε ότι μετά την γενιά του Mahler, ο Bernstein ήταν ένας μαέστρος που ακολούθησε τα βήματα του Mahler και έτσι απέδωσε αυτές τις ανεπανάληπτες ερμηνείες στα έργα του.

Όπως έλεγε ο Bernstein, οι συμφωνίες του Mahler είναι πολύ μεγάλες, πολύ δυνατές, και πάρα πολύ πανανθρώπινες στο υλικό τους και την μορφή τους, υπερβολικά αναπτυγμένες, βομβαρδιστικές, και συναισθηματικά από καρδιάς υπερβολικές. Είναι ένας θησαυρός της πρωτοτυπίας και εμείς είμαστε υπερήφανοι που μέσα από τις συναυλίες βοηθάμε τους ανθρώπους να την ανακαλύψουν.

Για τον Bernstein ήταν συγκεκριμένα η 9η Συμφωνία του Mahler που αντιπροσώπευε αυτό το σούπερ απολύτως διστακτικό αποχαιρετισμό της τονικής μουσικής. Ο Bernstein στις διαλέξεις του Norton στο Πανεπιστήμιο του Harvard το 1973 υποστήριξε ότι γράφοντας την Ενάτη Συμφωνία, ο Mahler “*επιδίωκε διστακτικά και παρατεταμένα την ατονικότητα.*” Μάλιστα ο ίδιος ο Mahler στο τελευταίο μέρος της συμφωνίας και συγκεκριμένα στο τελευταίο choral συμπεριέλαβε μια προσευχή η οποία αναφέρεται στην αποκατάσταση της ζωής, της πίστης και της τονικότητας.

Ίσως η συναισθηματική ένταση που πολλοί έχουν παρατηρήσει στις συναυλίες των έργων του Mahler ήταν, εν μέρει, η στρατηγική του, για τη θέσπιση διστακτικά και παρατεταμένα της ατονικότητας. Όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει χαρακτηριστικό του Mahler είναι η εισαγωγή της ατονικότητας καθώς οδηγούμαστε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Η έλξη του Bernstein από τον Mahler και η αίσθηση της ατονικότητας, προσθέτουν μια νέα προοπτική –τεχνική, στην χρήση των δώδεκα φθόγγων σε δύο δικά του έργα,: ένα πριν από την προφανή κρίση στην ατονικότητα και ένα κατά τη διάρκεια

⁵⁸Mugmon, Matthew, “Beyond the composer- conductor dichotomy: Bernstein’s Copland – inspired Mahler advocacy”, *JSTOR Music & Letters*, Vol. 94, No. 4 (NOVEMBER 2013), pp. 606627, <https://www.jstor.org/stable/24547378>,(30/08/2019).

της: West Side Story (1957) και Symphony No.3: Kaddish (1963) . Των δύο γνωστότερων έργων δηλαδή του Bernstein!⁵⁹

Τελικά ο Bernstein φάνηκε σίγουρος για την τονική μουσική και τη σχέση του με τη σύγχρονη σύνθεση.

Άρχισε όμως να φοβάται ότι ο σειραϊσμός πραγματικά υπερισχύει της ορχηστρικής μουσικής σε νέες συνθέσεις , και έτσι καθιέρωσε τον Mahler ως τον τελευταίο μεγάλο υποστηρικτή του χαρακτήρα του .

Με αυτόν τον τρόπο, ο Bernstein διατήρησε τη σύνδεση μεταξύ του Mahler και της τονικότητας αλλά με μια συστροφή-τώρα, ότι ο Mahler ήταν ο υπαίτιος που ο Bernstein “γλίτωσε” από τον Μοντερνισμό.

⁵⁹Mugmon ,όπ.

3.ΕΙΔΙΚΑ ΠΡΟΣΩΝΤΑ ΜΑΕΣΤΡΟΥ



Έργα με ορχήστρα και χορωδία

Ως χορωδία ορίζεται μια οργανωμένη ομάδα φωνών ,η οποία τραγουδά συντονισμένα. Οι χορωδίες διακρίνονται σε διάφορα είδη. Ανάλογα με την δομή ,το μέγεθος και το είδος της μουσικής που ερμηνεύουν, χωρίζονται στις εξής κατηγορίες:Α.)Μικτή χορωδία(Soprano,Alto, Tenor,Basso), Β)Χορωδία όμοιων φωνών Τενόροι, Μπάσοι ή Σοπράνο Άλτο ,ή παιδικές χορωδίες Σοπράνο ,Άλτο Γ)Χορωδία δωματίου από 8 -16 άτομα, Δ)Χορωδία “*a capella*” χωρίς συνοδεία μουσικού οργάνου, Ε) Εκκλησιαστική χορωδία.⁶⁰

Η ιδιότητα του διευθυντή της ορχήστρας και ταυτόχρονα της χορωδίας αποτελεί ένα από τα πιο πολύπλευρα και σύνθετα μουσικά επαγγέλματα τα οποία συνδυάζουν δεξιότητες που αναφέρονται τόσο στην επιστήμη της μουσικής όσο και σε ιδιαίτερα χαρίσματα της προσωπικότητας. Το άριστο μουσικό αυτί ,η καλλιεργημένη φωνή ,η οργανωτικότητα, το χιούμορ και ο σεβασμός για τον συνάνθρωπο, αποτελούν μερικά από τα στοιχεία που συνθέτουν την εικόνα του χαρισματικού μαέστρου. Κάποια από αυτά είναι έμφυτα ,ενώ κάποια άλλα μπορούν να καλλιεργηθούν με την προσωπική μελέτη και εξάσκηση.

⁶⁰ Μελιγκοπούλου,όπ., σελ.148-151.

Η προσωπικότητα του μαέστρου αποτελεί μια σημαντική παράμετρο της ορχηστρικής και χορωδιακής πράξης. Μερικά χαρακτηριστικά της προσωπικότητας ενός χαρισματικού μαέστρου είναι η θετική επικοινωνία, η ικανότητα να εμπνέει τους μουσικούς και η συναισθηματική σταθερότητα. Όσο πιο εκλεπτυσμένα είναι αυτά, τόσο μεγαλύτερο σεβασμό, εκτίμηση και αγάπη εισπράττει από τους μουσικούς.

Η επιμόρφωση του μαέστρου αποτελεί μια διαχρονική συνέχεια της ακαδημαϊκής του εκπαίδευσης, τον κρατά ενήμερο για ό,τι νεότερο συμβαίνει στην επιστήμη του και δίνει εναύσματα για περαιτέρω μελέτη και ενασχόληση με επιμέρους τομείς της.⁶¹

Μουσική Προετοιμασία Μαέστρου

*“Δεν υπάρχουν κακές ορχήστρες, αλλά μόνο κακοί αρχιμουσικοί”. “Υπάρχει σαφής διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στους μαέστρους που έχουν την παρτιτούρα στο μυαλό τους και σε εκείνους που έχουν το μυαλό τους στην παρτιτούρα.” Hans von Bülow.*⁶²

Η μουσική προετοιμασία του μαέστρου πριν από κάθε πρόβα αποτελεί ένα από τα πρώτιστα καθήκοντα του. Η πρόβα έχει επιτυχία εφόσον είναι κατάλληλα προσχεδιασμένη και μουσικά μελετημένη. Η προσεκτική προετοιμασία ανακλάται σε κάθε κίνηση και λέξη του μαέστρου, ενώ η απουσία της αποτελεί την βασική αιτία αναποτελεσματικής χρήσης του χρόνου της πρόβας.

Ο μαέστρος για παράδειγμα μπορεί να συμβουλευτεί κάποιον γνώστη της γλώσσας στην οποία είναι το έργο γραμμένο που πρόκειται να διδάξει και κατόπιν να τον καλέσει στην πρόβα για να το υποδείξει στους χορωδούς. Είναι σημαντικό να επεξηγούνται οι λέξεις κλειδιά και το γενικό νόημα του στίχου για να μπορέσει να αποδοθεί ερμηνευτικά το ύφος του έργου. Αντίθετα η λανθασμένη προφορά μιας ξένης γλώσσας κατά την μουσική εκτέλεση, προσδίδει μια αρκετά ερασιτεχνική εικόνα στην χορωδία, όταν μάλιστα υπάρχουν και ακροατές που μιλούν την γλώσσα του έργου.

⁶¹ Μελιγκοπούλου, όπ. σελ.13,19,38.

⁶² Σαββίδης, όπ., σελ.11.

Ο μαέστρος χρησιμοποιεί την φαντασία και τις γνώσεις του για να μεταδίδει στους μουσικούς τον τρόπο ερμηνείας του έργου, ώστε τα άχρωμα μουσικά σύμβολα και οι λέξεις να μετατρέπονται σε ευχάριστους μουσικούς ήχους με διανοητικό νόημα που να εμπνέει τόσο τον ακροατή όσο και τους ίδιους τους ερμηνευτές. Τα μουσικά στοιχεία που διαμορφώνουν το μουσικό φραζάρισμα και που πρέπει να εφαρμόζονται ταυτόχρονα κατά την μουσική εκτέλεση είναι :α) έλεγχος της αυξομείωσης των δυναμικών, β)απόδοση εσωτερικού ρυθμού, γ) φραστικότητα μέσα στην κάθε μουσική φράση, ε)διατήρηση του σωστού tempo στ)ερμηνεία σύμφωνα με το ύφος και τη εποχή του έργου.

Η τεχνικά άρτια και εκφραστική μουσική διεύθυνση συντελεί στη μουσικά άριστη απόδοση του έργου. Η μουσική διεύθυνση αποτελεί τον αμεσότερο τρόπο επικοινωνίας του μαέστρου με τους μουσικούς εκτελεστές χωρίς την χρήση λέξεων. Όσο βαθύτερος γνώστης αυτού του τρόπου επικοινωνίας είναι ο πρώτος τόσο καλλιτεχνικά ανώτερο είναι το μουσικό αποτέλεσμα της ορχήστρας και της χορωδίας. Η σταθερή τήρηση του τύπου διεύθυνσης βοηθά τους μουσικούς να γνωρίζουν με ακρίβεια σε ποιο σημείο του μέτρου βρίσκονται ,ενώ το φραζάρισμα υποδεικνύεται με τις κατάλληλες κινήσεις των χεριών ανάλογα με το ύφος του έργου.⁶³

Οι “καλοί” μαέστροι γνωρίζουν το αντικείμενο τους και έχουν κατακτήσει παιδαγωγικές δεξιότητες. Εκπληρώνουν όλες τις λειτουργίες που εμπεριέχονται στην αποτελεσματική διδασκαλία (αφού ο μαέστρος έχει και τον ρόλο του δασκάλου),με ζεστασιά, ενθουσιασμό και ενδιαφέρον. Είναι στοχαστικοί και χρησιμοποιούν αρχές της ψυχολογίας στην διαμόρφωση των αποφάσεών τους . Συνδυάζουν την έρευνα και την κοινή λογική.

Στάση Σώματος Μαέστρου

Η στάση του σώματος του μαέστρου μπορεί να επηρεάσει την απόδοση της ορχήστρας και της χορωδίας. Το πρόσωπο δεν πρέπει να κάνει παραμορφωτικούς μορφασμούς αλλά να έχει ελευθερία στη ματιά. Ο μαέστρος έχει ορθό και

⁶³ Μελιγκοπούλου,όπ.,σελ.17,80.

ισομερώς ζυγισμένο κορμό, πόδια ελαφρώς ανοιχτά όχι περισσότερο από το πλάτος των ώμων ,θώρακα στητό, χωρίς ένταση στο σβέρκο και τους ώμους και το κεφάλι όρθιο, όπως κατά την στάση του τραγουδιού. Η εικόνα αυτή μεταδίδει στους μουσικούς ασφάλεια, αυτοπεποίθηση και ετοιμότητα, ενθαρρύνοντας τους να αποδώσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.⁶⁴ Ο μαέστρος πριν την έναρξη του έργου στέκεται ήρεμος ,κοιτά την ορχήστρα και την χορωδία , σκέφτεται νοερά το tempo και το ύφος του έργου κατόπιν δίνει προκατασκευαστική κίνηση εισπνέοντας ,ώστε να προκαλέσει στους μουσικούς να εισπνεύσουν πριν και όχι κατά την στιγμή της ατάκας του έργου. Γενικά υπάρχει μια σχέση αλληλεξάρτησης ανάμεσα στην επιτυχία μιας συναυλίας και στην επικοινωνία μαέστρου με τους εκτελεστές μέσω της μουσικής διεύθυνσης. Ένα χαμόγελο πριν ή μετά την ολοκλήρωση του έργου ,μια ματιά που να δείχνει ότι ο σκοπός έχει επιτευχθεί ,μερικές επαινετικές φράσεις μετά το πέρας της συναυλίας, εκφρασμένες με ευγένεια και ένδειξη αναγνώρισης του κόπου και της προσπάθειας που καταβλήθηκε,εδραιώνουν μια καλλιτεχνικά άψογη επικοινωνία ανάμεσα στο μαέστρο και τους μουσικούς και δημιουργούν ιδανικές συνθήκες για την συνεργασία της ομάδας.⁶⁵

Κατανομή Χρόνου

Ο κάθε μαέστρος χαράζει την προσωπική του στρατηγική μέσα από την γνώση και την εμπειρία του, ιεραρχεί τον τρόπο λειτουργίας και οργάνωσης της πρόβας και θέτει τους στόχους του. Η μεθοδικότητα στην μετάδοση -“διδασκαλία” του έργου (σύμφωνα με την αντίληψη του κάθε μαέστρου)συντελεί στην ταχύτερη εκμάθηση του και στην αποφυγή λαθών, τα οποία εκ’ των υστέρων θα είναι δύσκολο να διορθωθούν .

Η τεχνική της πρόβας είναι ένα από τα σημαντικότερα και ισχυρότερα όπλα του μαέστρου .Όσο πιο σοβαρός και συνεπής είναι ο μαέστρος στο ωράριο της πρόβας τόσο μεγαλύτερο σεβασμό και εκτίμηση θα απολαμβάνει από τους μουσικούς. Οι

⁶⁴ Scherchen ,όπ.,σελ.273-274.

⁶⁵ Μελιγκοπούλου,όπ.,σελ.,50,90.

καλλιτέχνες μουσικοί, έχουν την ικανότητα να καταλαβαίνουν αμέσως πότε ο μαέστρος ήρθε στην πρόβα απροετοίμαστος και πότε η πρόβα γίνεται απλά για να γίνεται.

Η οργάνωση της πρόβας παίζει τον σημαντικότερο ρόλο. Για παράδειγμα: οι ανακοινώσεις καλό είναι να γίνονται στην αρχή ή στο τέλος της πρόβας και όχι ενδιάμεσα για να μην διακόπτεται ο ειρμός των μουσικών και ο παλμός της πρόβας. Γενικά όσο πιο επαγγελματικά φερθεί ο μαέστρος μέσα στην πρόβα τόσο πιο σοβαρά τον αντιμετωπίζουν και οι συνάδελφοι μουσικοί.⁶⁶

Συναυλίες

Οι συναυλίες αποτελούν αναμφισβήτητα την κορυφαία έκφραση της ορχηστρικής-χορωδιακής πράξης και έναν από τους κύριους στόχους των μουσικών. Προσφέρουν ανεκτίμητες μουσικές εμπειρίες και συνιστούν ένα είδος ηθικής ανταμοιβής για τον κόπο που καταβάλλεται στις πρόβες. Ο μαέστρος οφείλει να γνωρίζει εξάλλου, ότι τις περισσότερες φορές, οι ατυχείς στιγμές μιας συναυλίας είναι αποτέλεσμα κάποιου δικού του άστοχου χειρισμού. Ο μαέστρος είναι αυτός που φέρει την ευθύνη και εισπράττει την κριτική για το μουσικό αποτέλεσμα της συναυλίας αλλά και ο μόνος που μπορεί να σταθμίζει τις εκάστοτε δυνατότητες του συνόλου.⁶⁷

Εμφάνιση

Η εμφάνιση των μουσικών πρέπει να είναι απλή και απέριττη. Στα ίδια πλαίσια πρέπει να κινούνται και οι ενδυματολογικές επιλογές του μαέστρου. Η απλή και απέριττη παρουσία του, βοηθά τον ακροατή να επικεντρώνει την προσοχή του απερίσπαστα στην μουσική. Τέλος είναι αισθητά ιδιαίτερα όμορφο, οι όποιες ενδυματολογικές επιλογές του μαέστρου, να τονίζουν διακριτά το φύλο του, προσδίδοντας του μια ευγενική φινέτσα πάνω στο πόντιουμ.⁶⁸

⁶⁶ Μελιγκοπούλου, όπ., σελ. 79-80.

⁶⁷ Οπ.

⁶⁸ Οπ., σελ. 119-120.

Μουσική Διεύθυνση

Ο μαέστρος με την μουσική διεύθυνση αναδεικνύει τρία στοιχεία του εκτελούμενου μουσικού έργου, α) το μέτρο, β) την ταχύτητα (tempo), και γ) το ύφος (χρωματισμοί-έκφραση). Το δεξί χέρι λειτουργεί ως μετρονόμος και υποβολέας του τύπου της μουσικής διεύθυνσης. Το αριστερό χέρι υποδεικνύει με πλαστικότητα το ύφος, τους χρωματισμούς τις εισόδους και τις εξόδους των επιμέρους μουσικών οργάνων ή φωνών.⁶⁹

Σύμφωνα με το *Music Curriculum in the secondary Schools*, των ΗΠΑ, ο μαέστρος διαθέτει κατανόηση και ευαισθησία για τους άλλους, ενθουσιασμό, συνεργατική συμπεριφορά, ηγετική ικανότητα, ειλικρινή αγάπη για τον άνθρωπο, φιλικότητα, πρόσχαρο χαρακτήρα, φαντασία, ευστροφία, μαγνητική προσωπικότητα, οράματα, καλό γούστο αυτοπεποίθηση, επαγγελματικότητα στην συμπεριφορά του, πίστη στο έργο του, ικανότητα να διδάσκει και να καθοδηγεί εκπαιδευτικά, αίσθηση χιούμορ, ικανότητα να δέχεται κριτική, ευγενική εμφάνιση και παρουσία.⁷⁰

Σύστημα διαχείρισης τάξης.

Ένας μαέστρος για να εφαρμόσει τις στρατηγικές διαχείρισης τάξης στο μουσικό σύνολο του πρέπει να έχει ένα σύστημα. Στ' αλήθεια όμως τί είναι σύστημα;

Σύστημα είναι ένα σύμπλεγμα αλληλοεπηρεαζόμενων και αλληλοεξαρτώμενων μεταξύ τους στοιχείων. Κάθε αλλαγή σε κάποιο στοιχείο του συστήματος επιφέρει αλλαγές σ' ολόκληρο το σύστημα. Το σύστημα δεν είναι απλά το άθροισμα των μερών του, αλλά μια οργανική ενότητα που διαφέρει ποιοτικά από τα επιμέρους κομμάτια που την απαρτίζουν.⁷¹

⁶⁹ Μελιγκοπούλου, όπ., σελ. 101.

⁷⁰ Όπ. σελ. 19

⁷¹ Κωλέτη, Α., *Σχολική μουσική εκπαίδευση, ζητήματα σχεδιασμού μεθοδολογίας και εφαρμογών: Η αξιοποίηση της συστηματικής θεωρίας για την διαχείριση της σχολικής τάξης*, (επιμ. Διονυσίου, Ζ., και Αγγελίδου, Σ.,) Εκδόσεις Ελληνική ένωση για την μουσική εκπαίδευση, Αθήνα 2009, σελ. 148.

Για παράδειγμα η ορχήστρα αποτελεί ένα σύστημα που εμφανίζει όλα τα χαρακτηριστικά των ανθρώπινων συστημάτων, με τα μέλη της(τους μουσικούς), να βρίσκονται σε διαρκή αλληλεπίδραση και φυσικά αλληλεξάρτηση, ένα σύστημα με επίπεδα ιεραρχίας, που αναπροσαρμόζεται και χαρακτηρίζεται από σκόπιμη δράση.

Στρατηγικές

Ο μαέστρος ,αν και συχνά διστάζει να το κάνει ,μπορεί εν δυνάμει να παρατηρήσει, να επισημάνει και να επέμβει, στα φαινόμενα που εμφανίζονται στο σύνολο, με τον ίδιο τρόπο που γενικά μπορεί κανείς, να παρατηρήσει τα ανθρώπινα συστήματα.

Ο διευθυντής ορχήστρας μπορεί να δράσει αποτελεσματικά στην διαδικασία διεξαγωγής της πρόβας και της μετάδοσης πληροφοριών. Αν αποφασίσει να επέμβει, πρέπει να εστιάσει μόνο σ' αυτό με το οποίο βρίσκεται και ο ίδιος σε αλληλεπίδραση . Βοηθάει πολύ τον μαέστρο να αντιμετωπίζει μουσικούς ως μέλη της ομάδας και να ερμηνεύει τα φαινόμενα σε σχέση μόνο με το σύνολο και όχι με τα εξωτερικά αλληλεπιδρώντα συστήματα.

Όπως δηλώνει και ο Andris Nelsons “*Τέλος ο μαέστρος-souperstar, μια ορχήστρα απαιτεί δημοκρατία*”.

*“Ακόμα κι αν βρίσκομαι πάνω στο βάθρο του μαέστρου, δεν θεωρώ τον εαυτό μου ως έναν ηγέτη: ο ηγέτης είναι πάντα και αποκλειστικά ο συνθέτης του εκάστοτε κομματιού μουσικής. Ο von Karajan έλεγε ότι η δημοκρατία δεν βοηθάει στον στρατό και στη μουσική, αλλά νομίζω ότι πλέον έχουμε ξεπεράσει την εποχή του διευθυντή-δικτάτορα. Η ορχήστρα είναι το ιδανικό μέσο προκειμένου να μεταλαμπαδεύσει ένας μαέστρος την προσωπική του αντίληψη για τη μουσική. Αν οι ορχήστρες έπαιζαν και ακούγονταν με κάποιο συγκεκριμένο τρόπο μόνο επειδή καταφέρνω να τους επιβληθώ ως μαέστρος, αυτό θα οδηγούσε σε μια κοινότοπη εκτέλεση του κομματιού. Αντιθέτως, οι μουσικοί μιας ορχήστρας πρέπει να παίζουν με ένα συγκεκριμένο τρόπο επειδή είναι πεπεισμένοι ότι αυτή τη στιγμή εκτελούν την αληθινή σκέψη του συνθέτη.”*⁷²

Βασική αρχή για να διατηρείται η ενέργεια της πρόβας και το ενδιαφέρον των μουσικών, είναι ο μαέστρος να μιλά σιγανά και ήρεμα, να χρησιμοποιεί κυρίως

⁷² “Αντρης Νέλσονς: ‘Τέλος ο μαέστρος-σούπερσταρ, μια ορχήστρα απαιτεί δημοκρατία’”, *Protagon*, <https://www.protagon.gr/epikairota/antris-nelsons-telos-o-maestros-souperstar-mia-orxistra-apaitei-dimokratia-44341931074> , 02/01/2020.

μουσική ορολογία. Αν χαθεί και το ενδιαφέρον των εκτελεστών -ερμηνευτών χάνεται και η ροή της πρόβας .

Ο μαέστρος χρησιμοποιεί την τεχνική της μορφοποίησης της διδασκαλίας, δηλαδή μίας νέας δεξιότητας ή “συμπεριφοράς”, ενισχύοντας μικρά βήματα που οδηγούν προς τον επιθυμητό στόχο.

Όταν γίνεται κάποιο λάθος ο μαέστρος πρέπει να μπορεί να εντοπίζει την αιτία του. Η διόρθωση του λάθους πρέπει να γίνεται αμέσως, δηλαδή να σταματά τη μουσική, να επισημαίνει το λάθος ,να δείχνει με την φωνή το σωστό και να μην προχωρά παρακάτω πριν εισπράξει το σωστό.

Μουσική πειθαρχία.

Η πειθαρχία της πρόβας στηρίζεται καταρχήν στην πειθαρχία του μυαλού του μαέστρου, γι’ αυτό και η φιλοσοφική ιδέα της πρόβας ορίζεται από το τρίπτυχο: αποτελεσματική χρήση χρόνου-θετική ενέργεια μαέστρου – πειθαρχία μουσικών.⁷³

Το Α και το Ω της διευθύνσεως παραμένει η ικανότητα δημιουργίας κατανοητών παραστάσεων και κινήσεων.

Εκτός από την τακτική για “μουσική αγωγή”, που έχει να κάνει με την κατ’ ιδίαν προετοιμασία του μαέστρου, αυτός οφείλει επιπλέον να ενεργεί και ως παιδαγωγός με όλη την σημασία της λέξης σε σχέση με τις ατομικές συμπεριφορές των μουσικών.⁷⁴

Ένας “καλός δάσκαλος”- μαέστρος, πρέπει να δουλεύει χτίζοντας σιγά - σιγά την επιθυμία στους μουσικούς για να μάθουν, χωρίς όμως να φλυαρεί κατά την διάρκεια της πρόβας, αλλά αντίθετα, να υπάρχει μια διαρκής ενέργεια και ένα “allegro tempo”.

⁷³ Μελιγκοπούλου,όπ.,σελ.79.

⁷⁴ Κοντογεωργίου,όπ.,σελ.119.

4. “ΣΥΝΘΕΣΗ” ΚΑΙ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΣΕ ΕΡΓΑ

MAHLER

Εάν τα συμφωνικά ποιήματα του R. Strauss αποτελούν συναισθηματικές ιστορίες που προέρχονται εκ' των έξω οι συμφωνίες του G. Mahler είναι εκμυστηρεύσεις συναισθημάτων που προέρχονται εκ' των έσω. Τα θέματα είναι φτιαγμένα για να μεταφέρουν ένα φορτίο εκφραστικότητας χωρίς προηγούμενο -και οι φόρμες του υπαγορεύονται περισσότερο από τις ανάγκες της έκφρασης, παρά από την λειτουργικότητα της αρμονίας. Βασικά η μουσική παραμένει τονική και η συμφωνία εξακολουθεί να είναι για τον Mahler ό,τι ήταν για τον Haydn, τον Mozart και το Beethoven, δηλαδή ένα δράμα σχέσεων και αντιθέσεων. Τώρα όμως τα πρόσωπα του δράματος δεν είναι τόσο η τονικότητα και τα θέματα, όσο τα συναισθήματα και οι ψυχολογικοί χαρακτήρες. Ο Mahler ήταν σε θέση να ενσωματώνει το λυρικό ύφος μέσα στην δραματική δομή της συμφωνίας αφού την μουσική την αντιμετώπιζε ως μια γνήσια εκφραστική τέχνη, που αγνοούσε την εκτεταμένη μορφή. Μερικά από τα μέρη των συμφωνιών του είναι τραγούδια με ορχήστρα (πχ. Τέταρτο- για σόλο κοντράλτο-και Πέμπτο μέρος -για σόλο υψίφωνο και κοντράλτο- της 2^{ης} Συμφωνίας, το τέταρτο μέρος - με σόλο κοντράλτο- της 3^{ης} Συμφωνίας και το Τέταρτο Μέρος - με σόλο υψίφωνο -της 4^{ης} Συμφωνίας ενώ σ' άλλα χρησιμοποιείται υλικό που πρωτοπαρουσιάστηκε σε αυτοτελή τραγούδια (Το δεύτερο και το τέταρτο μέρος από τα τραγούδια ενός οδοιπόρου -για φωνή και ορχήστρα - έδωσαν υλικό, για το πρώτο και το τρίτο αντίστοιχα της 1^{ης} Συμφωνίας).⁷⁵

“Γιγάντια” ορχήστρα

Η τάση για γιγάντια ορχηστρικά σώματα (με την έννοια της πλήθυνσης των μελών της ορχήστρας και προφανώς των αριθμό των οργάνων) εκδηλώνεται ήδη από τον 18^ο αιώνα. Το αποφασιστικό βήμα προς την κατεύθυνση της αύξησης του δυναμικού της ορχήστρας (στα 130 μέλη) έκανε ο R. Wagner. Η αύξηση όμως της ορχήστρας στον Wagner, τον Mahler και τον Schönberg αλλά και τον R. Strauss και τον

⁷⁵ Γκρίφιθς Πολ, *Μοντέρνα μουσική*, (μτφ. Κώστιου Μ.,(σειρά «Μουσική 8»), Εκδόσεις Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος & Σια, Αθήνα 1993,σελ.35.

Ο. Messiaen δεν υπηρετεί μόνο την δημιουργία κάποιων εφέ δυναμικής (αύξης έντασης και όγκου ,μεγάλες αντιθέσεις), αλλά, ανταποκρίνεται ,επίσης , σε διαφοροποιημένες τεχνικές σύνθεσης ,στις ανάγκες ενός άλλου ορχηστρικού στυλ, που απαιτεί χωρισμό των ομάδων ,ομοιογενών οργάνων σε μικρότερες ομάδες, οι οποίες αναλαμβάνουν διαφορετικούς ρόλους. Ο Mahler ήταν ίσως ο πιο τολμηρός στην αναζήτηση προσωπικών λύσεων δίνοντας με την μουσική του την πληρέστερη και εντονότερη έκφραση της προσωπικότητας, αλλά και οι πέντε παρ' όλο που είχαν διαφορετικές επιδιώξεις και μεθόδους, αντιμετώπισαν το ίδιο πρόβλημα: ήταν υποχρεωμένοι να δημιουργήσουν μουσική χωρίς τη σιγουριά της παλιάς αρμονίας. Πραγματικά, αποτελεί μια ιδιοτυπία της μουσικής από το 1900 και μετά, το γεγονός ότι πολλοί συνθέτες επέλεξαν μια “συντηρητική” θέση, εργαζόμενοι με υλικά και μεθόδους που θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι είχαν εξαντλήσει τις δυνατότητες τους και είχαν ξεπεραστεί από τις τρέχουσες εξελίξεις της τεχνικής της ευαισθησίας. Η διαφορά στην περίπτωση της μουσικής του 20^{ου} αιώνα έγκειται στο ότι έμειναν ανοιχτές τόσες πολλές δυνατότητες επιλογής, ώστε δεν υπήρξε μια και μοναδική εξελικτική τάση ούτε μια κοινή γλώσσα , όπως συνέβαινε συνήθως σε προηγούμενες εποχές, αλλά διαμορφώθηκε ένα ευρύ φάσμα επιδιώξεων και μέσων. Η έναρξη των διαφοροποιήσεων πρέπει να αναζητηθεί ανάμεσα στο 1890 και το 1910 , στα χρόνια δηλαδή της κορύφωσης του ύστερου ρομαντισμού, διότι η έμφαση που έδωσαν οι ρομαντικοί στον προσωπικό χαρακτήρα, προετοίμασε την κατάρρευση των καθιερωμένων τονικών συνόρων.⁷⁶

Συναισθηματικός κόσμος του Mahler .

Ο Mahler πίστευε εφ' όρου ζωής στην θετικότητα και στην δημιουργικότητα, καθώς δεν υπήρξε φίλος, πολλώ δε μάλλον του αρνητισμού. Αυτή η θεμελιώδης στάση του καθόριζε την σχέση του προς τα πνευματικά πράγματα αλλά και τις λογοτεχνικές προτιμήσεις του. Έτσι ένιωθε πραγματικά άνετα μόνο όταν βρισκόταν σε ανώτερη ψυχική διάθεση. Στα αξιώματα του άνηκε και η ακλόνητη πεποίθηση ότι όφειλε κανείς να μην προδίδει ποτέ τα ιδανικά του και τον εαυτό του, να μην αφήνει τίποτα

⁷⁶ Σάλτσμαν, Έρικ, *Εισαγωγή στην μουσική του 20^{ου} αιώνα*, (μτφρ. Γιώργος Ζερβός), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1983,σελ.17.

να τον παρασύρει μακριά από εκείνη την δημιουργική διάθεση που αγαπούσε ιδιαίτερα. Ο Mahler ζούσε ως επί το πλείστον για τον εαυτό του και την εργασία του, ενώ σπάνια αφιέρωνε χρόνο σε κοινωνικές συναναστροφές. “ Λαμπρή απομόνωση” , ονόμαζε την κατάσταση της ζωής μέσα στην οποία ο ίδιος αισθανόταν ιδιαίτερη άνεση.

Ο Gustav Mahler συνήθως ζητούσε μια ορχήστρα τριπλάσια σε μέγεθος από αυτήν του Beethoven , έτσι ώστε να επιτυγχάνονται γιγάντια crescendo, ρητορικές εκρήξεις και μεγαλοπρεπείς καταλήξεις , που επιβάλλουν την μουσική μορφή με δυναμικό τρόπο. Ιδιαίτερα για τον Mahler η μεγάλη ορχήστρα προσέφερε μια ποικιλία μικρότερων ορχηστρικών σχημάτων , που μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να αποδώσουν νέους χαρακτήρες ή για να κάνουν πιο εμφατικές τις αντιθέσεις. Ο Mahler ζητούσε επίσης όργανα που δεν περιλαμβάνονται συνήθως στην ορχήστρα και τα οποία παραπέμπουν πέρα από τον κόσμο της παραδοσιακής έντεχνης μουσικής ,σε : αγελαδοκούδουνα, για να δοθεί η εντύπωση ενός βοσκότοπου στις Άλπεις , ή κιθάρα και μαντολίνο για να αποδοθεί το χρώμα ενός λαϊκού χορού. Ακόμα και χωρίς την συμμετοχή οργάνων τέτοιου είδους η μουσική του Mahler μερικές φορές παρουσιάζει μια ροπή προς την μουσική των café. Στο καλλιτεχνικό του πιστεύω κυριαρχούσε η αντίληψη ότι η συμφωνία πρέπει να αποτελεί την εικόνα του εσωτερικού κόσμου του καλλιτέχνη, όπου η συναισθηματικότητα και το ειρωνικό του χιούμορ θα συνυπάρχουν με άλλα ευγενικά συναισθήματα. Έτσι ο Mahler προσπαθούσε να περιλάβει ένα ευρύ φάσμα εμπειριών μέσα σε μία και μόνο σύνθεση. Πράγματι οι συμφωνικές του δομές, εξαρτήθηκαν από την σταθερή του απόφαση να αποκαλύψει το συναισθηματικό του εαυτό με απόλυτη ειλικρίνεια.⁷⁷

Στα έργα του φαίνεται έντονα το θρησκευτικό και το μεταφυσικό στοιχείο. Αυτός διακατεχόταν από την ιδέα του θανάτου , ιδιαίτερα στα τελευταία χρόνια από την ιδέα του δικού του θανάτου και σε πολλά από τα έργα του το φθαρτό της ανθρώπινης φύσης αποτελούσε αφορμή για την έκφραση βαθύτατης θλίψης , τυραννικής οδύνης ή πικρού σαρκασμού. Αλλά και η ιδέα αυτή μπορούσε να γίνει αποδεκτή με συγκατάβαση ,όπως συμβαίνει στο φινάλε του ορχηστρικού κύκλου των τραγουδιών *Το τραγούδι της Γης* (Das Lied von der Erde, 1907-1909), ή με την αγαλλίαση που γεννά η υπόσχεση για μια νέα ζωή , (2^η και 8^η Συμφωνία).

⁷⁷ Γκρίφιθς ,όπ.σελ.36-37.

Υπάρχουν αληθές πληροφορίες ότι την άνοιξη του 1901, ο Gustav Mahler είδε ένα όνειρο. Βρισκόταν, λέει, μέσα σε μια μεγάλη παρέα, όταν έκανε την εμφάνισή του ο θάνατος με σάρκα και οστά, ως άνδρας ευγενής, “με ευθυτενές παράστημα και άγιοι ένδυση”, που τον καταδίωξε ως την πιο απόμερη γωνιά του χώρου, ώσπου τελικά τον άρπαξε από το χέρι “με τη σιδερένια παλάμη του” και του είπε: “Εσύ πρέπει να έρθεις μαζί μου!”. Το όνειρο κατέγραψε σε επιστολή του ο ίδιος ο μουσουργός.⁷⁸

Ο θάνατος και η Ανάσταση ήταν το θέμα αρκετών έργων του ύστερου ρομαντισμού. Συνηθέστερα, η Ανάσταση αποτελεί μια ελπίδα ότι μετά το θάνατο στον κόσμο ακολουθεί η έγερση σ’ έναν κόσμο πέραν του φυσικού. Αυτή λοιπόν η ενασχόληση με το πέραν του φυσικού θα πρέπει να συνδεθεί με τα σύγχρονα ρεύματα του αποκρυφισμού, όπως η θεοσοφία, καθώς επίσης και με της εξελίξεις που πραγματοποιήθηκαν σε ό,τι αφορά την γνώση για την ανθρώπινη ψυχή.

Ύστερο-ρομαντική ενορχήστρωση

Στην ύστερο-ρομαντική ενορχήστρωση υπάρχουν δύο κύριες τάσεις. Η πρώτη μπορεί να ορισθεί ως ύφος tutti η περιπλοκή του οποίου οφείλεται στην μεγάλη ποικιλία μελωδικών, αρμονικών και ρυθμικών στοιχείων. Κύριες μελωδικές γραμμές, πολλαπλές εσωτερικές φωνές, πλούσιο και καλά αρθρωμένο μπάσο, πλήρεις και σύνθετες συγχορδιακές σειρές και γενικότερα, ο συνδυασμός όλων αυτών των στοιχείων, προσδιορίζει αυτό το χαρακτηριστικό, την σύνθετη ορχηστρική σκέψη. Από την άλλη έχουμε επίσης την τάση που μπορεί να περιγραφεί σαν μια προσπάθεια να γίνεται συνεχώς χρήση σολιστικής γραφής, μέσα στο μεγάλο ορχηστρικό όργανο, μια προσπάθεια εισαγωγής- ποιότητας μουσικής δωματίου μέσα στο χώρο της συμφωνικής ορχήστρας.⁷⁹

⁷⁸ Μαγκλίνης, Η., “Κάποτε ο Γκούσταβ Μάλερ ονειρεύτηκε έναν ευθυτενή, ευγενή κύριο”, *Καθημερινή*, 2019, <https://www.kathimerini.gr/1010173/article/politismos/moysikh/kapote-o-gkoystav-maler-oneireythke-enan-ey8ytenh-eygenh-kyrio>, (25/08/2019).

⁷⁹ Leibowitz, R., και Maguire, J., *Η ορχηστρική σκέψη: Σύστημα πρακτικής διδασκαλίας της ενορχηστρώσεως*, Τεύχος 1: Ασκήσεις σε συνεπτυγμένες μεταγραφές ορχηστρικών έργων, (Β’), (μτφρ. Κ. Νάσος), Εκδόσεις Νάσος, Αθήνα 1986, σελ. 46.

Ως προς το τρόπο χειρισμού της ορχήστρας, ο Mahler μοιάζει να εκπληρώνει όλα τα οράματα του Berlioz. Όπως ο Berlioz, έτσι κι αυτός είχε την τάση, της διόγκωσης της ορχήστρας, μια τάση που ολοένα συνέπιπτε με την κοινωνική διεύρυνση του ακροατηρίου. Ο Mahler ειδικότερα αύξησε τον αριθμό των κρουστών και προσέθεσε διάφορες παραλλαγές τους(μικρές καμπάνες μέχρι ροκάνες και ξυλόφωνο ενώ ακόμα και μεγάλο σφυρί της Έκτης Συμφωνίας). Παρόλο που η ορχήστρα του περιλαμβάνει όλα τα είδη των χάλκινων πνευστών, τα όργανα αυτά δεν αποτελούν την βάση της, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις του Wagner και του Bruckner. Τα χάλκινα στην ορχήστρα του Mahler λειτουργούν υποστηρίζοντας, προβάλλοντας ή τονίζοντας τις κορυφώσεις. Σ' ορισμένες περιπτώσεις αποκτούν και σολιστικό ρόλο, όπως τα τρομπόνια, για παράδειγμα τα οποία συμβολίζουν την φωνή της αιώνιας φύσης στην Τρίτη συμφωνία του, ή το tenorhorn (παραλλαγή ευφωνίου), που χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στην ορχήστρα το οποίο παίζει το κύριο θέμα στο πρώτο μέρος της Έβδομης Συμφωνίας.

Σε αντίθεση τα ξύλινα πνευστά μαζί και τα κόρνα προσφέρουν το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα της ορχήστρας του Mahler. Αναγνωρίζει κανείς σ' αυτήν, τα απαλά τραγουδιστά βιολιά της Βοημίας, ενώ τα όμποε τα φλάουτα και τα κλαρινέτα ακούγονται συχνά περισσότερο σαν μια μικρή αυτόνομη ορχήστρα με ιδίωμα πιο παραδοσιακό παρά σαν μια μεγάλη συμφωνική ορχήστρα. Πολλές φορές, κυριαρχούν οι τραγουδιστές λαϊκές μελωδίες και η παρεμβολή διάφορων απλοϊκών εμβατηρίων.

Τα γοητευτικότερα σημεία των συμφωνιών του Mahler είναι τα μεσαία μέρη τους (ειδικότερα στις τελευταίες συμφωνίες). Για παράδειγμα οι δύο *Νυχτερινές μουσικές* και το Scherzo της Έβδομης Συμφωνίας ή τα μυστηριώδη και δαιμόνια οράματα της Έκτης και της Ένατης.

Στην μουσική του Mahler ξαναβρίσκει κανείς όλη την μαγεία των προγενέστερων ρομαντικών συνθετών όπως Weber, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, και ειδικότερα του Schumann.

Η μαγεία του ήχου των κόρνων, η γοητεία των κλαρινέτων, τα βιολιά που “ψιθυρίζουν”, τα φλάουτα που “σιγοτραγουδούν”, όλα αυτά περιέχονται στην ορχήστρα του, και αποτελούν τον τελευταίο απόηχο των ρομαντικών συμβόλων.

Με αυτόν τον μεγάλο συνθέτη η εξέλιξη της ορχήστρας, ή τουλάχιστον της συμφωνίας, μοιάζει να έχει κατακτήσει άλλο ένα στάδιο. Τώρα πλέον, ήταν αναγκαίο να υπάρξει κάποιο καινούργιο ερέθισμα, που θα έδινε νέα ώθηση στην πορεία της οργανικής και της συμφωνικής μουσικής.

Μουσική Γραφή

Η μουσική γραφή του Mahler χαρακτηρίζεται από συναισθηματική ένταση, υπαρξιακές αναζητήσεις και εκρηκτικές στιγμές που στοχεύουν στη ψυχή του ακροατή και του προκαλούν έντονα συναισθήματα. Ο σπουδαίος συνθέτης ενσταλάζει μέσα στο μυαλό σκέψεις και προβληματισμούς σε σχέση με την ανθρώπινη ύπαρξη, με αποτέλεσμα να δημιουργεί σε κάποιους ανασφάλεια από αυτή την απογύμνωση του εσωτερικού τους κόσμου. Ο Mahler άλλαξε για πάντα τη μουσική μετά από αυτόν, φτάνοντας το ρομαντισμό στα όριά του και οδηγώντας στην εξατομίκευση της σύνθεσης.⁸⁰

Ο Mahler απέριψε το πρότυπο της κλασικής συμφωνίας με τα τέσσερα μέρη. Σε αρκετές περιπτώσεις αύξησε τον αριθμό των μερών σε πέντε ή έξι, ή αντίθετα το περιόρισε σε 2 όπως στην Όγδοη Συμφωνία. Μόνο η Πρώτη, η Τέταρτη η Έκτη και η Ένατη Συμφωνία έχουν τέσσερα μέρη. Σε γενικές γραμμές δεν ακολουθούσε κάποιο μουσικό πρόγραμμα, υπήρχε πάντα κάποια ποιητική ιδέα, που προέκυπτε πάντα είτε από τα λόγια των τραγουδιών ή από το βαθύτερο νόημα κάθε έργου.

Οι συμφωνίες αυτές ολοκληρώνονται πάντα στο finale καθώς η σημασία αυτού του μέρους έχει αλλάξει με την πάροδο του χρόνου. Για τον Mahler το finale αποτέλεσε το στόχο του έργου, αφού μπορούσε να λειτουργεί σαν μια μεγάλη δυναμική κορύφωση, όπως στην Πρώτη και την Δεύτερη Συμφωνία ή μπορούσε να εκφράζει μια υπερβατική διάθεση, όπως στην Τρίτη, την Τέταρτη και την Ένατη, ακόμα μπορούσε να αποτελεί μια πλήρη ερμηνεία του νοήματος του έργου, όπως στην Πέμπτη και την Έβδομη.

⁸⁰ Ζερβός, Γ., *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2016,σελ.82.

Υπήρχαν επομένως πολλοί δρόμοι που οδηγούσαν στον τελικό στόχο, όλοι όμως είχαν την ίδια κατεύθυνση: το finale έπρεπε να λειτουργεί καταληκτικά συνοψίζοντας μέσα του το σύνολο του έργου. Έτσι το ιδεώδες μιας μουσικής κατασκευής που θα υπακούει σε μια εσωτερική δύναμη βρήκε την τελειότερη δύναμη μέσα από τις συμφωνίες του Mahler. Η δυναμική πορεία δεν ήταν πλέον αναγκαίο να αποβλέπει σε μια διαρκή αύξηση της έντασης. Συχνά η συγκινησιακή φόρτιση και κορύφωση εκφράζεται με μαλακές διαθέσεις που αντιπροσωπεύουν την υπέρτατη ολοκλήρωση.

Η στυλιστική και γενική πλειονότητα των “φωνών” στις συμφωνίες του έχει βραβευτεί ως συνάρτηση του υποβιβαστικά μοντέρνου ακόμη και μεταμοντέρνου χαρακτήρα τους. Το γεγονός ότι έπληξε τον Mahler ως προβληματική φωτίζει την τάση για παρωδία ή ειρωνεία, που συχνά αναφέρεται ρητά σε οδηγίες στο score, γεγονός που συμβάλλει στην αυθεντικότητα τους ως πολιτιστικά έγγραφα, ακούγοντας τις ίδιες τις αντιφάσεις που απαιτούσαν να επιλυθούν ή να ξεπεραστούν τα ίδια τα κληρονομικά αισθητικά ιδανικά του Mahler.

Η μετέπειτα ανησυχία του για την αντίθετη καταλληλότητα του “υψηλού” και του “χαμηλού” μουσικού στυλ, αναπόφευκτα επιλύθηκε με μεγαλύτερη επιτυχία στην εννοιολογική αφήγηση παρά σε υποθετικά καθαρα μουσικούς όρους, αν και τα περίπλοκα και καινοτόμα εσωτερικά χαρακτηριστικά του έργου του έχουν αρχίσει να εμπνέουν συστηματική αναλυτική έρευνα.

Η ορχηστρική σκέψη

Η ορχηστρική σκέψη του Mahler παρουσιάζει πολλά και εξαιρετικά ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά. Γενικά μπορεί κανείς να αναφέρει ότι ενώ δεν έχει απαρνηθεί τις κατακτήσεις και τις καινοτομίες των μεγάλων προκατόχων του, (ιδίως του Wagner), μια από τις πιο σοβαρές φροντίδες του ήταν η εισαγωγή μιας απλουστεύσεως που ευνοεί την αυξημένη σαφήνεια των γραμμών. Από αυτήν την άποψη η ενορχήστρωση του Mahler δείχνει μια σταθερή τάση γραφής για πιο στενό κύκλο οργάνων και μοιάζει με μουσική δωματίου. Αυτό γίνεται σαφές και στα πολυπλοκότερά περάσματα tutti.⁸¹

⁸¹Leibowitz, και Maguire, όπ.σελ.50.

Εξελικτική πορεία

Όπως συμβαίνει σε κάθε συνθέτη – γεγονός που αρχίζει να αναφέρεται από την περίοδο του όψιμου κλασικισμού, του ρομαντισμού και βέβαια του 20^{ου} αιώνα –έτσι και στην περίπτωση του Mahler, παρατηρείται μια εξέλιξη στο έργο του, υπό την έννοια της ανανέωσης όλων των μέσων της έκφρασης , από την Πρώτη ως την Δέκατη συμφωνία , και μάλιστα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα γεγονός που επιβεβαιώνεται από τον ίδιο τον συνθέτη όταν γράφει, το 1894 στον Richard Strauss: “ Στην πραγματικότητα η νέα μου συμφωνία (δηλαδή η Δεύτερη) σε σύγκριση μ’ αυτήν που γνωρίζεις (δηλαδή την Πρώτη), διαφέρει τόσο, όσο ένας άντρας με το νεογέννητο”. Ο Κωνσταντίνος Φλώρος ένας από τους πιο σπουδαίους μουσικολόγους και μελετητές του Mahler υποδιαιρεί το έργο του σε τρεις περιόδους, με την πρώτη να περιλαμβάνει τις Τέσσερις πρώτες συμφωνίες, την δεύτερη να περιλαμβάνει την Πέμπτη, Έκτη, Έβδομη και Όγδοη και την τρίτη να ολοκληρώνεται με το Τραγούδι της Γής , την Ένατη και τη Δέκατη. Για τους περισσότερους μελετητές η μεσαία περίοδος χαρακτηρίζεται από τον “ολοκληρωτικά νέο στυλ”(ο χαρακτηρισμός είναι του ίδιου του συνθέτη με την αφορμή της ολοκλήρωσης της Πέμπτης συμφωνίας), ενώ η τελευταία περίοδος αντιπροσωπεύει το ύστερο στυλ, βασικές ιδιότητες του οποίου είναι, μεταξύ άλλων, η δημιουργία νέων ελεύθερων και πρωτότυπων μορφών, καθώς και η εκμετάλλευση της τεχνικής των παραλλαγών στο έπακρο, έτσι ώστε οι προηγούμενες ιδέες να εμφανίζονται κάθε φορά από άλλη πλευρά φωτισμένες.⁸²

Ο Mahler προσπαθεί συνεχώς να ανανεώνει τα εκφραστικά του μέσα και η ανάγκη αυτή δεν αποτυπώνεται μόνο στο συνολικό του έργο αλλά και σε φιλολογικές μαρτυρίες. Όπως γράφει για την Τέταρτη Συμφωνία του : *“Σκέφτηκα ορισμένους πολύ ωραίους τίτλους για να δώσω στα μέρη της συμφωνίας μου, αλλά δεν θα το κάνω γιατί αυτοί οι κόπανοι (κριτικοί και ακροατήριο)θα τους παρανοήσουν με τον πιο ανόητο τρόπο...”*. Συνεχίζει λέγοντας ότι: *“Έχουν διαφθαρεί τόσο από την προγραμματική μουσική που δεν είναι πλέον ικανοί να καταλάβουν ένα έργο μόνο ως μουσικό έργο. Αυτή η καταστροφική στάση έχει τις ρίζες της στην μουσική του List και του Berlioz. Αυτοί όμως είχαν ταλέντο, και κατάφεραν να αποκτήσουν νέα μέσα έκφρασης μ’ αυτό*

⁸² Ζερβός,όπ.σελ.79.

τον τρόπο. Τώρα όμως που έχουμε αυτά τα μέσα στα χέρια μας, ποιος έχει ανάγκη από τα οποιαδήποτε δεκανίκια;”⁸³

Πρώτη Περίοδος

1^η Συμφωνία “Τιτάνας”

Έργο του 1908, ο συνθέτης το χαρακτήριζε ως την πιο προσωπική του δημιουργία. Πρόκειται για μια σύνθεση μεγάλης κλίμακας, για δύο τραγουδιστές με έμπνευση από την αρχαία κινεζική ποίηση. Ο Mahler γοητεύτηκε από τις περιγραφές της φυσικής ομορφιάς στα ποιήματα αυτά, αλλά και στους στοχασμούς τους για το παροδικό και το εφήμερο και διάλεξε επτά για τη σύνθεσή του. “Ο Mahler βρήκε στην κινεζική ποίηση αυτό που παλαιότερα αναζητούσε στα γερμανικά λαϊκά τραγούδια: μια μάσκα ή μια μεταμφίεση για τη διαφορετικότητά του, που προέκυπτε από την εβραϊκή ταυτότητα”, έγραψε ο φιλόσοφος Theodor Adorno ενώ ο Bruno Walter που παρουσίασε για πρώτη φορά τα τραγούδια μετά τον θάνατο του συνθέτη, θεώρησε πως το έργο αποτελεί όχι μόνο την πιο προσωπική σύνθεση του Mahler αλλά και γενικότερα, ολόκληρης της μουσικής: “Ο Mahler βρήκε στα ποιήματα αυτά μια ηχώ της δικής του επίγνωσης της θνητότητας” είχε πει συγκεκριμένα.

Η πρώτη συμφωνία και τα *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Τραγούδια ενός οδοιπόρου) είναι ταυτόχρονης έναρξης. Αρχικά η Πρώτη συμφωνία δεν είχε χρισθεί συμφωνία, αλλά μάλλον συμφωνικό ποίημα με δύο μέρη και πέντε συμφωνικές κινήσεις.⁸⁴

⁸³ Ζερβός, όπ.σελ.81.

⁸⁴ Holoman, όπ.σελ.90-91.

2^η Συμφωνία “Της Ανάστασης”

Αυτήν την αριστουργηματική συμφωνία του, με την τεράστια εντός και εκτός σκηνής ορχήστρα, με τις χορωδίες και τους σολίστ, αυτό το έργο που από την ακρόασή του κανείς ακροατής δεν μένει ασυγκίνητος, συνέθεσε ο Gustav Mahler όντας στο Λονδίνο, το 1893.

Έργο διαρκούς εσωτερικής αναζήτησης και πνευματικής ανάτασης ενός ανθρώπου χτυπημένου σκληρά από την μοίρα, που αγωνιωδώς ψάχνει την προσέγγιση στο Θείο.

Ο φθαρτός άνθρωπος, το δημιούργημα, απέναντι στο άφθαρτο Θείο, τον δημιουργό.

Η μεγαλειώδης απάντηση έρχεται μέσα από την ωδή του τελευταίου μέρους:

Ανάσταση!

Στις 4 Μαρτίου 1895 ο ίδιος ο Mahler διηύθυνε την Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου στα τρία πρώτα μέρη της συμφωνίας, ενώ οι ίδιοι συντελεστές υπέγραψαν την πρεμιέρα όλου του έργου στις 13 Δεκεμβρίου 1895. Παρόλα αυτά ο συνθέτης παρέβη σε βελτιώσεις της ενορχήστρωσης της συμφωνίας το 1903, ενώ ακόμα και το 1909 έκανε μικρές διορθωτικές παρεμβάσεις σ’ αυτήν. Από το 1896 ως το 1900 ο Mahler κατέγραψε σε τρεις διαφορετικές περιστάσεις “προγραμματικές οδηγίες” για την ακρόαση της Δεύτερης Συμφωνίας, που σίγουρα φώτιζαν το περιεχόμενο της. Ταυτόχρονα όμως πίστευε πως τέτοιες αναλύσεις δεν μπορούσαν να αποκαλύψουν πλήρως το νόημα της μουσικής. Κατ’ αναλογία, δεν ήταν ο ίδιος που απέδωσε το προσωνύμιο “της Αναστάσεως”, στην Συμφωνία, αν και αυτό χρησιμοποιείται ανέκαθεν ευρύτατα. Όπως αναφέρει και ο ίδιος για το τρίτο μέρος της Συμφωνίας *“όταν στην συνέχεια ξυπνήσετε απ’ αυτό το μελαγχολικό όνειρο και αναγκαστείτε να επιστρέψετε στην μεپردεμένη καθημερινή ζωή μας, μπορεί τότε εύκολα αυτό το μεγάλο κύμα της ζωής το αεικίνητο, ακαταπόνητο και ακατανόητο, να φανεί ξαφνικά απόκοσμο, όπως μια θάλασσα από φηγούρες σε μια λαμπρά φωτισμένη αίθουσα χορού που κοιτάζετε απ’ έξω από το σκοτάδι - και από απόσταση τόσο μεγάλη που δεν μπορείτε πια να ακούσετε την μουσική! Η ζωή σας φαίνεται τότε χωρίς νόημα, ένας απόκοσμος τόσων φαντασμάτων, σαν εφιάλτης από τον οποίο μπορείτε να πεταχτείτε με μια κραυγή αηδίας – Αυτό είναι το τρίτο μέρος.”*⁸⁵ Τα ερωτήματα του πρώτου μέρους επανέρχονται στο προσκήνιο στο πέμπτο. Το τέλος της ζωής έχει φτάσει και έρχεται η τρομερή μέρα της κρίσης. Η Γή σείεται, οι νεκροί σηκώνονται και κάθε

⁸⁵Ζερβός,όπ,σελ.89.

συνείδηση ξεθωριάζει στην έλευση του αιώνιου Πνεύματος. Οι τρομπέτες της αποκάλυψης ηχούν, αλλά οι αιθέριες φωνές των αγγέλων και των αγίων προετοιμάζουν την εμφάνιση του Θεού: τελικά δεν υπάρχει κρίση, δεν υπάρχουν αμαρτωλοί και δίκαιοι, ούτε ταπεινοί και ένδοξοι, ούτε τιμωρία ούτε επιβράβευση. Μια παντοδύναμη αγάπη, αγαλλιάζει και ευλογεί την ύπαρξη μας.⁸⁶

3^η Συμφωνία “Η χαρούμενη Επιστήμη”

Η Τρίτη Συμφωνία του Mahler, περισσότερο από κάθε έργο του, φανερώνει το πώς ο συνθέτης αντιμετωπίζει τόσο την ανθρώπινη εμπειρία όσο και την συμφωνική δομή. Μουσικά το έργο συνδυάζει διάφορα επίπεδα τεχνοτροπίας. Προγραμματικά συνδυάζει ένα πλήθος από ιδέες και συνειρμούς. Η Συμφωνία αρχικά είχε τον τίτλο “Η χαρούμενη Επιστήμη” και τον υπότιτλο “Όνειρο καλοκαιρινού Πρωϊνού”. Το έργο ολοκληρώθηκε στις 6 Αυγούστου 1896, και στην αρχική του μορφή περιελάμβανε σαν ένα έβδομο μέρος την μελοποίηση ενός τραγουδιού από το *Μαγικό Κόρνο*, “Eir geniessen die himmlischen Freuden”(απολαμβάνουμε τις επουράνιες χαρές) που αργότερα έγινε το finale της Τέταρτης συμφωνίας. Στο πνεύμα του Mahler, πίσω από τις μορφοκρατικές τάσεις, υπάρχει συνειδητά η προδιάθεση να βιώσει τον κόσμο σαν ένα σύνολο, να διακρίνει και να επισημάνει παντού πρότυπα και συνδετικούς κρίκους.

Δεν υπάρχει καμία βεβαιότητα για την αλυσίδα των ιδεών που συνδέονται με τα έξι μέρη της συμφωνίας, και ο Mahler δεν αποκάλυψε ποτέ δημόσια το εσώτατο νόημά της.

Η εμπειρία φαίνεται να ήταν βαθιά συγκινητική και η μαρτυρία της ίδιας της μουσικής αφήνει να εννοηθεί ότι σε κάθε νεύρο του ο Mahler ένιωθε μια μυστικιστική ενότητα με τις στοιχειακές δυνάμεις της Γής.

Ύστερα από την θαυμάσια αρχή και την ιμπρεσιονιστική ανησυχία των εισαγωγικών σελίδων, μεγάλο τμήμα του πρώτου μέρους αποτελείται από ένα γεμάτο ζωντάνια

⁸⁶ Γουβέλης, Τίτος, *Γκούσταβ Μάλερ (1860-1911) Συμφωνία αρ.2 σε ντο ελάσσονα «της Αναστάσεως»*, Κύκλος Μάλερ VIII, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών 2019.

εμβατήριο που συντονίζει τους ρωμαλέους του ρυθμούς, την πρωτεύεική ενέργεια ενός πλούσιου θεματικού υλικού.

Το αυτί δέχεται εξίσου εύκολα και τα μέρη που ακολουθούν στο θρίαμβο του καλοκαιριού, πάνω στα ηφαιστειακά ξεσπάσματα των στοιχείων της φύσης. Τα μέρη αυτά, όμως φανερώνουν περισσότερο παρά ποτέ άλλοτε την δεξιοτεχνία του Mahler στον ήχο. Η κατακλείδα της Τρίτης Συμφωνίας, με τον ποταμό της ορχηστρικής πολυφωνίας που εκφράζει το “Τι μου λέει η αγάπη”, είναι ένας υποβλητικός προάγγελος της βαθύτερης ιδέας της Όγδοης, της συμφωνίας τη αγάπης, που στηρίζεται σε μια από τις σπερματικές ιδέες του Goethe (την πίστη στην λύτρωση δια της αγάπης). Η Τρίτη Συμφωνία είναι ένα θαυμάσιο παράδειγμα του Mahler για το πώς ένα κομμάτι μουσικής με πλούσια έμπνευση μπορεί να ξεπεταχτεί από ένα πλήθος με ποικίλες εικόνες και ιδέες.⁸⁷

4^η Συμφωνία.

Η 4η Συμφωνία του, λογίζεται ως η πλέον προσιτή και δημοφιλέστερη στο ευρύ κοινό, ίσως επειδή εδώ ο συνθέτης επικεντρώνεται στο μελωδικό πλούτο και όχι στην επίμονη αναζήτηση απαντήσεων για τη μετά θάνατο ζωή, χωρίς φυσικά να παραλείπει εντελώς το θέμα, ίσως γιατί χρησιμοποιεί ένα γκροτέσκο χιούμορ στις αναζητήσεις των μεγάλων ερωτημάτων της ζωής και χτίζει το λαμπρό οικοδόμημά του πάνω σε μία σπινθηροβόλα ενορχήστρωση, ή επειδή εκδηλώνει τρυφερά την αγάπη του για τη φύση και παράλληλα (μπορεί και) περιγράφει τον ουρανό, μέσα από τα μάτια ενός παιδιού. Πιθανόν για όλα αυτά μαζί. Πρόκειται για την τελευταία συμφωνία όπου ενσωματώνει μελωδίες τραγουδιών του, πάνω στα παραδοσιακά ποιήματα της συλλογής “Das Knaben Wunderhorn”, που αποτελούσαν την εξιδανικευμένη κορωνίδα της λαογραφίας του ρομαντικού εθνικισμού σε όλο το γερμανόφωνο κόσμο, με τις ευλογίες του ίδιου του Goethe. Ο Mahler, ασυμβίβαστος και τελειομανής, εξέφραζε μεταφυσικές αγωνίες και προσέδιδε μία ασυνήθιστη συναισθηματική ένταση στα έργα του. Η διακριτικότερη από τις συμφωνίες του Mahler— η μόνη επί παραδείγματι που στερείται τρομπονιών – καταλήγει μ’ ένα ντελικάτο τραγούδι για σοπράνο και ορχήστρα, *Das himmlisch Leben* (“Η ουράνια Ζωή”). Εξίσου διακριτά μοιάζουν και τα υπόλοιπα μέρη, το καθένα με τον τρόπο

⁸⁷ Μπάρφορντ, όπ.σελ.49-51.

του, χωρίς τις δοκιμασίες και τις δυστυχίες πριν την λύτρωση, στοιχεία κοινά σε συνθέτες που αντιμετωπίζουν την μουσική σαν ένα ταξίδι. Ωστόσο η Τέταρτη είναι επίσης ένα προοδευτικό έργο, ειδικά ως προς το μελωδικό στυλ, των σχοινοτενών του θεμάτων, τα οποία, καθώς ξετυλίγονται περνούν από όργανο σε όργανο επιβιώνοντας κυρίως με την ανάλυση στα συστατικά μοτίβα. Οι μελωδίες συχνά μοιάζουν να επανέρχονται στα μισά του δρόμου, όπως συμβαίνει με συλλογισμούς οι οποίοι πολύ σύντομα εγκαταλείπονται. Οι μορφές σονάτας είναι σχετικά εύκαμπτες, απαλυνόμενες πάντοτε από την τάση του Mahler να μεταμορφώσει και να ολοκληρώσει την πορεία.⁸⁸ Όπως έγραψε ο ίδιος ο Mahler τελειώνοντας την Τέταρτη το 1900: *“Βρίσκομαι ακόμα στον κόσμο της Τέταρτης. Βασικά είναι διαφορετική από τις προηγούμενες. Αλλά πρέπει να είναι. Είναι αδύνατον για εμένα να επαναλάβω τον εαυτό μου. Όπως ακριβώς η ζωή προχωράει έτσι και εγώ σε κάθε μου έργο εξερευνώ νέες τροχιές”*.⁸⁹

Δεύτερη –μεσαία Περίοδος

5^η Συμφωνία “Ο Γίγας”

Κατά την διάρκεια των καλοκαιριών 1901 και 1902, συνθέτοντας σε μια καλύβα στο δάσος, κοντά σε μια έπαυλη του στο Maiernigg, ο Mahler εγκατέλειψε την εμμονή του στα τραγούδια του *Μαγικού Αυλού της Νεότητας* και στους μονωδούς που είχε προσλάβει για τις συμφωνίες 3,4 και 5 προκειμένου να γράψει και πάλι για ορχήστρα και μόνο. Εξ’ αιτίας των επικών διαστάσεων της, η συμφωνία ονομάστηκε από κάποιους κύκλους “Ο Γίγας” για να διακρίνεται από τον “Τιτάνα”, όπως ονομάστηκε η Πρώτη Συμφωνία του.⁹⁰ Η Πέμπτη Συμφωνία σχετίζεται –εμμέσως πλην σαφώς– με τα ανώτερα γεγονότα της ζωής του Mahler, υπό την έννοια ότι ο θάνατος και ο έρωτας αποτελούν ευδιάκριτα στοιχεία του μουσικού νοήματος. Κατ’ αναλογία απομακρύνθηκε από την αξιοποίηση την ανθρώπινης φωνής, ως συστατικού στοιχείου της συμφωνικής μουσικής του γλώσσας, αρκούμενος σε μικρές σύντομες παραπομπές σε μοτίβα τραγουδιών του. Έχοντας πλήρη συναίσθηση των

⁸⁸ Holoman, όπ., σελ.93.

⁸⁹ Ζερβός, όπ., σελ.80.

⁹⁰ Holoman, όπ., σελ.94-95.

καινοτομιών του, πρώτος ο Mahler επεσήμανε τις δυσκολίες κατανόησης που έκρυβε η Πέμπτη αφού δεν είναι τυχαίο πως μέχρι το τέλος της ζωής του συνέχιζε να κάνει διορθώσεις στην ενορχήστρωση (της Πέμπτης), παραδεχόμενος μάλιστα πως αρχικά είχε υποπέσει σε πληθώρα “λαθών” που έχρηζαν αναθεώρηση. Έτσι λοιπόν η Πέμπτη συμφωνία είναι ο τελευταίος σταθμός μιας περιπετειώδους διαδρομής με αρκετά απρόβλεπτα, πισωγυρίσματα, ήττες και νίκες από την τραγικότητα και την παραίτηση του πρώτου μέρους μέχρι την ασκίαστη και αμετάκλητη επικράτηση της αισιοδοξίας. Όπως αναφέρει ο ίδιος *“Δεν μπορείς να φανταστείς πόσο δύσκολο είναι για εμένα αυτό το (Τρίτο) μέρος. Συναντώ συνέχεια εμπόδια λόγω της απλότητας των θεμάτων τα οποία χρησιμοποιούν την αρμονία μόνο τονικής και δεσπόζουσας. Κανείς σήμερα δεν θα τολμούσε να το κάνει. Η αρμονική πορεία είναι ως εκ τούτου δύσκολη, δεδομένου μάλιστα ότι πάντοτε επιμένω να μην επαναλάβω τίποτα το ίδιο. Κάθε τι, πρέπει να εξελίσσεται οργανικά”*.⁹¹

6^η Συμφωνία “Τραγική”

Η Έκτη Συμφωνία, (1905), που ονομάστηκε και αλλιώς “Τραγική”, πέρασε από πολύ μεγάλη επεξεργασία μετά την πρώτη της εκτέλεση στο Essen το 1906 ενώ δεν έχει λάβει ακόμα την αναγνώριση που της αξίζει. Αυτό οφείλεται ίσως εν μέρη στο ότι εκφράζει διάφορες ζοφερές συγκινήσεις, δίχως να οδηγεί στην κάθαρση τους.

Αναστάτωνε ακόμα και τον συνθέτη, στον οποίο προκαλούσε ταραχή και μελαγχολική ενδοσκόπηση. Δεν είναι καθόλου αισιόδοξο κομμάτι και ακριβώς το μεγαλείο της σαν έργο τέχνης έγκειται στο ότι δεν πρότεινε εύκολες λύσεις στις συγκινησιακές υπερεντάσεις, που στον Mahler οξύνονται από την ενατένιση της ζωής. Αντίθετα τις εντάσεις αυτές τις επεξεργάζεται συνδυάζοντας τις σε λογικές συμφωνικές κατασκευές. Είναι μεγαλοφυής ο τρόπος με τον οποίο οι κατασκευές αυτές αναπτύσσονται και οδηγούνται σε μια απόληξη.

Η θύελλα και η υπερένταση της Έκτης συμφωνίας, απορρέουν από ένα άγχος όλο και βαθύτερο, μια αδιάλειπτη πνευματική ανησυχία που μεταμόρφωνε τις εσώτερες προσωπικές του αγωνίες σε ζοφερούς οραματισμούς για τα ανθρώπινα πράγματα. Η μεταμόρφωση αυτή εξηγεί το σπάσιμο της ανήσυχης μελωδίας, με ηρεμότερα, ιντερλούδια με συγκινησιακά “τοπία” όπου ο καλλιτέχνης απομακρύνεται λίγο από το

⁹¹ Γουβέλης, όπ.

πανόραμα του συναισθήματος και το αγναντεύει με μια σχεδόν μυστικιστική αποστασιοποίηση. Στην συμφωνία αυτή ο συνθέτης συνεχώς αποτραβιέται από τα πιο φορτισμένα επίπεδα υποκειμενικής εμπλοκής.⁹² Το αποτράβηγμα αυτό, ασφαλώς απαραίτητο για να αμβλυνθεί η τραχύτητα στα πιο ακραία ξεσπάσματα της συγκινησιακής έκφρασης καθώς διευκολύνεται χάρη στην χρήση των αγελαδοκούδων (ευφάνταστο εφέ ηχοχρώματος). Όσο ψηλότερα ανεβαίνει κανείς τόσο πιο απόμακρα αντηχούν τα κουδουνίσματα και τόσο μεγαλύτερο είναι το αίσθημα της απομάκρυνσης από τον καθημερινό κόσμο. Ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία του καθενός αυτό μπορεί να συμβολίζει μία μυστικιστική ελευθερία του πνεύματος, ένα πλησίασμα στον Θεό, ή απλώς ένα αίσθημα μοναξιάς και απόγνωσης. Σ' ολόκληρο το έργο διάφορες ψυχικές διαθέσεις εισχωρούν η μία στην άλλη, για να βρουν την έκφραση τους σε ένα απέραντο οικοδόμημα επιβλητικών διαστάσεων.

7^η Συμφωνία “Τραγούδι της Νύχτας”

“...Ο Mahler φέρνει τα πάνω κάτω στο χώρο της συμφωνίας, ‘καταστρέφοντας’ αυτό το οργανωμένο πεδίο με το να εισάγει το φάντασμά του μέσα στο ιερό της λογικής”

“...Είναι ένα μη ομοιογενές σύμπαν - αν δικαιούται να μιλήσει κανείς για κάτι τέτοιο- που ριψοκινδυνεύει την ασυναρτησία, νομιμοποιώντας μεθόδους όπως την παραπομπή ή την παρωδία. Ο κόσμος του Mahler μας καθοδηγεί εκ νέου να ακούμε με μεγαλύτερη αμφισημία και πλούτο.” Pierre Boulez.⁹³

Ίσως καμία άλλη συμφωνία του Mahler δεν αφήνει τόσο ελεύθερη την φαντασία του όσο αφορά την ενορχήστρωση. Όχι μόνο χρησιμοποιεί όργανα, που σπάνια συναντά κανείς στην συμφωνική ορχήστρα, όπως το “Tenorhorn”(βαρύτονο κόρνο, παρεμφερές με το ευφώνιο), την κιθάρα, το μαντολίνο ή τα καμπανάκια αγελάδων αλλά ενίοτε ζητά ιδιαίτερα ηχοχρώματα και από τα πάγια μέλη της ορχήστρας, όπως για παράδειγμα “εκρήξεις” στις ψηλές περιοχές των χάλκινων πνευστών, χαρακτηριστικές τρίλιες και περάσματα που θυμίζουν φωνές πουλιών στα ξύλινα πνευστά(δεύτερο μέρος)και pizzicato ακραίας ισχύος από τα έγχορδα (scherzo).

⁹² Μπάρφορντ, όπ,σελ.65.Βλ. επίσης Φλώρος,όπ.σελ.174.

⁹³ Γουβέλης,όπ.

Αξιοσημείωτες από αρμονική πλευρά είναι οι συχνές και πυκνές εναλλαγές μεταξύ μείζονα και ελάσσονα τρόπου καθώς και η “προοδευτική” τονική εξέλιξη όλου του έργου. Καθοριστικό στοιχείο της δομικής και αισθητικής κατανόησης της έβδομης είναι η ιδιαίτερη μουσική αποτύπωση του σκότους και του φωτός. Ο Mahler γενικότερα απέφευγε να προσδίδει αναλυτικές προγραμματικές προεκτάσεις στη μουσική του. Παρ’ όλα αυτά μέχρι σήμερα η συμφωνία παρουσιάζεται κάποιες φορές με το προσωνύμιο “Τραγούδι της Νύχτας”. Μια επιμέρους επιρροή για την σύνθεση του δεύτερου μέρους συγκεκριμένα ήταν ο διάσημος πίνακας του Rembrandt van Rijn “Νυχτερινή Περίπολος”, χωρίς ωστόσο αυτό να συνεπάγεται πως ο συνθέτης στόχευσε αποκλειστικά στη μουσική “μεταγραφή” του πίνακα. Κατά τον Φλώρο δεν είναι τυχαίο το γεγονός, ότι το θέμα του finale της συμφωνίας, το οποίο είναι γραμμένο ξεκάθαρα σε φόρμα ροντώ, επανέρχεται –κατ’ αναλογία με το κείμενο του Nietzsche -επτά φορές συνολικά. Ο Mahler είχε άλλωστε εκφράσει τον θαυμασμό του για την –καθοριστικής σημασίας- ποιητική πτυχή της νιτσεϊκής σκέψης, παρόλο που είχε αποστασιοποιηθεί από τις καθαρά φιλοσοφικές του θέσεις. Και η ιδέα της “Αιώνιας Επιστροφής” φαίνεται να έδινε ευπρόσδεκτες απαντήσεις στην μεταφυσική προσέγγιση της έννοιας του αιώνιου από τον ίδιο.⁹⁴

8^η Συμφωνία “Των Χιλίων”

Η Όγδοη Συμφωνία, γνωστή και ως Συμφωνία “των Χιλίων”, λόγω του μεγάλου αριθμού εκτελεστών που απαιτεί, είναι το τελευταίο έργο που διηύθυνε ποτέ ο Mahler. Γράφτηκε το καλοκαίρι του 1906 ένα χρόνο πριν ενημερωθεί για την καρδιοπάθεια που τελικά τον οδήγησε στο θάνατο.

Στην *Όγδοη Συμφωνία*, ο Mahler εκδηλώνει τέλεια την επίγνωση της “Νοητικής Ψυχής”. Κι όμως χάρη στην ίδια δύναμη της συγκίνησης από την μία πλευρά και από την πνευματική του ανασφάλεια από την άλλη, φαίνεται να απομακρύνεται από το βαθύτερο νόημα εκείνου, που τόσο η μουσική φαντασία όσο και η φιλοσοφική του διαίσθηση είχαν συλλάβει.

Στην Όγδοη Συμφωνία, ο Mahler απορρίπτει εκείνη την ερμηνεία της ψυχολογίας του Freud που αμαυρώνει τις υψηλότερες θρησκευτικές και ποιητικές διαισθήσεις

⁹⁴Γουβέλης,όπ.

του δυτικού πολιτισμού. Η συμφωνία σιωπηλά διακηρύσσει και εκφράζει το ισόβιο ιδανικό του συνθέτη, την ένωση τέχνης και αποκάλυψης.⁹⁵

Η συμφωνία είναι ενορχηστρωμένη για ένα τεράστιο σύνολο οργάνων (συμπεριλαμβάνονται αρμόνιο και μαντολίνο), και διπλή χορωδία, παιδική χορωδία και οχτώ σολίστες. Τη συνοχή εξασφαλίζουν αντιστοιχίες θεμάτων και μελωδικά σχήματα. Η πολυφωνική δομή ακολουθεί αρχαϊκά πρότυπα, που ταιριάζουν με το λατινικό κείμενο και η γενική εντύπωση που προκαλεί την αίσθηση αυστηρότητας (αν εξαιρέσει κανείς ένα πέρασμα στην ρε ελάσσονα στο τέλος της έκθεσης και που συνεχίζεται στην ανάπτυξη), επιστρέφουμε σε μια γνώριμη στον Mahler έκφραση επώδυνης εσωστρέφειας.

Τρίτη Περίοδος

9^η Συμφωνία

Την Ενάτη Συμφωνία και την ημιτελή Δεκάτη την αποτύπωσε όσο ποτέ- στην ιστορία της μουσικής- κάτι που είχε ήδη αρχίσει να κάνει από την Έκτη Συμφωνία, (κατά την Alma: “το πιο προσωπικό του έργο”), συμβολίζοντάς τη, με τα κουδούνια των προβάτων. Και σε μια φράση που του αποδίδεται, την περιέγραψε: “Στην Αυστρία είμαι Βοημός, στη Γερμανία είμαι Αυστριακός και στον κόσμο είμαι εβραίος”.⁹⁶

Τα τελευταία έργα του Mahler αναφέρονται στον θάνατο. Ο συνθέτης γνώριζε πόσο σοβαρή είναι η καρδιοπάθεια του, ενώ εξακολουθούσε να θρηνεί για την κόρη του που έχασε το 1907. Στα ύστατα έργα του κυρίως στην Ένατη και στην ημιτελή Δεκάτη συμφωνία, η ψυχολογία του μεταβάλλεται δραματικά, γεγονός το οποίο ωθεί την τονικότητα και την μορφή σονάτας στα έσχατα όρια τους. Ο 20^{ος} αιώνας αναμφίβολα έχει αρχίσει και ο Arnold Schönberg έχει δίκιο να ισχυρίζεται πως ο Mahler, και όχι ο ίδιος καθιέρωσε τις νέες κατευθύνσεις. Οποσδήποτε, το πιο συγκινητικό σημείο της Ένατης, αποτελούν τα τελευταία μέτρα της κατακλείδας, όπου ο Mahler αποδίδει μια μελωδία από τα *Kindertotenlieder*, “Τραγούδια των νεκρών παιδιών”, η μελωδία αυτή συνδέεται με το ηλιόφως που φωτίζει τα ύψη όπου

⁹⁵ Μπάρφορντ, όπ., σελ. 76-79. Βλ. επίσης Φλώρος, όπ., σελ. 172.

⁹⁶ Headington, όπ., σελ. 118.

τα νεκρά παιδιά έχουν πάει ν' αναπαυθούν.⁹⁷ Η Ένατη τελειώνει με σόλο βιολοντσέλο, με τη φράση από τα *Kindertotenlieder*, καθώς και εκείνη που σβήνει σ'ένα πεντάκις *riapissimo*. Ακόμη και οι τριγμοί του πατώματος και οι ανάσες των ακροατών αποτελούν μέρος της τελικής ακινησίας.

Ο προσδιορισμός της Ένατης συμφωνίας ως του πρώτου μεγάλων διαστάσεων έργου της Νέας Μουσικής, καθώς και η πολύ θετική αντίδραση που είχε ο Arnold Schönberg, μετά την πρώτη δημόσια εκτέλεση της Έβδομης συμφωνίας στη Βιέννη το 1909, (περίοδο που σημειωτέον ο ίδιος ακολουθεί διαφορετικό δρόμο γράφοντας τα πρώτα του ατονικά εξπρεσιονιστικά έργα), αποτελούν γεγονότα που συνηγορούν στην ύπαρξη πολλών πτυχών του μοντερνισμού που μπορούν να ανιχνευθούν στην μουσική του.

10^η Συμφωνία (ημιτελής)

Η Δέκατη Συμφωνία, το τελευταίο έργο του Mahler, γράφτηκε το καλοκαίρι του 1910. Ο συνθέτης μιλούσε γι' αυτήν στους φίλους του ως κάτι “απόλυτα καινούργιο”, για έναν στοχασμό πάνω σε όσα είδε και ένιωσε στην Αμερική, όπου έζησε και δούλεψε τα τέσσερα τελευταία χρόνια της ζωής του. Το 1909, όταν άρχισε τη δεύτερη σεζόν του στη Νέα Υόρκη, έγραψε στον Bruno Walter: “Βλέπω τα πάντα με έναν καινούργιο τρόπο, βρίσκομαι σε μια διαδικασία μετάλλαξης, κάποιες στιγμές νομίζω ότι έχω μπει σε ένα καινούργιο σώμα -όπως ο *Faust* στην τελευταία σκηνή- ποτέ άλλοτε δεν είχα τόση δίψα για ζωή”.

Η επίσημη ιδιότητα ως ατελείωτου έργου, η Δέκατη Συμφωνία απέκτησε μυθική σημασία που τονίστηκε από τη μεταθανάτια δημοσίευση, του προφανώς πλήρους σχεδίου της. Αυτό έχει προκαλέσει μια σειρά πλήρως υλοποιημένων παραδόσεων (με κύριο καθήκον τη μεταγραφή και την ενορχήστρωση του δεύτερου, τέταρτου και πέμπτου μέρους). Η πιο γνωστή είναι του Deryck Cooke. Αυτός αποκαλύπτει τα περιγράμματα και τη μουσική ουσία ενός αξιοσημείωτου διαδόχου της Ένατης συμφωνίας. Όπως και η προηγούμενη συμφωνία, έτσι και η Δέκατη ξεκινάει και

⁹⁷ Holoman, όπ,σελ.96-97.

τελειώνει με αργά μέρη, αν και η συμμετρία της τελικής δομής της σε πέντε μέρη σχετίζεται με εκείνη της Έβδομης Συμφωνίας. (που σε ορισμένες περιπτώσεις, στο τέταρτο μέρος ,εμφανίζεται η ακραία συναισθηματική δυσφορία που συνδέεται με τη σχέση του Mahler για την Alma.: (*The Devil dances it with me / Madness take me, cursed one! / Destroy me, that I forget that I am! / that I cease to be, that I de... [das ich ver...]*), at the end: *You alone know what it means! ... Ah! Farewell my lyre!*). (Ο διάβολος χορεύει μαζί μου / Ο Τρελός να με πάρει, καταραμένο! / Καταστρέψτε με, για να ξεχάσω ότι είμαι! / ότι παύω να είμαι, ... [das ich ver ...]”, στην κατάληξη του τελικού μέρους: “Μόνο εσύ γνωρίζεις τι σημαίνει αυτό... Αχ! Αχ! Αχ!. Έχε γεια λύρα μου!. Έχε γεια. Έχε γεια .Έχε γεια.”).⁹⁸

Συμπεραίνοντας σε συνάρτηση με μια πνευματική αγωνία, ο Mahler είχε αναζητήσει με πάθος μια “επιβεβαίωση” της πίστης του στον Θεό. Ένας άνθρωπος μπορεί να πιστεύει και να ενεργεί με βάση την πίστη αυτή. Μπορεί όμως και να βρεθεί αναγκασμένος να διατηρήσει την πίστη του μπροστά στην επίμονη απουσία υποκειμενικής φώτισης και ακόμη μπροστά στην φαινομενική απόρριψη, στην απελπισία, στο θάνατο. Η πάλη της εξαιρετικά ευσυγκίνητης ιδιοσυγκρασίας του συνθέτη ,με το πρόβλημα της πίστης φανερώνεται από τον επιτακτικό τρόπο με τον οποίο απευθύνεται στην ίδια του την ψυχή στο τελευταίο μέρος της Δεύτερης συμφωνίας: “Ω πίστευε, καρδιά μου, πίστευε!”. Στην στερνή μουσική, όμως , του Mahler , το πρόβλημα δεν λύνεται. Θεωρημένες συνολικά , οι συμφωνίες του , αντιπροσωπεύουν τα στάδια μιας μισοτελειωμένης πνευματικής πορείας, που το τέρμα της δεν μπορεί κανείς να συλλάβει σε τούτη τη ζωή. Μουσικά , συγκινησιακά, φιλοσοφικά, τα στάδια αυτά, τείνουν προς μια πνευματική τάξη, στην οποία πιστεύει κανείς και την οποία οραματίζεται . Υπάρχουν όμως και μέρη που αντικαθρεφτίζουν μια αμφιταλάντευση , μια οπισθοδρόμηση, ειρωνεία και δυσπιστία. Στην Δέκατη συμφωνία , ακούμε την μουσική ενός ανθρώπου, που η πίστη του στην πραγματικότητα του πνεύματος, δοκιμάζεται ως τον αφανισμό.

98 Lebrecht, N., *Why Mahler?: How One Man and Ten Symphonies Changed Our World*, Εκδόσεις Anchorbooks, 2010 σελ.179.

Das Lied von der Erde “Το τραγούδι της Γης”

Ο Mahler περιέγραφε συχνά το “*Τραγούδι της Γής*”, σαν μια συμφωνία ή τραγούδι – συμφωνία την οποία εκ’ προθέσεως απέφυγε ν’ αριθμήσει, επειδή φοβόταν μήπως έχει την τύχη των τριών δασκάλων της Βιέννης (Beethoven , Schubert, Bruckner,)των οποίων η Ένατη συμφωνία επρόκειτο να είναι και η τελευταία. Η ειρωνεία είναι ότι η Ένατη του Mahler ήταν κατ’ ουσία το τελευταίο ολοκληρωμένο έργο του και η τραγωδία το ότι πέθανε, προτού ακούσει αυτά τα έργα εκτελεσμένα, δηλαδή την Ένατη και το *Τραγούδι της Γής*.

Αρχικά, η καινούρια του σύνθεση έφερε τον τίτλο “*Το τραγούδι για τη θλίψη της Γης*”. Οι ενδείξεις που συνοδεύουν τα έξι μέρη της συμφωνίας είναι: 1 *Das Trinklied vom jammer der Erde*(*Το τραγούδι του ποτού για τη θλίψη της Γης*), για τενόρο και ορχήστρα. 2 *Der Einsame im Herbst* (*Η μοναξιά του φθινοπώρου*), για κοντράλτο και ορχήστρα. 3 *Von der Jugend* (*Για τη νιότη*),για τενόρο και ορχήστρα. 4 *Von der Schönheit* (*Για την ομορφιά*) για κοντράλτο και ορχήστρα. 5 *Der Trunkene im fruhling* (*Ο μεθυσμένος την άνοιξη*) για τενόρο και ορχήστρα, 6. *Der Abscheid* (*Ο Αποχαιρετισμός*) για κοντράλτο και ορχήστρα.⁹⁹

Αν και στην παρακμή των φυσικών και συγκινησιακών δυνάμεών του, ο Mahler είχε ευαισθητοποιηθεί ιδιαίτερα ως προς τα συναισθήματα που εκφράζονται σ’ αυτούς τους παλαιούς κινέζικους στίχους. Οι εικόνες σκιαγραφούν γήινες χαρές- νεότητα, ομορφιά μεθύσι από δυνατό ποτό, φιλία, ηλιοβασίλεμα, λουλούδια και αύρα. Η δική μας , όμως δυνατότητα να τις απολαύσουμε είναι περιορισμένη ,αφού στο τέρμα ενεδρεύει ο θάνατος. Μολαταύτα ενυπάρχει οπωσδήποτε μεγάλη σοφία και βαθιά ικανοποίηση στην βεβαιότητα ότι η Γή θα εξακολουθήσει, εσαεί να ανθίζει κάθε Άνοιξη. Εδώ ξαναβλέπουμε τη βίαιη επιβεβαίωση των συναισθημάτων από τον Mahler η οποία συγκλονίζει την ψυχή κάθε ακροατή, ιδίως στο ορχηστρικό επεισόδιο που περιγράφει τη μακρά αναμονή στο σκοτάδι. “Ω , ομορφιά! Ω αιώνια αγάπη και κόσμε μεθυσμένε από ζωή!” Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, το ηχώχρωμα του μαντολίνου ,το οποίο έγινε μόδα μεταξύ των Βιεννέζων συνθετών .

⁹⁹Holoman,όπ.,σελ.98.

Ο Philip Barford γράφει στο βιβλίο του *Οι συμφωνίες και τα τραγούδια του Mahler* (μετάφραση Γ. Λεωτσάκου, εκδ. Λέσχη, 1978):

“Το τραγούδι της Γης” εκφράζει την εγκαρτέρηση μπροστά στην απώλεια. Άραγε, σ’ αυτό ακριβώς κατακτά ο Mahler την ωριμότητα ως συνθέτης; Η τελική αυτή ατμόσφαιρα της εγκαρτέρησης τού εμπνέει την ωραιότερη, την πιο αεί ζωή μουσική του. Και σαν άνθρωπος που παλιότερα η Δημιουργική του ενεργητικότητα είχε ζοδευτεί στην έκφραση ιδανικών και πόθων, τώρα φαινόταν να βρίσκει κάποια γαλήνη, παραιτούμενος απ’ αυτά. Πίσω από τη μελαγχολία του ‘Τραγουδιού’ ελλοχεύει μια καινούρια συνείδηση, μια ψυχολογική οξυδέρκεια που ως τώρα δεν είχε βρει μουσική έκφραση. Εμπνευσμένος από τις μεταφράσεις του Bedke, ο Mahler εκφράζει μια συνειδησιακή κατάσταση που αντικαθρεφτίζει μια χαρακτηριστική πλευρά της ανατολίτικης νοοτροπίας. Έχει ειπωθεί πως ενώ το δυτικό πνεύμα είναι προσανατολισμένο προς τη συνείδηση, το ανατολικό έχει σαν επίκεντρό του το μη συνειδητό. Και αυτό το μη συνειδητό διαποτίζει απ’ άκρη σ’ άκρη “Το τραγούδι της Γης”. Η ίδια η κατάσταση της συνειδητής προσήλωσης που προκαλείται από τη μουσική αντικαθρεφτίζει κατά ένα παράδοξο τρόπο τον ωκεανό του μη συνειδητού. Το καθετί ακούγεται και βιώνεται σαν να είναι μια θύμηση. Οι ίδιοι οι ήχοι και ιδιαίτερα η φαινομενικά ασώματη φωνή της κοντράλτο στο τέλος θαρρείς και πολώνουν το πνεύμα σ’ έναν κόσμο ασάλευτο, με εικόνες σκιάδεις, σ’ ένα κάτοπτρο που αδειάζει απ’ όλες τις μορφές. Ο ίδιος ο ήχος της ορχήστρας του Mahler αποσυνθέτει τη ροή των εικόνων.”¹⁰⁰

Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στο Μόναχο στις 20 Νοεμβρίου 1911. Το 1914 παίχτηκε στο Λονδίνο και το 1916 στη Φιλαδέλφεια. Οι πρώτες αντιδράσεις του κοινού ήταν αρνητικές, οι δε δημοσιογράφοι και κριτικοί το ανέφεραν άλλοτε ως “λυρική συμφωνία”, άλλοτε ως “κύκλο τραγουδιών με συνοδεία ορχήστρας”, άλλοτε ως “συμφωνία των τραγουδιών” και άλλοτε ως κανονική συμφωνία, όπου τα δύο πρώτα τραγούδια αποτελούσαν το πρώτο μέρος, τα τρία επόμενα το σκέρτσο και το τελευταίο, το finale.

¹⁰⁰ Μπάρφορντ, όπ, σελ. 91.

Kindertotenlieder (Τραγούδια για τα νεκρά παιδιά)

Ο Mahler μελοποίησε εδώ πέντε από τα πεντακόσια περίπου ποιήματα του F. Rückert , λίγο μετά τον πρόωρο θάνατο των δύο παιδιών του, επιπλέον λίγο μετά την σύνθεση *Kinder-totenlieder* και πριν την έκδοσή τους, (1907).

Τα τραγούδια αυτά ,αναφερόμενα σε πατέρα που πενθεί ,ταιριάζουν περισσότερο σε φωνή βαρύτονου, μερικές φορές πάντως αποδίδονται και από μέτζο σοπράνο, προκειμένου να συνδεθούν από το μητρικό πένθος. Η ενορχήστρωση είναι λιτή , όπως και στα τραγούδια του *Munderhorn* , οι φόρμες ελεύθερες και η αρμονία αρκετά εύκαμπτη.¹⁰¹

Ο Mahler κατορθώνει με τα έγχορδα, την σουρντίνα , με διάφορα εφέ, πιτσικάτο , τρίλιες, τρέμολο και αρμονικές κάτι πραγματικά τρομακτικό. Γίνεται πλέον κατανοητό ότι τα ποιήματα επιλέχθηκαν, για να καταλήξουν σε μια ατμόσφαιρα ειρηνική, (εξέλιξη στην οποία συμβάλει σημαντικά η τσελέστα). Επανέρχεται από το πρώτο μέρος, το σχήμα των κουδουνιών, ενώ το μπάσο κλαρινέτο συγκρατεί το έντονο πάθος του. Πολλές φορές επίσης, αυτός ο παθητικός ήχος είναι αποτέλεσμα πολύπλοκων διπλασιασμών ετερογενών οργανικών ομάδων. Αυτή η διαδικασία διπλασιασμού με ταυτοφωνία, είναι ίσως η μεγαλύτερη συμβολή του Mahler στην ορχηστρική τεχνική.¹⁰²

¹⁰¹ Holoman,όπ.,σελ.100-101.

¹⁰² Leibowitz και Maguire,όπ.σελ.50.

5. ΑΝΤΙΛΗΨΗ & ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Στη Μουσική του 19ου αιώνα, επιζητείται η επικράτηση του συναισθήματος ως του σημαντικότερου κριτηρίου της τέχνης, κατ' αντιπαράθεση προς τον ορθολογισμό της εποχής του διαφωτισμού, που παρήγαγε τον κλασικισμό. Η αίσθηση του μέτρου και της ισορροπίας του κλασικισμού θεωρείται ως περιορισμός της ελευθερίας του καλλιτέχνη να εκφράσει τη δημιουργική του φαντασία, και ως φυλάκιση των έντονων συναισθημάτων που πρέπει να κατακλύζουν και να δονούν τον εκτελεστή ή τον ακροατή ενός μουσικού έργου. Στη μουσική του 19ου αιώνα εισάγεται το ποιητικό και μεταφυσικό στοιχείο, συντελείται μια μετατόπιση της ισορροπίας μεταξύ λόγου και αισθήματος. Η έκφραση του Εγώ, ο υποκειμενισμός και το συναίσθημα του καλλιτέχνη κυριαρχούν.¹⁰³ Στη λέξη “έκφραση” περιέχεται πάντα ένας υποκειμενικός χαρακτήρας, συσχετίζεται μαζί του η έννοια του ατομικού, του προσωπικού, του συναισθηματικού. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η νέα θέση του καλλιτέχνη - δημιουργού απέναντι στην τέχνη του και στην κοινωνία της εποχής του και ο υπερτονισμός της σημασίας του ως ανεξάρτητης δημιουργικής προσωπικότητας, πράγμα που του δίνει την ελευθερία να παρεμβαίνει και σε θέματα πέραν της μουσικής, όπως θρησκευτικά, φιλοσοφικά, βιοθεωρητικά. Η μουσική στον 19ο αιώνα “σημαίνει πάντα κάτι”, έχει πάντα ένα νόημα. Αυτό είναι το πρωτεύον στην ύπαρξή της, που της δίνει σημασία. Το νόημα είναι αυτό προς το οποίο προσκολλάται η μουσική, που μας ανακοινώνει, που μας μεταδίδει. Το φαινόμενο αυτό είναι πιο ξεκάθαρο στην προγραμματική μουσική και τα παρακλάδια της. Μαζί με την έννοια της “έκφρασης” συνδέεται η έννοια του ατομικού, του προσωπικού, του υποκειμενικού, του έντονα συναισθηματικού. Έτσι, εντονότατα αναπτύσσεται, ιδίως στο δεύτερο μισό του αιώνα, η άποψη ότι η μουσική είναι ένας φορέας συναισθημάτων και ψυχικών συγκινήσεων που εκπηγάζουν από τον συνθέτη, ο οποίος στοχεύει να τα διεγείρει κατ' αναλογία και στον εκτελεστή και στον ακροατή. Με άλλα λόγια, στον 19^ο αιώνα τίθεται έντονα η αντίθεση μεταξύ μορφής και περιεχομένου, πράγμα που θα οδηγήσει σε μια βαθειά αντιπαράθεση που δεν είχε πάντα μόνο θεωρητικά μέσα έκφρασης. Η συζήτηση στα μέσα του αιώνα άνοιξε με το ερώτημα, αν αντιλαμβανόμαστε τη μουσική του Beethoven καλύτερα μέσω της αντίληψης της

¹⁰³ Adorno, όπ., σελ. 47-48.

δομής και της μορφολογικής ιδέας ή μέσα της αποκάλυψης μιας κρυφής προγραμματικής ιδέας. Οι ίδιοι οι αισθητικοί του περιεχομένου όμως, όπως Hofmann, δείχνουν πόσο στενά συνδεδεμένη είναι η μορφολογία με διάφορες εκφραστικές στιγμές της μουσικής. Η αντιπαράθεση αυτή, μεταξύ “φορμαλιστών” και “ερμηνευτικών” της μουσικής, που είναι κεντρική στην λειτουργία του μουσικού φαινομένου ακόμη και σήμερα, βαραίνει πολύ στην κατανόηση της μουσικής εκείνης, αλλά και γενικότερα κάθε εποχής. Η στάση που θα πάρει ο μουσικολόγος απέναντι στο πρόβλημα αυτό είναι καθοριστική και για τη λειτουργία του, ως αναλυτικού, διότι υπαγορεύει άμεσα το μουσικό του αισθητήριο και την επιστημονική του αντίληψη. Ιδιαίτερα σημαντικό, κυρίως για το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα είναι και το κίνημα των εθνικών σχολών. Η ιδεολογία των εθνικών κινημάτων στη μουσική στρέφεται γύρω από την προσπάθεια έκφρασης εθνικών περιεχομένων ως ανάδυσης των ιδιαιτεροτήτων της λαϊκής παράδοσης (θρύλων, παραδόσεων, τραγουδιών και χορών του λαού) με τα μέσα μια μουσικής γλώσσας κοσμοπολίτικης. Ο μουσικός εθνικισμός βρίσκει κυρίως σαφή έκφραση μέσα από το είδος της όπερας, που συνδυάζοντας λόγο, δράση και μουσική, επιτρέπει αναφορές στην παράδοση και στη σύγχρονή της αφομοίωση με τρόπο σφαιρικό. Επίσης, εξωμουσικά κίνητρα (συνθετικές αφορμές από την ιστορία, την κοινωνία, την ιστορία του πνεύματος και της τέχνης) είναι βασικής σημασίας για τη μουσική των εθνικών σχολών. Οι οργανικές μουσικές δημιουργίες, πέραν της όπερας, χαρακτηρίζονται κυρίως από ένα χαρακτήρα “προγραμματικό” ή “ποιητικό”.

Στον εικοστό αιώνα η ιστορία της μουσικής υφίσταται μια βαθιά τομή, ίσως βαθύτερη και καταλυτικότερη από εκείνη του 1600. Συντελείται από πολλές πλευρές μια συνειδητή ρήξη με την παράδοση, που έχει σε κάθε περίπτωση διαφορετικά επιχειρήματα και θεωρητική βάση. Οι αποστάσεις και οι αντιθέσεις μεταξύ των διαφόρων ρευμάτων που συγκροτούνται και εκδηλώνονται είναι τόσο μεγάλες και έντονες, που είναι αδύνατον να εφαρμοστούν κατηγοριοποιήσεις όπως στις προηγούμενες ιστορικές περιόδους

Ο εικοστός αιώνας χαρακτηρίζεται από πλουραλισμό υφών, που φτάνει στα άκρα. Πολλές φορές τα ρεύματα και οι τάσεις εκπροσωπούν μια μικρή μόνο ομάδα ή ακόμη και έναν μόνο συνθέτη. Στο διάστημα του 20ου αιώνα, ο όρος “Νέα” ή “Μοντέρνα” μουσική ορίστηκε και περιγράφηκε πολλές φορές. Αυτό συνέβη λόγω των ραγδαίων εξελίξεων στη μουσική του 20ου αιώνα.

Στα μεγάλα έργα της τονικής μουσικής ειδικότερα στην μουσική του Gustav Mahler υπάρχουν στιγμές μοναδικές και ανεπανάληπτες, στιγμές που η αμφιβολία, η ασάφεια και η απροσδιοριστία είναι μάλλον ο κανόνας παρά η εξαίρεση, στιγμές που ανθίστανται σθεναρά σε οποιαδήποτε απόπειρα κατηγορηματικής απόδοσης λειτουργίας στα γεγονότα. Ας κρατήσουμε το συναίσθημα της έκπληξης ή της αμηχανίας, την επίγνωση της ανεπάρκειας και της αδυναμίας μας, ας αφήσουμε την αίσθηση του άπιαστου, του φευγαλέου, του ανείπωτου να μας κυριεύσει σ' αυτές τις στιγμές, που ευτυχώς δεν είναι λίγες...

Από τα νεανικά του χρόνια, ο Mahler είχε την φιλοδοξία να υπηρετεί την τέχνη και αισθανόταν πως ήταν προορισμένος για ανώτερα πράγματα. Έτσι ο Mahler κατά τη θητεία του ως αρχιμουσικός δεν παρέμεινε σχεδόν σε κανένα θέατρο επί μακρόν, αλλά αναζητούσε κάθε φορά νέο πεδίο δράσης. Ο ίδιος είχε επίγνωση του εαυτού του, των ικανοτήτων του, καθώς και του ιδιαίτερου χαρίσματος του να ωθεί τους καλλιτέχνες με τους οποίους συνεργαζόταν προς ολοένα και υψηλότερες επιδόσεις, ενώ δεν ήθελε ποτέ να έρχεται δεύτερος, αλλά να κατέχει αυτός πάντοτε τα πρωτεία.

Νοοτροπία

Δεν είναι εντυπωσιακό το ότι εκείνοι οι οποίοι έχουν τόσα να πουν για τους νέους “δεσμούς” της μουσικής με το συλλογικό και με την ωφελιμότητα αρνούνται να περιβάλουν στην αποδοχή τους τη μουσική του Mahler, και γίνονται αντίθετα ξεροκέφαλοι υπερασπιστές εκείνης ακριβώς της *l'arte pour l'art* (η τέχνη για την τέχνη), την οποία κατά τ' άλλα τόσο γρήγορα παραβλέπουν, για να προχωρήσουν πιο κάτω, στην ημερήσια τους διάταξη. Εν' τω μεταξύ ο Mahler παραμένει ο μόνος παραδειγματικός συνθέτης, ο οποίος, στην πραγματικότητα, στέκεται έξω από την σφαίρα της αισθητικής αυτονομίας, και επιπλέον, του οποίου η μουσική, θα μπορούσε πράγματι να χρησιμοποιηθεί από ζωντανούς ανθρώπους και όχι απλώς από “συμμορφούμενους”. Μήπως αυτοί οι θαυμαστές των “δεσμών” δεν ασχολούνταν περισσότερο με τους δεσμούς ως τέτοιους, απ' ότι με τα περιεχόμενα χάρη στα οποία κινητοποιείται το συλλογικό; Και μήπως αυτά τα περιεχόμενα δεν είναι καθ' αυτά, πολύ περισσότερο, απ' ότι οι φετιχοποιημένοι δεσμοί ριζικά ύποπτα

στα μάτια τους; Ένα συμπέρασμα ύστερα από τις απαντήσεις που θα προκύψουν θα μπορεί να φανερωθεί μέσα στην μελλοντική μοίρα της Μουσικής του Mahler.¹⁰⁴

Στην μουσική του Mahler, η κίνηση της κοινωνίας έχει αναπαραστήσει τον εαυτό της με τους όρους των αληθινών της θυμάτων και του συγκεκριμένου της μέτρου- της ατομικής παρόρμησης και των συγκρούσεων της. Η καθολικότερη μαρτυρία αυτού του πράγματος είναι η έννοια του εμβατηρίου στον Mahler όπως αναδύεται πειστικά ήδη στο πρώτο μέρος της Τρίτης Συμφωνίας. Το εμβατήριο προορίζεται για το συλλογικό και για κίνηση σε αλληλεγγύη. Δεν προστάζει τόσο πολύ, όσο συμπαρασύρει τα πάντα, ακόμα και το ταπεινό και ακρωτηριασμένο, χωρίς ποτέ το ίδιο να ακρωτηριάζει. Το άτομο που έχει συμπαρασυρθεί ποτέ δεν απαλείφεται : η κοινότητα εκείνων που αγαπούν είναι γι' αυτόν δεδομένη. Μέσω της παραλλαγής, της καθοριστικής ασυμμετρίας, αυτό το άτομο διατηρείται μέσα στο εμβατήριο κάνοντας απολύτως δυνατή την κατάχρηση της μουσικής του Mahler. “Όλοι εκείνοι που πρέπει αλλιώς να πεθάνουν όταν βγαίνουν στην γραμμή –εκείνος στα τείχη του Στρασβούργου, ο νυχτερινός φρουρός, εκείνος που τάφηκε με τις απαστράπτουσες τρομπέτες και ο μικρός φτωχός τυμπανιστής, είναι εκείνοι τους οποίους ο Mahler στοιχίζει στις γραμμές της ελευθερίας. Υπόσχεται την νίκη στους ηττημένους. Ολόκληρο το συμφωνικό του έργο είναι ένα εγερτήριο. Ηρωας του, ο λιποτάκτης”.¹⁰⁵

Υψηλό επίπεδο

Το να είναι κανείς μουσικός σημαίνει να ενεργοποιεί αρχόμενες προθέσεις: να τις τιθασει, όχι να τους παραδίνεται. Ιδού πως η μουσική γίνεται δομή.

Η ερμηνεία είναι τόσο ουσιώδης τόσο για την μουσική όσο και για την γλώσσα, αλλά με διαφορετικούς τρόπους. Το να ερμηνεύεις την γλώσσα σημαίνει να κατανοείς την γλώσσα. Η μουσική ερμηνεία είναι η τέλεση, η οποία ως σύνθεση, διατηρεί την συγγένεια της με την γλώσσα, ενώ εξαλείφει κάθε ειδική ομοιότητα.¹⁰⁶

Έτσι η ιδέα της ερμηνείας αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της μουσικής. Το να παίζεις σωστά τη μουσική σημαίνει πρώτα και κύρια να μιλάς σωστά τη γλώσσα της. Αυτό

¹⁰⁴ Adorno, όπ.σελ.163.

¹⁰⁵ Όπ.σελ.164.

¹⁰⁶ Τσέτσος, Μ., *Η μουσική στην νεότερη φιλοσοφία: από τον Καντ στον Αντόρνο*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια (σειρά “Αισθητικά θέματα-Μουσική”), Αθήνα 2012,σελ.202.

από μόνο του σε καλεί σε μίμηση, όχι σε μια διαδικασία αποκρυπτογράφησης. Η μουσική αποκαλύπτει τον εαυτό της, μόνο μέσα στην μιμητική πρακτική, η οποία ομολογουμένως μπορεί να συμβεί σιωπηρά μέσα στην φαντασία, κατ' αναλογία προς την σιωπηρή ανάγνωση. Ποτέ δεν ενδίδει σε μια διεύρυνση η οποία θα την ερμήνευε ανεξάρτητα από την εκπλήρωση. Αν αναζητούσαμε μια συγκρίσιμη πράξη στις προσθετικές γλώσσες, αυτή θα ήταν η πράξη της μεταγραφής ενός κειμένου μάλλον, παρά της αποκωδικοποίησης του.¹⁰⁷

Ο λόγος περί ανθρωπισμού και ψυχρότητας, αποδέχεται σιωπηρά το ζητούμενο εκείνο κατά το οποίο η μουσική πρέπει να παρέχει θαλπωρή χωρίς να αναλογίζεται κανείς ότι με κανένα τρόπο δεν συμπεριφερόταν έτσι κάθε τι περασμένο, και ότι αυτή ακριβώς η λειτουργία περιέπεσε με τον καιρό, στο επίπεδο της καλλιτεχνικής ασημαντότητας. Κατ' άλλα στην Σύγχρονη μουσική όπως και στην παραδοσιακή υπάρχουν εξίσου κομμάτια εξαιρετικής εκφραστικότητας. Κάθε μουσική είναι και αυτή πεδίο εντάσεως μεταξύ κατασκευαστικών και μιμητικών στοιχείων και προσχωρεί τόσο λίγο όσο και κάθε άλλη στα μεν ή στα δε.

Στη σοβαρή μουσική κάθε μουσικό στοιχείο, ακόμα και το απλούστερο είναι ο “εαυτός” του, και όσο υψηλότερα οργανωμένο είναι το έργο, τόσο μικρότερη δυνατότητα υποκατάστασης των λεπτομερειών υπάρχει. Ακόμα και το απλούστερο συμβάν, απαιτεί προσπάθεια προκειμένου να συλληφθεί άμεσα, αντί να συνοψίζεται αμυδρά, σύμφωνα με τυποποιημένες οδηγίες ικανές να παράγουν μόνο τυποποιημένες αντιδράσεις. Αλλιώς η μουσική δεν “κατανοείται”.

Η μουσική ευφυΐα, η μουσικότητα, βρίσκεται μέσα στην μουσική πράξη. Αυτός που σκέφτεται και αυτός που πράττει είναι ο ίδιος ο εαυτός. Δεν υφίσταται δηλαδή ο δυαδικός διαχωρισμός της σκέψης και της πράξης, όπου η σκέψη αποτελεί την έλλογη διαδικασία και η πράξη την άλογη. Οι πράξεις των ικανότατων χειρουργών-μουσικών αποτελούν έκφραση της σκέψης τους, της ικανότητας τους, της ευφυΐας τους.

Όπως γράφει και η Μαρία Έμμα Μελιγκοπούλου “*Θαυμάζω τους μουσικούς εκτελεστές, που όντας σπουδαίοι μουσικοί διακρίνονται όχι μόνο για τη δεξιοτεχνία*

¹⁰⁷ Adorno, όπ., σελ. 16-17.

τους στην τέχνη της μουσικής, αλλά και για αυτά που παράγει η μουσική: ψυχική ανάταση, γαλήνη, χαρά, συγκίνηση.

Πιστεύω ότι δε μπορείς να είσαι ολοκληρωμένος μουσικός, όσο τεχνικό ταλέντο κι αν έχεις, εάν η ψυχή σου δε μπορεί να δώσει στο συνάνθρωπο κάτι από τα παραπάνω.”¹⁰⁸

Σύγκριση ηχογραφήσεων 5^η συμφωνίας Mahler

Η 5^η Συμφωνία του Mahler ένα έργο μπροστά από την εποχή του, όπως φαίνεται από το αγανακτισμένο σχόλιο του Gustav Mahler ο οποίος αμέσως μετά την πρεμιέρα, το 1904, λέγεται να είπε: “Κανείς δεν το κατάλαβε. Μακάρι, να μπορούσα να διευθύνω αυτή τη συναυλία, πενήντα χρόνια μετά το θάνατό μου”. Το αρχετυπικό υπαρξιακό δίπολο έρωτας-θάνατος. Μια βαθιά, δαιδαλώδης δομικά γραφή, συγκινησιακά φορτισμένη, αλλά και ανοιχτή σε διαφορετικές αναγνώσεις.

Η Συμφωνία χωρίζεται σε τρεις ενότητες. Η πρώτη, στην οποία περιλαμβάνονται τα δύο αρχικά μέρη, διαπνέεται από μία αίσθηση “τέλους”, που μπορεί να νοηθεί ως τέλος μίας ζωής αλλά και μίας ολόκληρης εποχής. Το πρώτο μέρος, ένα μακάβριο, πένθιμο εμβατήριο, κινείται ως επί το πλείστον σε μελανά, θρηνητικά ηχοχρώματα. Το εναρκτήριο σόλο της τρομπέτας δίνει άμεσα ένα σαφές στίγμα δραματικότητας, που κυριαρχεί ως την εμφάνιση ενός νέου θέματος στα έγχορδα, σε πιο χαμηλούς τόνους αυτή τη φορά.

Συνολικά επιτυχημένη υπάρχει η απόδοση της απαιτητικής 5^{ης} συμφωνίας που ερμηνεύει η Ορχήστρα του Φεστιβάλ της Λουκέρνης το 2004 με μαέστρο τον

¹⁰⁸ Γωνιωτάκης ,Μι, “Μαρία Έμμα Μελιγκοπούλου: η μουσική δεν πιάνεται, δεν αγγίζεται, δε μπορείς να τη δεις, δε μπορείς να τη μετρήσεις ως αντικείμενο... μπορείς μόνο να τη νιώσεις”, *PolisMagazino*,2019,<https://www.polismagazino.gr/%ce%bc%ce%b1%cf%81%ce%af%ce%b1-%ce%ad%ce%bc%ce%bc%ce%b1-%ce%bc%ce%b5%ce%bb%ce%b9%ce%b3%ce%ba%ce%bf%cf%80%ce%bf%cf%8d%ce%bb%ce%bf%cf%85-%ce%b7-%ce%bc%ce%bf%cf%85%cf%83%ce%b9%ce%ba%ce%ae-%ce%b4%ce%b5/?fbclid=IwAR3Val0HF2iDNOvOyOa7HjvvZ-ddoQsajMfR8qNXY4mXxiUSQ76GiYHzptE> , (29/08/2019).

Claudio Abbado. Ο αρχιμουσικός δεν δαμάζει απλώς τις αναγκαίες κολοσσιαίες δυνάμεις, αλλά αποδίδει με επιτυχία το συγκινησιακό περιεχόμενο του έργου. Η δε ορχήστρα ανταποκρίνεται σε άριστο επίπεδο, ειδικά στα πολλά εκτεθειμένα σολιστικά μέρη (τρομπέτας, τούμπας, εγχόρδων). Ο επιθετικός ήχος των εγχόρδων είναι στοιχείο απαραίτητο ειδικά στο συγκεκριμένο έργο, αλλά ταυτόχρονα και ο οξύς ήχος της τρομπέτας στην αναγγελία του πένθιμου εμβατηρίου όπως συμβαίνει επακριβώς στην συγκεκριμένη ηχογράφιση. Στο πρώτο μέρος της 5^{ης} συμφωνίας το οποίο κατά τον Mahler αποδίδει το τελετουργικό μιας κηδείας ο συντονισμός των εγχόρδων στις φράσεις σαν ένα μοναδικό όργανο, επιτυγχάνεται από αυτήν την εσωτερική φωνή που ακούει ο Abbado και την μεταδίδει στους μουσικούς. Με αυτά τα δεδομένα, η απόδοση του έργου μπορεί να θεωρηθεί παραπάνω από θετική και η ακρόαση της μπορεί να προσφέρει μονάχα κέρδος για κοινό και μουσικούς.

Ο θρήνος του πρώτου μέρους μεταμορφώνεται στο δεύτερο σε παθιασμένη οργή. Η ατμόσφαιρα εδώ είναι εμφανώς εκρηκτική: με σκληρές χειρονομίες, εξπρεσιονιστικής έντασης, ο συνθέτης σκιαγραφεί μία άγρια και μοιραία επώδυνη (εσωτερική) σύγκρουση χωρίς ορατή διέξοδο. Προς στιγμήν, τα χάλκινα παίζουν ένα θριαμβευτικό θέμα (σαν χορικό) που ποτέ όμως δεν ολοκληρώνεται.

Σε μια διαφορετική ηχογράφιση του 1972 με την Φιλαρμονική της Βιέννης και μαέστρο τον Leonard Bernstein η πένθιμη ατμόσφαιρα μεταδίδεται περισσότερο αφού από το πένθιμο εμβατήριο στην έναρξη της συμφωνίας, ο Bernstein “δίνει” το αρχικό τρίηχο στην τρομπέτα με περισσότερο ακρίβεια ενώ αφήνει μεγαλύτερες αποστάσεις από το ένα μοτίβο στο επόμενο, σε αντιδιαστολή όμως με την τρομπέτα που παίζει όχι με τόσο οξύ άρθρωση όπως στην ηχογράφιση του Abbado, αλλά και πιο *sostenuto*.

Ο Bernstein ακολούθησε ίσως πιο πιστά τα βήματα του Mahler και έτσι απέδωσε αυτές τις ανεπανάληπτες ερμηνείες στα έργα του. Η δύναμη που έχει σαν αρχιμουσικός είναι η πίστη που έχει μέσα στην καρδιά του και η αγάπη του στον Mahler.

Την τραγική αυτή ατμόσφαιρα του πρώτου και του δεύτερου μέρους έρχεται να διαλύσει το τρίτο μέρος, που συνιστά το κομβικό σημείο όλης της συμφωνίας. Το μεγαλύτερο σε διάρκεια μέρος όλου του έργου (και το εκτενέστερο *scherzo* σε συμφωνία του Mahler εν γένει), προσλαμβάνει τις πιο ετερόκλητες διαστάσεις κατά τρόπο σχεδόν “σχιζοφρενικό”. Παρατίθεται πληθώρα θεματικών στοιχείων, που έχουν έντονα χορευτική διάσταση άλλοτε πιο κοντά στον παραδοσιακό αυστριακό χορό *Ländler* και άλλοτε στο γρηγορότερο βαλς.

Στην ηχογράφιση του Abbado ο ομοιογενής, μεστός και πάνω απ' όλα αισθητικά ωραίος ήχος του κόρνου σε συνδυασμό με την συνοδεία των εγχόρδων εμπλουτίζει την εκφραστική παλέτα της ορχήστρας δημιουργώντας διαστάσεις στην απόδοση των αποχρώσεων του συναισθήματος.

Αντίθετα στην ηχογράφιση του Bernstein παρόλο της εισαγωγής του χορευτικού τρίτου μέρους, σιγά-σιγά υποδαυλίζεται μια κατάσταση προς το χαρμόσυνο, υπενθυμίζοντας την αίσθηση ότι έχουν προηγηθεί δύο μέρη με πένθιμο χαρακτήρα. Στην συνέχεια ο Bernstein διευθύνοντας την Φιλαρμονική της Βιέννης μεταδίδει απόλυτα τον χαρακτήρα του βάλς με την ελάχιστη καθυστέρηση της τρίτης κίνησης, πράγμα που μας ταξιδεύει στην εποχή του πατέρα του βαλς, J.Strauss.

Ο ίδιος ο Mahler αναφερόμενος στο μέρος αυτό χρησιμοποίησε εύστοχα τη φράση “ο άνθρωπος στο πλήρες φως της μέρας, στο ζενίθ της ζωής”. Φυσικά, δεν λείπουν και επεισόδια μελαγχολικού χαρακτήρα, στα οποία πρωταγωνιστεί το σόλο κόρνο.

Ο Bernstein αναδεικνύει τη δραματουργία της μουσικής χάρη στη σαφή άρθρωση των κύριων και δευτερευόντων μουσικών θεμάτων, στην επιλογή των κατάλληλων ταχυτήτων αλλά και των στάσεων ανάμεσα στις μουσικές παραγράφους, καθώς επίσης μέσα από τις διαβαθμίσεις δυναμικής, οι οποίες προσθέτουν κίνηση και παλμό, όπως εναλλάσσονται αντανακλώντας τις μεταβολές συγκινησιακής θερμοκρασίας του μουσικού κειμένου.

Στην ηχογράφιση του Abbado περισσότερο ξαφνιάζει η επιτυχημένη απόδοση του τρίτου μέρους του έργου, το οποίο λόγω του τρυφερού του χαρακτήρα και της πιο ανάλαφρης διάθεσης, προσπερνάτε συχνά δίχως πολλή σκέψη. Ο Abbado διευθύνει κυρίως στην κατάλληλη ταχύτητα, όχι πολύ αργά ούτε πολύ ζωηρά, ώστε να εξασφαλίσει ότι το νοσταλγικό λίκνισμα θα εκτυλιχθεί γοητευτικά ανεμπόδιτο.

Αξίζει να αναφέρουμε ότι ο Claudio Abbado στην ηχογράφιση του 2004 με την Ορχήστρα του Φεστιβάλ της Λουκέρνης έχει σηκώσει όρθιο τον κορνίστα καθ' όλη την διάρκεια του σόλο του, με αποτέλεσμα να μεταδώσει οπτικοακουστικά την σημαντική γραμμή του σόλο κόρνου, σε αντίθεση με την ηχογράφιση του Bernstein το 1972 που ο κορνίστας είναι καθιστός! Με τις εκφράσεις του προσώπου του και τις κινήσεις του ο Abbado μας δίνει να καταλάβουμε ποια είναι η κύρια “φωνή”, ποια είναι η γέφυρα η οποία λειτουργεί και σαν δεύτερο θέμα, ποιες οι απαντήσεις της (σόλο κόρνο, γέφυρα τρομπονιού σαν δεύτερο θέμα, απαντήσεις τρομπετών με σουρντίνα).

Ο Bernstein στην αντίστοιχη περίπτωση βιώνει μαζί με τον σολίστα (τον κορνίστα), το “δράμα” του, καθώς με την διεύθυνση του είναι παρόν καθ' όλη την διάρκεια του σόλο, κάνοντας και ερμηνευτικές κινήσεις. Χαρακτηριστικό του είναι ότι δίνει τις εισόδους κάθε οργάνου.

Τα δύο τελευταία μέρη συναποτελούν την τρίτη ενότητα του έργου. Με θεματικές παραπομπές σε ένα μοτίβο από το δράμα του R.Wagner, Τριστάνος και Ιζόλδη (με μία αισθαντική κατιούσα έβδομη), το Adagietto λειτουργεί ως αιθέριο ιντερμέτζο ανάμεσα στο τρίτο και το πέμπτο μέρος της Συμφωνίας, αποτελώντας συγχρόνως μία σύνθεση που εκπλήσσει με την πυκνότητα και με το ειδικό της βάρος, γεγονός που

δικαιολογεί το ότι κάποιες φορές παρουσιάζεται και μεμονωμένα, εκτός του πλαισίου της Συμφωνίας.

Στην ηχογράφιση του 2004 με τον Abbado, το τέταρτο μέρος αποδίδεται εκφραστικότητα με τα εξαιρετικά πλούσια, πολυτελή ηχοχρώματα που δημιουργούν τα έγχορδα και η άρπα. Ο μικρόκοσμος του έργου είναι ο καθρέφτης του οικουμενικού και ο μουσικός λόγος είναι η αφήγηση μιας ψυχής.¹⁰⁹

Παράλληλα και ο Bernstein στην ηχογράφιση του 1972 μεταδίδει απόλυτα το όραμα του Mahler αυτό της μιας εκκωφαντικής σιωπής που η αίσθηση είναι εκστατική, ως μία εκ βαθέων έκφραση του έρωτά του για Alma, υπό τη μορφή ενός αισθησιακού “τραγουδιού χωρίς λόγια”.

Η συγκίνηση και το ρίγος που σε πιάνει όταν μέσα από την διεύθυνση του μεταδίδει τέτοια συναισθήματα, είναι συγκλονιστικό, αφού και ο ίδιος ο Bernstein διευθύνει με κλειστά μάτια στο finale του τέταρτου μέρους σαν να επικοινωνεί εκείνη τη στιγμή με τον ίδιο το συνθέτη.

Ο Mahler διατηρεί ένα κυρίως αντιστικτικό ύφος με έντονη τη διαφοροποίηση των επιμέρους φωνών που ενίοτε αγγίζει την ετεροφωνία.

Η κατάφαση του έρωτα συμπληρώνεται με την πηγαία κατάφαση της ζωής, που αποδίδεται με πανηγυρικούς τόνους στο finale. Η λιτή αρχή του, με αλλεπάλληλα σολιστικά περάσματα από το κόρντο, το όμποε, το φαγκότο και το κλαρινέτο, είναι μάλλον παραπλανητική, δεδομένου ότι από εκεί και μετά η γραφή είναι άκρως πληθωρική και κατά διαστήματα περίτεχνα αντιστικτική. Στο finale της Πέμπτης συμφωνίας ο ρόλος των χάλκινων πνευστών είναι υπερβολικά ανεπτυγμένος κάτι που την χαρακτηρίζει ως μεγαλόπρεπη και επική. Το χορικό που έκανε μία αποτυχημένη απόπειρα εμφάνισης στο δεύτερο μέρος επιστρέφει πλέον προς το τέλος του πέμπτου μέρους με τη δέουσα μεγαλοπρέπεια, ως θριαμβευτική κατάληξη όλης της συμφωνίας.

Ο Abbado στη συγκεκριμένη ηχογράφιση συνδέει το Adagietto τόσο εκπληκτικά με το Rondo, όπου μετά το πέρας του τέταρτου μέρους αφήνει τους αρμονικούς να καθούν και δίνει ατάκα στο κόρντο για να “μπεί” στο πέμπτο μέρος. Έτσι το Adagietto

¹⁰⁹ Γιαγιά, Μ., *Gustav Mahler(1860-1911): Συμφωνία No.5 Claudio Abbado*, Deutsche Grammophon, (μτφρ. Δούβλου Εβ.), Αμβούργο 1981.

που κρατά το πάθος του ανέγγιχτο συνδέεται άρρηκτα με το finale. Η γενική ατμόσφαιρα έχει χαρούμενα χρώματα και μια εκπληκτική δυναμική. Θα τολμούσαμε λοιπόν να συμπεράνουμε, ότι είναι ένας θρίαμβος των θετικών δυνάμεων, αν δεν αισθανόμασταν μέσα σε μια ηχητική μέθη, μια ταυτόχρονα έλξη και απόθεση.

Το finale της συμφωνίας είναι ο τελευταίος σταθμός μίας περιπετειώδους διαδρομής με αρκετά απρόβλεπτα, πισωγυρίσματα, ήττες και νίκες, από την τραγικότητα και την παραίτηση του πρώτου μέρους μέχρι την ασκίαστη και αμετάκλητη επικράτηση της αισιοδοξίας.

Στην ηχογράφιση με τον Bernstein το Adagietto δεν απομακρύνεται και η προσεκτική σημασία στη δυναμική του Mahler επιτρέπει να ακουστεί ο απολαυστικά μεταξωτός ήχος των εγχόρδων της Βιέννης, και της άρπας επίσης.

Βαθιά υπαρξιακή και ευαίσθητη, ηγετική ,μεγαλειώδης, όχι μόνο σαν επίπεδο ερμηνείας αλλά και σε επίπεδο διατυπώσεων, η διεύθυνση του Bernstein καθ' όλη την διάρκεια της συμφωνίας συμβάλει στο αποθεωτικό finale .

6. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΠΛΟΥΣΙΩΝ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΩΝ

ΤΕΧΝΗ: Η δημιουργική ενασχόληση με το κάλλος, “καλλοποιία”. Η Τέχνη νοείται κυρίως ως κώδικας έκφρασης και επικοινωνίας της όλης ανθρώπινης εμπειρίας και βιωμάτων. Κάλλος: Το “τερπνόν και ωφέλιμον”, κατά πλατωνική διδασκαλία. Η Αισθητική είναι ο κλάδος της φιλοσοφίας που ασχολείται με το ερώτημα περί ωραίου. Σχετικά θέματα είναι το υποκειμενικό στοιχείο στον ορισμό του “καλού”: η κοινωνική αξιολόγηση κατά την επικρατούσα εκάστοτε γνώμη της πλειονότητας, η ανάδειξη και ο ρόλος των “Αξιών” ανά κοινωνία (μικρή ή πανανθρώπινη) σύμφωνα με την γενική αρχή του “Τί εξασφαλίζει και προάγει την επιβίωση της κάθε κοινωνίας”. Στην ελληνική αντίληψη περί Τέχνης διαπιστώνεται η κυριαρχία του ανθρωποκεντρισμού και του μέτρου (“Πάντων χρημάτων μέτρον άνθρωπος” και “μέτρον άριστον”), η κυριαρχία του “λόγου” και της “μορφής” (βλ. “ευ – μορφία”, αρχή – μέση – τέλος, ή κατά τον Αριστοτέλη: “μέγεθος, μέρη και πέρας” του έργου), ενώ πολλές εκφάνσεις της ξεφεύγουν από τα στενά όρια του ελληνικού πολιτισμού και έχουν κατακτήσει χαρακτήρα “κλασικό”, καθολικό και παγκόσμιο.

Ο μουσικός Ρομαντισμός και ύστερο –ρομαντισμός στο σύνολο του έχει επιδείξει, αισθαντικότητα, κινητικότητα, και ευχέρεια συμπλοκών μια ελευθερία και μια ανεξαρτησία, στο άκουσμα της οποίας έχει προσδεθεί έκτοτε κάθε υπόσχεση ευτυχίας σε κάθε συνθετική απόπειρα, ελευθερία που πρέπει να μείνει ακέραια, ενώ και η ορμή προς την εξαντικειμένιση της χειραφετημένης μουσικής δεν πρέπει να ματαιοπονεί ή να καταλήγει στην παιδευσία.

Καλλιεργημένος άνθρωπος

Καλλιεργημένος είναι ο άνθρωπος που έχει εντρυφήσει στα ανώτερα επιτεύγματα του ανθρώπινου πνεύματος και τα οποία έχουν γίνει αναπόσπαστο κομμάτι της προσωπικότητάς του. Για την καλλιέργεια χρειάζεται κάτι παραπάνω από ξερές γνώσεις: χρειάζεται ενασχόληση με την υψηλή τέχνη, τη λογοτεχνία και, ει δυνατόν, τη φιλοσοφία. Ιστορικά, η καλλιέργεια αποτελεί μία από τις βασικές αξιώσεις του Διαφωτισμού, που την θεωρεί απαραίτητη προϋπόθεση για την κοινωνική αυτονομία και την πνευματική ελευθερία του ανθρώπου.

Όπως αναφέρει και ο Λουκάς Καρυτινός : (Μαέστρος της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και της Συμφωνικής Ορχήστρας Δ.Αθηνών): “ ... η θέα του ανθρώπου, που από τις

κινήσεις των χεριών του ξεκινά και σταματά κάθε ήχος, που συντονίζει τα όργανα είναι συγκλονιστική και εκστατική! Η σπουδή της μουσικής είναι αναγκαία για εσωτερική ωρίμανση και ισορροπία, γιατί ο δρόμος της Μουσικής είναι ο συντομότερος που οδηγεί στην Ψυχή, την δική μας και τον συνανθρώπων μας....”

Η Έκφραση

“ {...}Ο ερμηνευτής δεν μπορεί να επιτελέσει το έργο του παρά μόνο αν θεωρήσει τον εαυτό του ως απόλυτα υπεύθυνο φορέα του έργου {...} Όταν παίζει μια συγκληνιστικά και συναισθηματικά φορτισμένη μουσική, δεν θα είναι πειστικός και ενεργητικός μεσολαβητής, αν στο έργο που αποδίδει πιστά, δεν αντηχεί και η δική του ψυχή {...} Μόνο ένα αξιόλογο αναδημιουργικό ‘εγώ’ είναι ικανό να διεισδύσει στο έργο ενός μεγάλου δημιουργού και να το αποδώσει” **Bruno Walter.**¹¹⁰

Η μουσική μπορεί να εκφράζει κοινωνικά διαμορφωμένες τάσεις και αντιληπτικές διαδικασίες. Προϋπόθεση όμως για αυτό είναι η πολιτιστική συμμετοχή του δέκτη. Τα άτομα δηλαδή πρέπει να μπορούν να συμμετάσχουν στις πολιτιστικές και κοινωνικές εμπειρίες των δημιουργών μουσικής. Μόνο τότε μπορεί να υπάρξει και να λειτουργήσει η επικοινωνία.

Η μουσική λοιπόν, επιβεβαιώνει και στο πεδίο του οργανωμένου ήχου κάτι που ισχύει ήδη σ’ όλες τις κοινωνίες και σ’ όλους τους πολιτισμούς και που εκδηλώνεται κατεξοχήν στο πεδίο της γλωσσικής επικοινωνίας. Μ’ αυτήν την έννοια η μουσική δεν προσφέρει τίποτα το καινούργιο εκτός από νέους κάθε φορά τρόπους οργάνωσης του ήχου. Αυτό δεν είναι όμως μια πολυτέλεια ή ένας τρόπος γεμίσματος του χρόνου ανάμεσα στα σπόρ και τις άλλες ανθρώπινες δραστηριότητες.

Η μουσική αποτελεί μια μορφή έκφρασης της ανθρώπινης φαντασίας μέσα από την χρήση του ήχου.¹¹¹ Η έκφραση αυτή μετουσιώνεται σε πολύτιμη εμπειρία, για τον

¹¹⁰ Σαββίδης,όπ.,σελ.11.

¹¹¹Τσέτσος,Μ., *Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής: Μια φιλοσοφική εισαγωγή στη μουσικολογία*, Εκδόσεις fagotto books, Αθήνα,2012,σελ.33.

άνθρωπο μέσα από τη μουσική σύνθεση , ακρόαση και εκτίμηση , την ερμηνεία μουσικών έργων και την κιναισθητική ανταπόκριση στη μουσική.

Η έκφραση αυτή μπαίνει στη θέση της γλώσσας. Και στα δύο, και στο τραγούδι και στην οργανική μουσική, είναι κοινό στοιχείο η σύντηξη του υποκειμένου και της μουσικής, που βασίζεται στην άρση της ηχητικής σταθερότητας. Στο τραγούδι αυτό πραγματώνεται άμεσα, μέσω του “Εγώ”, σαν γυμνός θρύλος, ωστόσο με μουσικό τρόπο. Στην οργανική μουσική, μετακενώνεται μουσικά το υποκείμενο, μέσω της ίδιας της μεταλλαγής του ήχου σε Έκφραση. Τι είναι η έκφραση καθ’ αυτή, απομονωμένη; Είναι η εξωτερίκευση του αόριστου συναισθήματος, του αόριστου υποκειμενισμού, η εξωτερίκευση “αυτού που δεν εκφράζεται με την ομιλία”. Η έκφραση βρίσκεται ριζωμένη μόνο μέσα μας, δεν εξαρτάται ταυτόχρονα από τον “εξωτερικό χώρο”. Δεν είναι κάτι πραγματικό, που θα μπορούσαμε να το τοποθετήσουμε ενώπιον μας, δεν έχει σώμα, όπως η γλώσσα ή η μουσική που βασίζεται σε ηχητική σταθερότητα. Γι’ αυτό δεν μας προβάλλει καμιά αντίσταση, συμπεριφέρεται χωρίς βούληση απέναντί μας, και επίσης δεν είναι κάτι διαρθρωμένο. Για την ακρίβεια, η έκφραση δεν είναι μεταβιβάσιμη, δεν αρθρώνεται, μοιάζει μόνο με ένα ψέλλισμα, μπορείς μόνο να την συναισθανθείς. Η έκφραση είναι μια συνεχής ροή, που ρέει όπως το απροσδιόριστο συναίσθημα. Είναι θεραπευτική, μπορεί να εισχωρήσει μέσα σε μια ρέουσα μουσική. Και αντίστροφα: Μια μουσική που δεν στηρίζεται στην ηχητική ευστάθεια, ταυτίζεται με αυτήν.

Όπως απαντάει και η Μαρία Έμμα Μελιγκοπούλου στην ερώτηση Πόσο ανεξάντλητη είναι η μουσική;

*“Επιτρέπει στο μουσικό εκτελεστή να είναι ο εκάστοτε δημιουργός της, μεταφέροντας τα δικά του συναισθήματα για το έργο και τη δική του αντίληψη για τη διάσταση της ερμηνείας του. Και βλέπουμε μουσικούς να φτιάχνουν καλή μουσική και μουσικούς να φτιάχνουν κακή μουσική... το ίδιο έργο να ακούγεται έτσι ή αλλιώς... Η μουσική είναι η μόνη από τις καλές τέχνες που μπορεί να αναδημιουργείται αέναα”.*¹¹²

¹¹² Γωνιωτάκης,όπ.

Έκφραση της μουσικής του Mahler

Ως μουσικός που περικλειόταν από πάθος, είχε απόλυτες και απαράλλακτες αντιλήψεις για την μουσική ερμηνεία, τις ορθές χρονικές αγωγές και την δραματική έκφραση, και επεδίωκε με κάθε μέσο την υλοποίησή τους .

Αν ριψοκινδύνευε κανείς να εκφράσει με μια λέξη το μορφικό νόμο της μουσικής του Mahler, (αυτής της εκτεταμένης ολότητας , η οποία διαφεύγει από την εγκιβωτισμένη φόρμουλα)θα μπορούσε να ταυτίσει αυτό το νόμο με την παραλλαγή. Διακρίνεται τόσο έντονα από την έννοια της παραλλαγής στον Beethoven στον Brahms ακόμα και στον Schönberg, όσο και η χειρονομία της επίκλησης στον Mahler είναι διακριτή από κάθε πλευρά της μορφής. Ο Mahler παραπέμπει σε μια παραμυθένια χώρα της μουσικής, στην οποία τα θέματα δεν υπάρχουν ως παγιωμένη περιουσία. Κατά συνέπεια και ο ίδιος δεν γνωρίζει παγιωμένα θέματα. Η παραλλαγή ως ανεπαίσθητη απόκλιση και προζαϊκή αταξία επιτρέπει σ' όλα τα θέματα να αναδύονται και να εξαφανίζονται χαλαρά το ένα από και μέσα στο άλλο . Η μουσική ως αμεσότητα προσπαθεί αυθόρμητα να γεννηθεί πάνω από κάθε κανόνα αντικειμενοποίησης. Να μετασχηματίσει τον υπό- έκρηξη αντικειμενικό κόσμο μέσω των ίδιων του των παραγωγικών τάσεων σε ένα ανθρώπινα αδιαμεσολάβητο κόσμο: αυτή είναι η επιθυμία του Gustav Mahler! Ούτως η άλλως εκείνοι που καταφρονούν τον Mahler έχουν καταλάβει ορθά ότι ο ανελέητος χτύπος του σφυριού στην *Έκτη Συμφωνία* , προορίζεται γι' αυτούς...!¹¹³

Το ήθος

Η εφαρμογή της θεωρίας του “ήθους” και των κατηγοριών του, είναι η αντίληψη της καλής ή κακής επίδρασης των μελωδιών, της κοινής στάσης απέναντι στα μεγάλα ζητήματα, όπως η ζωή και ο θάνατος.

Η μουσική ήδη από τον 6ο αι. π.Χ. δεν θεωρείται κάτι το μαγικό ή αποκλειστικό προνόμιο κάποιων μνημένων προνομιούχων, ενώ η χρήση της υπηρετεί εν μέτρω το κέντρο του ελληνικού πολιτισμού που είναι ο άνθρωπος, ο συμπολίτης, ο πλησίον, ή σε πιο προχωρημένη εκδοχή ο Θεάνθρωπος Χριστός.

¹¹³ Τσέτσος, *Η μουσική στην νεότερη φιλοσοφία*, όπ., σελ.157-159.

Η Θεωρία του ήθους των, αποτελεί μια από τις πρώτες προσπάθειες ερμηνείας της ψυχοακουστικής επίδρασης της μουσικής. Κάθε στοιχείο (το είδος του γένους, του ρυθμού, της χρονικής αγωγής, η ένταση του ήχου, η ποσότητα, το είδος και η ποιότητα των οργάνων, τα σύμφωνα ή μη διαστήματα, κοκ.) έχει συγκεκριμένη ψυχολογική επίδραση στους ακροατές. Από τους πιο κρίσιμους παράγοντες αυτής της επίδρασης με σχετικά παραγόμενα συναισθήματα είναι η αίσθηση ή η παράσταση της σωματικής έντασης ή χαλάρωσης (π.χ. στους ψηλούς ή χαμηλούς φθόγγους, στην ένταση του ήχου, και στην αργή ή γρήγορη χρονική αγωγή), της ομαλότητας ή ισομέρειας και των εναντίων τους (π.χ. στα σκληρά ή μαλακά διαστήματα, στους ισομερείς ή ανισομερείς ρυθμούς κλπ.) και της χρήσης της ποικιλίας με όλα τα στοιχεία που δίνει την αίσθηση του πλούσιου, την ευφορία της έκπληξης και της αίσθησης της πολλαπλής επιλογής.

Αλληλένδετες προς την κατεύθυνση της μουσικής δημιουργικότητας είναι και οι εξελίξεις των μουσικών ηθών και θεσμών του 19^{ου} αιώνα: η ανάδυση και διάδοση των εννοιών της αισθητικής εμπειρίας και του “έργου τέχνης”, η αναβάθμιση στις υπολήψεις του μουσικού και του συνθέτη, η εμφάνιση του παθητικού και απαιτητικού ακροατή, του επαγγελματία ερμηνευτή, της εξειδικευμένης μουσικής παιδείας, της μουσικής βιομηχανίας και του κυκλώματος της αγοράς μουσικών αγαθών και όλες οι πολυάριθμες συνέπειες των.

Ο μουσικός είναι ένας ευνοημένος επαγγελματίας, που κερδίζει το ψωμί του δρώντας ως ερασιτέχνης, ασχολούμενος δηλαδή με κάτι που αγαπά. Οι επαγγελματικές του διεκδικήσεις και οι αντιδράσεις του στην τάση να γίνεται εκμετάλλευση της αγάπης του για τη μουσική, υπάρχει κίνδυνος να τον παγιδεύσουν και να γίνει το δικό του επάγγελμα- δουλειά (δουλεία). Η ισορροπία είναι δύσκολο επίτευγμα γιατί απαιτεί ο μουσικός ο ίδιος να αισθάνεται ερασιτέχνης αλλά να αντιμετωπίζεται ως πολύτιμος επαγγελματίας.

Καλή συμπεριφορά είναι οποιαδήποτε ευχαριστεί η βοηθά τους άλλους και επιδοκιμάζεται από αυτούς. Η επιδοκιμασία κατακτάται με το να είναι κανείς “καλός”. “Σωστό”, είναι να κάνει κανείς το καθήκον του, να δείχνει σεβασμό για την

εξουσία και να συμβάλει στην διατήρηση της δεδομένης κοινωνικής τάξης ως αυτοσκοπού.¹¹⁴

Το ύφος

Η έννοια του ύφους είναι σήμερα σε μεγάλο βαθμό κατάλληλη, με λιγότερη υπεροψία και αλαζονεία, μέσα από συλλογισμούς πάνω στην πολιτισμική ιστορία, οι οποίοι συγχέουν την επιθυμία για δεσμευτικότητα με την επιτυχία του ζητήματος, να διεκπεραιώσει πράγματα δυσάρεστα. Αντιστρόφως, η μουσική μοιάζει, εκεί που χωρίς υφολογικές προθέσεις εγκαταλείπει ανεπιφύλακτα τα ζητούμενα του ιστορικού της υλικού χωρίς κατά κάποιο τρόπο το βλέμμα της να προσπερνά τα εγγενή σ' αυτή προβλήματα μορφοποίησης, να επιτυγχάνει κατ' εξοχήν κάτι που μοιάζει με ύφος, την αυθεντική απαλλαγή, από την κυρίαρχη, ακόμα και σήμερα υφολογική ανάμειξη.¹¹⁵

Το ύφος είναι η κατηγορία εκείνη που μας επιτρέπει να αντιληφθούμε τις κακές αποκλίσεις στο έργο ενός συνθέτη, όταν αυτές υπονομεύουν την ενότητα του όλου της μορφής.

Η στιγμή του συναισθήματος στην μουσική σύμφωνα με τον Hanslick δεν είναι δουλειά του συνθέτη αλλά του εκτελεστή. Ο εκτελεστής στην αμεσότητα της πράξης του είναι αυτός που μπορεί να κοινωνήσει αποτελεσματικά στο ακροατήριο την όποια συναισθηματική του κατάσταση μέσω του μουσικού του έργου.¹¹⁶ Η υποκειμενική ερμηνεία του μουσικού έργου ήταν κάτι αυτονόητο αν όχι επιθυμητό καθ' όλη την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και του πρώτου ημίσεως του 20^{ου}.

Όπως επισημαίνει και ο Φλώρος: “ Η αναγέννηση του Mahler άρχισε το 1960, έπαιξε ρόλο και ‘Ο θάνατος στη Βενετία’ του Visconti το βιβλίο του Adorno και πολλά άλλα. Στην εποχή μας πολλοί ταυτίζονται με την προσωπικότητά του. Πρώτον, γιατί ήταν ουσιαστικά άπατρις. Είχε γεννηθεί στη Βοημία, ζούσε στην Αυστρία αλλά δεν θεωρούσε τον εαυτό του πολίτη κάποιας χώρας, επειδή ήταν Εβραίος. Σ' αυτό το θέμα της

¹¹⁴ Slavín,R.,E., *Εκπαιδευτική ψυχολογία, : Θεωρία και πράξη*, (επιμ.. Κόκκινος Κ., μτφρ. Εκκεκάκη,Ε.), Εκδόσεις Μεταίχιμο 2006,σελ.89.

¹¹⁵ Adorno,όπ.,σελ.62.

¹¹⁶ Τσέτσος, *Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής*,όπ.,σελ..26-27.

μετακινήσεως, του γκλομπαλισμού είχε ήδη εντροφήσει. Πίστευε, μάλιστα, ότι ο καλλιτέχνης τις ώρες της έμπνευσής του γίνεται προφήτης. Πραγματικά, η έκτη του συμφωνία είναι ένα έργο που δείχνει την καταστροφή. Πολλοί λένε ότι διαισθάνθηκε και τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Μέσα στο έργο και στην ψυχή του υπάρχουν πολλές αντιφάσεις, επίσης χαρακτηριστικό στοιχείο της εποχής μας. Δεν υπάρχει σήμερα κανείς μεγάλος συνθέτης που να μην αναγνωρίζει τη σπουδαιότητα του Mahler, ενός πειραματιστή που αγωνιζόταν, να φτάσει η μουσική του στον πολύ κόσμο”

Οι αντιλήψεις του Mahler για τις διάφορες τεχνοτροπίες στην τέχνη, περί του “καλλιτεχνικού ύφους”, δεν είναι εφικτό να αποκηρυχθούν ούτε ως επινοήματα της φαντασίας, ούτε ως απλές θεωρητικές κατασκευές, δεδομένης της ουσιαστικής συμπεριφοράς, που είναι δυνατόν να έχουν στην βαθύτερη κατανόηση κάποιων ιδιορρυθμιών της μουσικής του. Το χιούμορ, η ειρωνεία, η παρωδία, η διακωμώδηση συνιστούν, σε τελική ανάλυση, πνευματικές στάσεις, οι οποίες στον Mahler έχουν και το μουσικό τους αντίκτυπο, χάρη στην χρήση συγκεκριμένων μουσικών μέσων.

Ο αμφίσημος Mahler : πάνω από τα τετριμμένα θέματα μερικές φορές έγραψε “με παρωδία” και μερικές φορές “χωρίς καμία παρωδία”, και όταν η ένδειξη λείπει, η υψηλή διάνοια πρέπει να αναμετρηθεί με το πάντα συγχυστικό επειδή φοβάται κανείς μήπως είναι σοβαρός την στιγμή που δεν πρέπει, ενώ το χιούμορ έχει εξαφανιστεί την στιγμή που υπάρχει πραγματικός λόγος για γέλιο. Ωστόσο η μουσική του Mahler αρνείται να δώσει οποιαδήποτε απάντηση στο πρόβλημα. Πράγμα που σημαίνει, το τετριμμένο της είναι την ίδια στιγμή παρωδία και σοβαρότητα. Στο τετριμμένο ο αντικειμενικός κόσμος, προσποιούμενος ότι είναι αιώνιος, φυσικός και επαληθεύσιμος, τη στιγμή που αποκαλύπτεται στο ορατό ρήγμα ως επίπλαστος, φθαρμένος και τετριμμένος, εκτίθεται στο γέλιο. Αλλά το ρήγμα, είναι με την σειρά του εξ’ ολοκλήρου σοβαρό και κυριολεκτικό, αναγνώσιμο ακριβώς ίχνος των μάταιων προσπαθειών κάποιου, ο οποίος έχει κάνει όλο αυτό και για τον οποίο κάθε τι τότε καταρρέει. Της απώλειας που θα ήταν δυνατό να επανορθωθεί, του δυστυχισμένου και του καταφρονημένου, ο οποίος έχει τα πάντα να κερδίσει και ο οποίος γι’ αυτό θα μπορούσε πράγματι κάποια μέρα να τα κερδίσει όλα.¹¹⁷

¹¹⁷ Τσέτσος, *Η μουσική στην νεότερη φιλοσοφία*, όπ., σελ.162.

Μορφικά χαρακτηριστικά

Σύμφωνα με τη φιλόσοφο Langer, η μουσική δεν είναι αυτό-έκφραση, αλλά διατύπωση και αναπαράσταση συναισθημάτων, διαθέσεων, νοητικών εντάσεων και λύσεων, μια “λογική εικόνα”, της εσωτερικής μας ζωής. Φυσικά η μουσική δεν απευθύνεται στην μουσική μας κατανόηση, αλλά στην συναισθηματική μας αντίληψη όλων αυτών των εσωτερικών καταστάσεων. Ο συνθέτης από την μεριά του όχι μόνο υποδεικνύει αλλά και αρθρώνει λεπτοφυή συμπλέγματα συναισθήματος που η γλώσσα δεν μπορεί ούτε καν να τα ονομάσει.

Η μουσική αρχικά έχει μορφικά χαρακτηριστικά τα οποία είναι ανάλογα αυτών που συμβολίζει, πχ. την κλιμάκωση (crescendo), κορύφωση (forte), και αποκλιμάκωση (diminuendo) μιας συγκινησιακής κατάστασης. Η μουσική εκφράζει άμεσα σχέσεις έντασης και λύσης χαρακτηριστικές της μορφολογίας της εσωτερικής μας ζωής. Η πραγματική δύναμη της μουσικής έγκειται στο γεγονός ότι μπορεί να είναι αληθινή στη ζωή του συναισθήματος με έναν τρόπο που η γλώσσα δεν μπορεί να είναι. Η μουσική είναι ο μύθος της εσωτερικής μας ζωής, ένας νέος ζωντανός και πολυσήμαντος μύθος πρόσφατης έμπνευσης και ακόμα “υπό ανάπτυξη”.¹¹⁸

Η μουσική ακρόαση

Ο Αριστόξενος βασίζει την θεωρία του στην αίσθηση (ακοή). Θεωρεί δηλαδή, τα μουσικά φαινόμενα με το αυτί στραμμένο στη μουσική πραγματικότητα και προσπαθεί να τα περιγράψει έτσι όπως υποπίπτουν στην αίσθηση.

Η μουσική είναι μια εντελώς αφηρημένη έννοια στην οποία ο κάθε ακροατής αντιλαμβάνεται με διαφορετικό τρόπο. Ο ακροατής μέσω της συνεργασίας όλων των αισθήσεων και των συναισθημάτων του, της φαντασίας και της μνήμης, στην ουσία ανακατασκευάζει το έργο φτάνοντας στην πραγματική μετουσίωση.

Με την πάροδο των αιώνων και παράλληλα με την καλλιέργεια της μουσικής ως αυτόνομης, αυτοδύναμης και ανεξάρτητης τέχνης η θεωρία περί ήθους του ακροατή ατόνισε και σχεδόν ξεχάστηκε! Κι αυτό είναι μια μεγάλη απώλεια για την ίδια την μουσική.

¹¹⁸ Τσέτσος, *Η μουσική στην νεότερη φιλοσοφία*, όπ., σελ. 151-158.

Σύμφωνα με τον Ernesto Ansermet (1883-1963), τον μεγάλο γάλλο αρχιμουσικό , η μουσική και όλα τα φαινόμενα που συνδέονται μαζί της δεν αποτελούν φυσικά δεδομένα ή “αντικείμενα” που εμείς απλά τα αντιλαμβανόμαστε, αλλά προϊόντα πράξεων της συνείδησης μας. Ακούγοντας λοιπόν μουσική , είναι σαν να αναπαράγουμε κάθε φορά για τον εαυτό μας, αυτά που είχε στο μυαλό του ο συνθέτης και με την έννοια αυτή η μουσική είναι για όλους τους ακροατές η ίδια άσχετα με την σημασία που μπορεί να έχει για τον επιμέρους ακροατή. Για να μπορούμε λοιπόν να μιλάμε για μουσική , θα πρέπει να διακρίνουμε αυστηρά μεταξύ της “αντιληπτικής” και της “μουσικής” στάσης απέναντι της, μεταξύ της “ηχητικής” και της “μουσικής” εμπειρίας. Όταν λοιπόν λέμε “μουσική” δεν έχουμε κατά νου μια απλή διαδοχή , αλλά μια διαδοχή με ήχους με νόημα(ρυθμικό, μελωδικό, τονικό, αρμονικό κ.ο.κ.) και γύρω από αυτό το νόημα και την δυνατότητα του θα πρέπει να στραφεί η σκέψη μας. Η μουσική και τα μουσικά έργα λοιπόν έχουν ιστορικό χαρακτήρα και νοήματα που είναι αυτονόητα για τους μετέχοντες της εκάστοτε μουσικής κουλτούρας.

*Ο ακροατής πρέπει “... να μπορεί σαν Οδυσσέας πάνω από μια θάλασσα ανθρώπινων κεφαλιών να σαλπάρει για το ριμοκίνδυνο ταξίδι προς τη σκηνή. Πρώτα απελευθερώνεται από την αιχμαλωσία του στην Καλυψώ , ελίσσεται ανάμεσα στην Σκύλα και την Χάρυβδη που αποκλίνουν και συγκλίνουν μεταξύ τους , περιπλέει την νήσο των Σειρήνων , τον τρυφερό λαιμό ενός κοριτσιού καθώς αντιλαμβάνεται και τον Φαίακα. Μακάριο το αυτί του Οδυσσέα προσαράζει στα γόνατα της colarature στην ακτή της Ιθάκης του...”*¹¹⁹

Ο συναισθηματικός ακροατής ακούει το κάθε τι με τους όρους του όψιμου ρομαντισμού και των μουσικών εμπορευμάτων που κατάγονται απ’ αυτόν. Καταναλώνει μουσική για να του επιτραπεί να κλάψει, ενώ συνεπαίρνεται από την μουσική έκφραση της ματαίωσης παρά της χαράς. Το αποκαλούμενο παρηγορητικό στοιχείο στη μουσική εκπροσωπεί απλώς την δυνατότητα να αισθανθεί κανείς κάτι. Έτσι είναι μια μορφή κάθαρσης για τις μάζες. Η μουσική που επιτρέπει στους

¹¹⁹Adorno,όπ. σελ.143.

ακροατές την ομολογία της δυστυχίας τους, τους επανα –συμφιλιώνει, μέσω αυτής ακριβώς της “ανακούφισης” με την κοινωνική τους εξάρτηση.

Το χειροκρότημα

Το χειροκρότημα είναι η τελευταία μορφή αντικειμενικής επικοινωνίας σε ακροατή και μουσικό .Το τι συμβαίνει στον ακροατή την ώρα που ακούει μουσική παραμένει ιδιωτική υπόθεση , η μουσική παίζει ανεπηρέαστη, για τον εαυτό της. Πριν το τέλος η ενεργοποίηση των ακροατών –θεατών είναι απατηλή και απροσδόκητη καθώς αυτοί τυχαία συναντιούνται μέσα στην τυφλή τέλεση της πράξης του χειροκροτήματος. Η τέλεση αυτή κάλλιστα μπορεί να παραπέμπει πίσω σε αρχαίες ξεχασμένες εδώ και καιρό θυσιαστικές τελετές. Στην ουσία το χειροκρότημα τι είναι; *Δεν είναι παρά η κρούση των χεριών σαν δύο χαστούκια στον αέρα!* Τα παλαμάκια εδώ λειτουργούν και σαν ένα είδος στίξης, που βοηθάει την εκτόνωση του υπερβολικού πάθους και την επιστροφή σε μια σχετικά πιο ήρεμη συναισθηματική κατάσταση, την απαρχή νέας έντασης. Σήμερα η μουσική δεν νοιάζεται πια γι’ αυτό, αφού από τους ανθρώπους την χωρίζει η σκηνή: ένα εμπόρευμα δηλαδή που μπορεί να αγοραστεί. Μόνο μέσα από τον ρυθμικό κρότο των χεριών (αν και αυτό υιοθετημένο) γίνεται πλέον αντιληπτή η αντίληψη της μυθικής καταγωγής της μουσικής.¹²⁰

Γι’ αυτό το αληθινό και το ουσιώδες χειροκρότημα, είναι πολύ πιο ανεξάρτητο απ’ ό,τι θέλει να πιστεύει το κοινό, από το αν αυτό έμεινε ευχαριστημένο ή δυσαρεστημένο. Πιο ευχάριστα από οπουδήποτε αλλού λαμβάνει χώρα σε κοινωνικές εκδηλώσεις και εορταστικές παραστάσεις ή ενώπιον της φήμης των μουσικών ηρώων: πιο ηχηρό ακούγεται εκεί που δεν προέρχεται από ελεύθερη απόφαση αλλά από μια τελετουργία.

Αν το χειροκρότημα ήταν μια ελεύθερη απόφαση τότε η αποδοκιμασία θα μπορούσε να θεωρηθεί ισότιμή του. Αλλά ακόμα αν και ελεύθερα έχουμε αποφασίσει ότι ένα κομμάτι ή μια εκτέλεση δεν μας άρεσε, άθελα μας απαντάμε στην αποδοκιμασία με μια οργή μέσα στην οποία βρίσκει καταφύγιο η μυθική υπακοή στο τελετουργικό.

Το χειροκρότημα αρμόζει περισσότερο από κάθε άλλο στο βιρτουόζο, γιατί αυτός διατηρεί πιο καθαρά απ’ όλους τα χαρακτηριστικά του ιερέα της θυσίας. Δυστυχώς η ευτυχώς συχνά δεν γνωρίζουμε ποιος είναι εκείνος ο οποίος θυσιάζεται : το έργο, ο δεξιοτέχνης , ή τελικά εμείς οι ίδιοι...

¹²⁰ Adorno,όπ.σελ.137-138.

Συμπέρασμα

Ολοκληρώνοντας λοιπόν, η μουσική εξυψώνει το ανθρώπινο πνεύμα. Αυξάνει και εκτείνει την ποιότητα της ζωής. Μεταμορφώνει τις ανθρώπινες εμπειρίες και χαρίζει σε κάθε άτομο μια ξεχωριστή πηγή χαράς, που καθένας μπορεί να την χρησιμοποιεί σ' όλη του την ζωή. Έχει παίξει και συνεχίζει να παίζει ένα τεράστιο ρόλο στην κοινωνία και αναμφισβήτητα καλείται να παίξει στο απώτερο μέλλον. Αυτό που πρέπει να αναρωτιέται κανείς είναι, αν θέλουμε να περιορίσουμε την πρόσβαση στη μουσική μόνο σε μια ελίτ ανθρώπων ή θέλουμε να την κάνουμε προσιτή σε όλους, ώστε να μπορούν να την εκτιμούν και να την απολαμβάνουν. Ποίος χρειάζεται μουσική; Όλοι μας ...!

ΠΡΟ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ

Κανείς έως τώρα δεν έφθασε με την ορμή της πλέον έμφυξης, εκστατικής και οπτασιακής μουσικής πλησιέστερα, στον ουρανό, από αυτόν τον γεμάτο νοσταλγία άγιο, ανυμνούμενο άνδρα. Η καρδιά ραγίζει μπροστά στο αιώνιο, αιώνια βαθιά μέσα της, μπροστά στο αρχέγονο φως, σαν μακρινός αγγελιαφόρος ανεφάνη ο καλλιτέχνης τούτος στην κενή, άτονη, δύσπιστη εποχή του, με υψηλό φρόνημα, ανήκουστος ως προς την δύναμη και την αρρενωπή θέρμη του πάθους του, ο οποίος και έφθασε πραγματικά πολύ κοντά στο να προσφέρει το ύστατο μυστήριο της μουσικής πάνω απ' τον κόσμο και τα μνήματα...

Ο Ernst Bloch για τον Gustav Mahler.¹²¹

Ήδη από τις νεκρολογίες για τον Mahler μπορεί κανείς να διακρίνει μια τάση, η οποία έμελλε να αφήσει το αποτύπωμά της στην ιστορία της πρόσληψης του, για πενήντα σχεδόν χρόνια: πρόκειται για την τάση να εξυμνείται μεν ο Mahler ως ιδιοφυής διευθυντής ορχήστρας, αλλά η δημιουργία του να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη. Η μουσική του συχνά υποτιμάται και δυσφημείται ως “μουσική ενός αρχιμουσικού”, στην οποία προσαπτόταν πεζότητα και κοινοτυπία, καθώς επίσης και έλλειψη πρωτοτυπίας

Εξίσου σημαντικό όμως είναι, και το γεγονός ότι, λίγο μόλις καιρό μετά τον θάνατό του, ο Mahler έγινε θρύλος. Κάποιοι δημιουργικοί άνθρωποι και πολλοί εμπνευσμένοι μουσικοί είδαν στο πρόσωπό του έναν ασυνήθιστο άνθρωπο καλλιτέχνη. Ο Arnold Schönberg για παράδειγμα, αφιέρωσε στην μνήμη του την *Θεωρία της αρμονίας* του.

¹²¹ Φλώρος,όπ.σελ.302.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η μουσική του 20^{ου} αιώνα αποτελούμενη από ένα ευρύ και συνεχώς μεταβαλλόμενο φάσμα, φαίνεται τόσο διαφορετική από εκείνη του παρελθόντος, ώστε είναι πολύ δύσκολο να αναγνωρίσουμε ότι έχει βαθιές ρίζες σε ότι έχει ήδη προηγηθεί, και ότι ταυτόχρονα αποτελεί μια γενική ενότητα ξεχωριστή από το παρελθόν.

Παρά τις τεχνολογικές, κοινωνικές και αισθητικές αναστατώσεις, τα σύγχρονα μουσικά ιδεώδη μεταδίδονται σ' ένα “μουσικό περιβάλλον”, του οποίου, η δομή τα μέσα και οι θεσμοί παράγονται κατά ένα μεγάλο μέρος από τα τέλη του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Αυτό ισχύει για τους θεσμούς των συναυλιών και των μελοδραματικών παραστάσεων, τα όργανα της ορχήστρας, όπως επίσης και για την τεχνική της ενορχήστρωσης. Τα ίδια θα μπορούσαμε να πούμε ότι ισχύουν και για τις σύγχρονες ορχήστρες, τα σύνολα δωματίου, τις μελοδραματικές φόρμες και την δεξιοτεχνία των σολίστ. Όμοια το σύνολο του μουσικού ρεπερτορίου, οι μέθοδοι διδασκαλίας των θεωρητικών και πρακτικών μαθημάτων, καθώς και επίσης οι καλλιτεχνικές και αισθητικές απόψεις για το τι είναι ή το τι θα έπρεπε να είναι η μουσική, όλα αυτά έφθασαν στην πλήρη τους ανάπτυξη μεταξύ του 1700 και του 1900 και μεταφέρθηκαν στην εποχή μας εκπληκτικά αναλλοίωτα.

Όπως ακριβώς τον 19^ο αιώνα έτσι και σήμερα αντιλαμβανόμαστε τον συνθέτη σαν μια ξεχωριστή δημιουργική προσωπικότητα, μοναδικό με προσωπικό στυλ και ιδιαίτερους καλλιτεχνικούς τρόπους έκφρασης και συμπεριφοράς. Αυτή η αντίληψη για τον συνθέτη – προερχόμενη από την Ρομαντική αντίληψη για τον καλλιτέχνη σαν ένα ήρωα της κουλτούρας, μας οδήγησε στο να δώσουμε μεγαλύτερη έμφαση παρά ποτέ στην δημιουργική προσωπικότητα, αυθεντικότητα και ελευθερία. Τελικά ο 19^{ος} αιώνας μας δίδαξε να κατανοούμε το έργο τέχνης όπως αυτό ρυθμίζεται από το ιστορικό του και πολιτισμικό του πλαίσιο, ενώ ταυτόχρονα να το θεωρούμε σαν μια ατομική έκφραση καλλιτεχνικής μοναδικότητας. Η καθ' αυτή αντίληψη για την “avant-gard”, όπως αυτή συνήθως εννοείται, αποτελεί μια Ρομαντική αντίληψη του 19^{ου} αιώνα.

Λιγότερη προφανής, ίσως, αλλά εξίσου σημαντική είναι η επιμονή πάνω σε ορισμένα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της μουσικής σκέψης, όπως η μεγάλη ανάπτυξη και ή δομή, (περίπλοκες και λεπτές ιδέες) οι οποίες χτισμένες πάνω σε μια μακρόχρονη παράδοση δεν είναι εύκολο να αλλάζουν με τις επιφανειακά επαναστατικές

διαδικασίες που εφαρμόζονται στις εκάστοτε περιστάσεις. Υπάρχει μια βασική εξέλιξη της μουσικής σκέψης η οποία συνδέει άμεσα τον Haydn με τον Mahler, μέσω μιας σειράς δομικών αντιλήψεων, η οποία σταθερά αυξάνεται σε μέγεθος και έκταση. Αυτός ο τρόπος σκέψης παραμένει εκπληκτικά αποτελεσματικός τον 20^ο αιώνα, πράγμα το οποίο φαίνεται είτε μέσα από τις προσπάθειες ανανέωσης της φόρμας σονάτας, είτε μέσα από την χρωματική εξέλιξη και τις δωδεκάφθογγες δομές της δεύτερης σχολής της Βιέννης.

Η εξέλιξη της μουσικής δημιουργίας μετά το 1900 έχει να επιδείξει επιτυχίες και αποτυχίες, υποσχέσεις και φαινομενικά ατελείωτες αντιφάσεις. Υπάρχει κάποιος λόγος να πιστεύουμε ότι οι εξελίξεις των τελευταίων χρόνων, ιδιαίτερα στο χώρο των ηλεκτρονικών μεσών, των ορχηστρικών και φωνητικών τεχνικών, στο μουσικό θέατρο και των παραστάσεων με “πολλαπλά –μέσα” (multi-media), αποτελούν μια οριστική ρήξη με το παρελθόν (προς το καλύτερο ή προς το χειρότερο), ρήξη μοναδική ως τώρα στην ιστορία των τεχνών. Παρ’ όλα αυτά όλη η μουσική του 20^{ου} αιώνα μπορεί να συλληφθεί σαν μια ενότητα, εάν κατανοήσουμε την σχέση της με το παρελθόν. Εάν αυτή η ενότητα συλληφθεί και κατανοηθεί, θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε τα θετικά στοιχεία με τα οποία η σύγχρονη μουσική σκέψη επενδύει τους πνευματικούς, εκφραστικούς και δημιουργικούς στόχους της.

Η επικράτηση της ελαφράς μουσικής έναντι των άλλων ειδών, δεν είναι ένα ελληνικό φαινόμενο, αλλά χαρακτηρίζει την εξέλιξη της δυτικής μουσικής από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα και σχετίζεται με την ένταξη της μουσικής παιδείας και ζωής στους μηχανισμούς του εμπορίου και την επιδιωκόμενη διεύρυνση του κοινού, που αντιμετώπιστηκε με προσαρμογές του εμπορεύσιμου αγαθού στα “γούστα του κόσμου” και με ένα πλέγμα παραγωγής, διαφήμισης και προώθησης μουσικών προϊόντων. Η συγγένεια που συνδέει όλη την μουσική του 20^{ου} αιώνα, αναπτύσσεται μέσα από το γεγονός ότι κάθε συνθέτης και κάθε μουσικό έργο είχε να προτείνει νέες και μοναδικές μορφές εκφραστικής και πνευματικής επικοινωνίας. Ήδη από τα χρόνια αυτά είναι αισθητή μια κόπωση από το βεβιασμένο κυνήγι της πρωτοτυπίας και μια διάθεση αναθεώρησης των αξιών και των επιδιώξεων των μουσικών. Στις πολυάριθμες συναυλίες εμφανίζονται πολυάριθμοι συνθέτες με πολυάριθμα πρωτότυπα έργα. Η ρουτίνα της πρωτοπορίας αλλοίωσε τις αντιδράσεις του κοινού: οι νέοι έχασαν τον ενθουσιασμό τους και οι παλιότεροι εθίστηκαν.

Τα “γιουχαΐσματα” εξέλειπαν καθώς και οι φανατικοί οπαδοί, ενώ το κοινό της σύγχρονης μουσικής προσομοίαζε της παραδοσιακής.

Ο κύκλος που άρχισε μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο έχει ακόμα να διανύσει μερικά χρόνια έτσι ώστε να είναι δύσκολο να διατυπώσουμε οποιαδήποτε πραγματική άποψη. Η μεταπολεμική κατεύθυνση του μεγάλου ευρωπαϊκού πολιτισμού ήταν ένας “διεθνής” πολιτισμός με τα χαρακτηριστικά του αμερικάνικου. Φαίνεται ωστόσο ότι η “avant- garde-revolution”, η δεύτερη του αιώνα, που άρχισε στις παραδοσιακές Ρομαντικές συνθήκες της αποξένωσης και της ατομικότητας, της πρωτοτυπίας και του Αβαν-γκαρντισμού – μπορεί να εξελιχθεί σε κάτι εντελώς νέο μια “μετα-μοντέρνα” τέχνη του τέλους του 20^{ου} και των αρχών του 21^{ου} αιώνα.

Μήπως με την τέχνη της πρωτοπορίας σηματοδοτείται το τέλος της εποχής του ανθρωπισμού ή μήπως διαφαίνεται το τέλος του “μοντερνισμού”; Διότι το χαρακτηριστικό είναι μόλις παρουσιασθεί μια τεχνική, να θεωρείται ξεπερασμένη από την αμέσως επόμενη. Αυτό δημιουργεί ένα αδιέξοδο και παρουσιάζεται σαν μια τέχνη καταναλωτική.

Αν τώρα εδώ, έχουμε να κάνουμε με την εωσφορική χειρονομία εκείνου που δίχως ελπίδα πάυει πλέον να ενδιαφέρεται για την άνοιξη και να θυσιάζει με την τελευταία γουλιά κάθε απόλαυση της ζωής μπροστά στην καταστροφή του, ή αν είναι το ποτό της συμφιλίωσης που ο ίδιος ο καταποντιζόμενος κόσμος προσφέρει, που δεν χρειάζεται πλέον καμιά άνοιξη, γιατί τώρα αρχίζει ο αληθινός δίχως χειμώνα χρόνος του: κανείς δεν μπορεί να το απαντήσει. Ίσως και τα δύο βρίσκονται μέσα στην μουσική του Mahler: το ότι, σαν θραυσμένη αλληγορία τεντωμένη πέρα από τα ίδια της τα όρια, αυτή η τελευταία απείθαρχη, εωσφορική χειρονομία υποδηλώνει την συμφιλίωση, το ότι για εκείνον που είναι χωρίς ελπίδα οι φλόγες του τέλους του κόσμου λάμπουν σαν το απόμακρο φώς της λύτρωσης.

Ο Mahler έτσι λοιπόν, θεωρούσε την μουσική του κάτι ιερό, γι’ αυτό και μπορούσε χάριν της τελειότητας να γίνει δυνάστης. (Για να φτάσουμε ως την ανατροπή της ίδιας της φυσικής τάξης των πραγμάτων, που όμως έχει κατά βάθος διδακτικό χαρακτήρα, προσδοκώντας μέσα από την συμβολική καταστροφή, την αναβάπτιση και την αναγέννηση.)

Ο Mahler “εξαφανίζεται μ’ ένα χαμόγελο” και κατά μια πιο ακριβή έννοια: με αυτήν μιας αινιγματικά ψευδούς υπέρβασης. Μια κοσμική χειρονομία, όπως ένα χαμόγελο,

υψώνεται σε κάτι το απροσμέτρητο σα να ήταν κάτι περισσότερο από κοσμική χειρονομία, γυμνώνει τον εαυτό της στην ασεβή επίκληση της ομοιότητας με το υπερκόσμιο. Όμως στην ομοιότητα αυτής της χειρονομίας παρέχεται η απάντηση, “Επιτυχία”, η οποία πανηγυρίζεται με μια παιδιάστικη σχεδόν δύναμη στην *Όγδοη Συμφωνία*, καθώς αυτό συμβαίνει στην εγκόσμια ιερατική του Mahler .¹²²

Όταν, ωστόσο, ένα χαμόγελο περνάει σαν σύννεφο από ένα πρόσωπο για να εξαφανιστεί στην απόσταση, και να αφήσει πίσω του κάθε καθαρότητα και σαφήνεια, η μουσική του Mahler, αργοπετώντας και ακραγγίζοντας, σαν σύννεφο χαιρετίζει τον κόσμο. Το πέρασμα μ’ ένα χαμόγελο είναι η χειρονομία του αποχαιρετισμού. Καθένα από τα κομμάτια του Mahler, από τα *Τραγούδια του Οδοιπόρου* μέχρι και την (ημιτελή) *Δέκατη Συμφωνία* είναι και μια απελευθέρωση .

Με ποιον τρόπο λοιπόν, με ποια αυτιά, μπορεί ο σημερινός ακροατής, να προσεγγίσει αυτήν την μουσική, σε μια εποχή, που την “μουσική μας”, την έκλεψαν οι πλανόδιοι της παγκόσμιας εμπορικής τέχνης και οι οργανωμένες παλιομοδίτικες fiestas;

Ίσως το κλειδί να βρίσκεται στα σύμβολα της Ζωής, του Θανάτου, της Ανάστασης, του Έρωτα και της Ελπίδας, που παραμένουν πανανθρώπινα γι’ αυτό και προαιώνια, πέρα από τόπου και χρόνου, έτσι όπως αποκαλύπτονται κατά την ιεροτελεστία των συναυλιών μέσα από την ύστερο-ρομαντική μουσική (τόσο τολμηρή), που αρνείται να υποβιβαστεί σε απλή διασκέδαση !...

...Θα πεθάνω, για να ζήσω!

Θα αναστηθείς, καρδιά μου, παρευθύς!

*Αυτό που σύντριψες, στο Θεό θε να σε φέρει!....*¹²³

¹²² Adorno, όπ.σελ.161.

¹²³ Απόσπασμα από το Φινάλε της 2^{ης} Συμφωνίας του Μάλερ(Υψίφωνος, Μεσόφωνος και χορωδία).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βιβλία

Adorno, Theodor, W., *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, (μτφρ. Λουμπασάκης Θεοδωρής, Σαγκριώτης Γιώργος και Τερζάκης Φώτης), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997.

Bekker, Paul, *Η Ορχήστρα : ένα χρονικό της ανθρώπινης συλλογικότητας*, (μτφρ. Γρηγορίου Μιχάλης.), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989.

Headington, Christopher , *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής: Από την αρχαιότητα ως τις ημέρες μας :Από τον Γερμανικό Ρομαντισμό κι εφεξής*,(B') Εκδόσεις Gutenberg (σειρά "Το Μυστικό και το Παράδειγμα"), Αθήνα 1993.

Holoman, Kern, D. *Βραδιές με την ορχήστρα*, Πλήρης οδηγός κοντσέρτων κλασικής μουσικής, (μτφρ. Παπαδόπουλος Φοίβος. και Θερμός Νίκος.), Εκδόσεις Fagotto, Αθήνα 1998.

Lebrecht, Norman, *Why Mahler?: How One Man and Ten Symphonies Changed Our World*, Εκδόσεις Anchorbooks, USA 2010.

Leibowitz ,Rene, και Maguire, Jan, *Η ορχηστρική σκέψη: Σύστημα πρακτικής διδασκαλίας της ενορχηστρώσεως*, Τεύχος 1: Ασκήσεις σε συνεπτυγμένες μεταγραφές ορχηστρικών έργων , (B'), (μτφρ. Κ.Νάσος), Εκδόσεις Νάσος, Αθήνα 1986.

Lunday, Elizabeth., *Η μυστική ζωή των μεγάλων μουσουργών : όσα δεν σας είπαν ποτέ για τους διάσημους μουσικοσυνθέτες*, (μτφρ. Σταμπάκης Νίκος), Εκδόσεις Αιώρα, Αθήνα 2011.

Scherchen, Hermann, *Εγχειρίδιο Διευθύνσεως Ορχήστρας*, (μτφρ. Νάσος Κ.), Εκδόσεις Νάσος, Αθήνα 1989.

Slavin, Robert, E., *Εκπαιδευτική ψυχολογία, : Θεωρία και πράξη*, (επιμ. Κόκκινος, Κωνσταντίνος, Μ., μτφρ. Εκκεκάκη, Ελισσάβητ.), Εκδόσεις Μεταίχμιο 2006.

Ulrich, Michels, *Ατλας της Μουσικής: Συστηματικό μέρος: Ακουστική , Φυσιολογία , Οργανολογία, Μουσική Θεωρία, Είδη και Μορφές , Σημειογραφία. Ιστορικό Μέρος: Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση* , (A'), (μτφρ. Μόσχος Κώστας), Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1994.

Αλεξιάδης, Μηνάς,Ι., *Ο μαγικός αυλός του Ορφέα: Δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010.

Ανωγειανάκης,Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1991.

Αρχαία Ελληνική Γραμματεία 687 “Οι Έλληνες”, *Αριστόξενος :Άπαντα μουσικά έργα, Αρμονικά στοιχεία ,Ρυθμικά στοιχεία, Αποσπάσματα*, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1992.

Γιαγιά, Μαριάννα, *Gustav Mahler(1860-191): Συμφωνία Νο.5 Claudio Abbado*, Deutsche Grammophon, (μτφρ. Δούβλου Εβίτα.), Αμβούργο 1981.

Γκρίφιθς, Πολ, *Μοντέρνα μουσική*, (μτφ. Μαρία Κώστιου),(σειρά «Μουσική 8»), Εκδόσεις Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος& Σια, Αθήνα 1993.

Γουβέλης, Τίτος, *Γκούσταβ Μάλερ (1860-1911) Συμφωνία αρ.2 σε ντο ελάσσονα «της Αναστάσεως»*, Κύκλος Μάλερ VIII, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών 2019.

Γουβέλης, Τίτος, *Γκούσταβ Μάλερ (1860-1911) Συμφωνία αρ.5*, Κύκλος Μάλερ VI,Κρατική Ορχήστρα Αθηνών 2018.

Γουβέλης, Τίτος, *Γκούσταβ Μάλερ (1860-1911) Συμφωνία αρ.7*, Κύκλος Μάλερ VII,Κρατική Ορχήστρα Αθηνών 2018.

Ζερβός, Γιώργος, *Από την αρχική έμπνευση στην τελική μορφοποίηση*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2016.

Καραμπατέα, Μαριλένα., *Ελληνική Μυθολογία: Θεοί & Ήρωες- Ιλιάδα-Οδύσσεια*, Εκδόσεις Adam Editions, Παιανία Αττικής χ.χ.

Κοντογεωργίου, Αντώνης, *Η διεύθυνση Χορωδίας*, Εκδόσεις Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2011.

Κωλέτη,Αγγελική, *Σχολική μουσική εκπαίδευση ,ζητήματα σχεδιασμού μεθοδολογίας και εφαρμογών: Η αξιοποίηση της συστηματικής θεωρίας για την διαχείριση της σχολικής τάξης*,(επιμ. Διονυσίου, Ζωή, και Αγγελίδου, Σοφία.) Εκδόσεις Ελληνική ένωση για την μουσική εκπαίδευση, Αθήνα 2009.

Μελιγκοπούλου,Μαρία ,Έμμα., *Εισαγωγή στην τέχνη της χορωδιακής πράξης: με ειδική αναφορά στην παιδαγωγική της παιδικής νεανικής χορωδίας* , Εκδόσεις Παπαρηγορίου -Νάκας ,Αθήνα 2011.

Μπάρφορντ, Φίλιπ, *Οι συμφωνίες και τα τραγούδια του Μάλερ*,(μτφρ. Λεωτσάκος) Γιώργος, Εκδόσεις Λέσχη, Αθήνα 1978.

Μπλάκινγκ, Τζών, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, (μτφρ. Γρηγορίου Μιχάλης), Εκδόσεις Νεφέλη , Αθήνα 1981.

Παπαδόπουλος ,Γιάννης & Ανθούλα., *Συνοπτική Ιστορία της μουσικής: Μια προσέγγιση στην τέχνη των ήχων από την αρχαιότητα ως τις ημέρες μας*, Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας Αθήνα χ.χ..

Παπαζάρης ,Θανάσης, *Μουσική μάθηση και εκπαίδευση*, Εκδόσεις Παπαζήσης, Αθήνα 1999.

Σαββίδης, Αλέξιος, Γ.Κ. , *Μεγάλοι Μαέστροι Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2008.

Σάλτσμαν, Έρικ, *Εισαγωγή στην μουσική του 20^{ου} αιώνα*, (μτφρ. Ζερβός Γιώργος), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1983.

Τσέτσος ,Μάρκος, *Η μουσική στην νεότερη φιλοσοφία: από τον Καντ στον Αντόρνο*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια (σειρά «Αισθητικά θέματα-Μουσική»),Αθήνα 2012.

Τσέτσος, Μάρκος, *Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής: Μια φιλοσοφική εισαγωγή στη μουσικολογία*, Εκδόσεις fagotto books, Αθήνα,2012.

Φιτσιώρης, Γιώργος, *Εισαγωγή στην θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2010.

Φλώρος,Κωνσταντίνος. *GUSTAV MAHLER:Οραματιστής και δυνάστης: προσωπογραφία μιας προσωπικότητας*, (μτφρ.Φούλιας Ιωάννης), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2010.

Χρυσοστόμου, Σμαράγδα., *Η μουσική στην εκπαίδευση: Το δίλημμα της διεπιστημονικότητας*, (υπευθ. Κώστιος Απόστολος), Εκδόσεις Παπαρηγορίου-Νάκας , Αθήνα 2013.

Άρθρα σε περιοδικά

Αμαργιανάκης, Γεώργιος, “Το ήθος στη μουσική”, *Μουσικό περιοδικό των φοιτητών του τμήματος μουσικών σπουδών Αθήνας(MOY.Σ.Α.)* 2,1996,σ.17.

Μπελώνης, Γιάννης, “ Ανταπόκριση: ‘Ζητήματα αισθητικής και ταυτότητας στη σύγχρονη δημιουργία’”, *Μουσικό περιοδικό των φοιτητών του τμήματος μουσικών σπουδών Αθήνας(MOY.Σ.Α.)* 8-9,Φθινόπωρο 2001,σ.60.

Ιστοσελίδες

Νέλσονς Άντρις : “Τέλος ο μαέστρος-‘σούπερσταρ’, μια ορχήστρα απαιτεί δημοκρατία ”,*Protagon*, <https://www.protagon.gr/epikairota/antris-nelsons-telos-o-maestros-souperstar-mia-orxistra-apaitei-dimokratia-44341931074>,(02/01/2020).

“Γκούσταβ και Άλμα Μάλερ: Η ιστορία της ζωής δύο ανθρώπων γεμάτων πάθος” *Theotoc Time of change* 2018, <https://www.thetoc.gr/politismos/article/gkoustab-kai-alma-maler-i-istoria-tis-zwis-duo-anthrw-pwn-ge-matwn-pathos> ,(29/08/2019).

Bernstein Leonard, *soundtrackfest*,
https://www.google.com/search?q=bernstein+leonard&biw=1440&bih=767&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=t8utXJuLp8Yn2M%253A%252C70p6DNMcGVVeDM%252C%252Fm%252F0bvzp&vet=1&usq=A14 - kTwNgfceQM8zZPz5zBXyRetSMXF0A&sa=X&ved=2ahUKEwjvpcO6sq7kAhUnw8QBHRARC_wQ_B0wE3oECAkQAw#imgdii=TfIQvwCUsYntUM:&imgrc=KazGu9dTl9munM:&vet=1 ,(01/09/2019).

Franklin,Peter, λήμμα “Mahler” , στο : *Grove Music Online*,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40696> , (30/08/2019).

Gottlieb_Robert , Sachs Harvey, “A Life of Toscanini, Maestro With Passion and Principle: Toscanini Musician of Conscience” ,*The New York Times*,
<https://www.nytimes.com/2017/06/27/books/review/toscanini-biography-harvey-sachs.html> ,(01/09/2019).

Holland, Berndard, λήμμα “How Von Karajan sees his conducting success”, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1982/10/22/arts/how-von-karajan-sees-his-conducting-success.html> ,(01/09/2019).

IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music, https://imslp.org/wiki/Category:Mahler%2C_Gustav,(05/09/2019).

KarajanHerbert,https://www.google.com/search?q=%CE%BA%CE%AC%CF%81%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=hA5ScKVYdPAG1M%253A%252CVSKSHnmmOYCGGM%252C%252Fm%252F01tbftk&vet=1&usg=AI4_kRluZTs_JHSJsHjUHV0ZpNRW4kmA&sa=X&ved=2ahUKEwi69ZCj5q_kAhXDeZoKHXd1CXgQ_B0wE3oECAoQAw#imgrc=ki0fP1eDtFNvwM:&vet=1 ,(01/09/2019).

Keener D. Andrew, “Gustav Mahler as Conductor”, στο : *JSTOR Music & Letters*, Vol. 56, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1975), pp. 341-355, <https://www.jstor.org/stable/734891> , (30/08/2019).

Mahler,Gustav,https://www.google.com/search?q=mahler&sxsrf=ACYBGNScQdOv_aCqFMET4kwqTTM3LoiDmtg:1578160898073&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=UmwmpHfwZMlhM%253A%252CNGiA52-83V4HbM%252C%252Fm%252F0hb8p&vet=1&usg=AI4_kSxadoqEc5IuV1AO75DaYhFH4khuw&sa=X&ved=2ahUKEwiykem9w-rmAhUCcZoKHTusB4cQ_B0wEHoECACQAw#imgrc=4WstlEzxa73qsM:&vet=1 ,(04/01/2020).

Moll ,Carl, Julius, Rudolph, (1911), “Death Mask of Gustav Mahler” https://www.google.com/search?biw=1366&bih=625&tbm=isch&sa=1&ei=HgtDXYbDJeqtgwet6LfIAQ&q=MAHLER+DEATH+&oq=MAHLER+DEATH+&gs_l=img_3..0i24.8079.10707..10964...3.0..0.172.1103.0j7.....0....1..gws-wiz-img.....0i19j0i5i30i19j0i8i30i19j0i30i19j0i8i30.T3DborT9Mas&ved=0ahUKEwiGyq-DhOLjAhXq1uAKHS30DRkQ4dUDCAY&uact=5#imgrc=ozW3A0c_hl7UVM: ,(01/08/2019).

Mugmon, Matthew, “Beyond the composer- conductor dichotomy: Bernstein’s Copland – inspired Mahler advocacy”, *JSTOR Music & Letters*, Vol. 94, No. 4 (NOVEMBER 2013), pp. 606627,<https://www.jstor.org/stable/24547378>,(30/08/2019).

Μαγκλίνης, Ηλίας, “Κάποτε ο Γκούσταβ Μάλερ ονειρεύτηκε έναν ευθυτενή, ευγενή κύριο” ,*Καθημερινή*, 2019,

<https://www.kathimerini.gr/1010173/article/politismos/moysikh/kapote-o-gkoystav-maler-oneireythke-enan-ey8ytenh-eygenh-kyrio>,(25/08/2019).

Rockwell, John, λήμμα “For von Karajan, ‘the Truth Is Nowhere’”, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1974/11/12/archives/for-von-karajan-the-truth-is-nowhere-film-work-important.html> ,(01/09/2019).

Schönberg, Harlod, “ The great conductors By Harold c. Schonberg”, *JSTOR Music & Letters*, Vol. 49, No. 3 (Jul., 1968), pp. 258-259 ,
<https://www.jstor.org/stable/731768> ,(02/09/2019).

Wikipedia,“Alma Schindler”,

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%86%CE%BB%CE%BC%CE%B1_%CE%9C%CE%AC%CE%BB%CE%B5%CF%81#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Alma_Mahler_1899.jpg ,(29/07/2019).

Wikipedia,“Gustav Mahler”,

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%BA%CE%BF%CF%8D%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%B2_%CE%9C%CE%AC%CE%BB%CE%B5%CF%81#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Gustav_Mahler_1909.jpg ,(29/07/2019).

Γωνιωτάκης ,Μιχάλης., “Μαρία Έμμα Μελιγκοπούλου: η μουσική δεν πιάνεται, δεν αγγίζεται, δε μπορείς να τη δεις, δε μπορείς να τη μετρήσεις ως αντικείμενο...

μπορείς μόνο να τη

νιώσεις”,*PolisMagazino*,2019,<https://www.polismagazino.gr/%ce%bc%ce%b1%cf%81%ce%af%ce%b1-%ce%ad%ce%bc%ce%bc%ce%b1-%ce%bc%ce%b5%ce%bb%ce%b9%ce%b3%ce%ba%ce%bf%cf%80%ce%bf%cf%8d%ce%bb%ce%bf%cf%85-%ce%b7-%ce%bc%ce%bf%cf%85%cf%83%ce%b9%ce%ba%ce%ae-%ce%b4%ce%b5/?fbclid=IwAR3Val0HF2iDNOvOyQa7HjvvZ-ddoQsajMfR8qNXY4mXxiUSQ76GiYHzptE> ,(29/08/2019).

Ισάρης ,Αλέξανδρος., “Το τραγούδι της Κρατική ορχήστρα Θεσσαλονίκης, «Η 4^η συμφωνία του Μάλερ””, 2017,<https://www.tssso.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=6&eventid=159901> ,(25/08/2019).

Μαλούχος, Γεώργιος, Π, “Ψυχαναλύοντας τον Μάλερ”, *Βήμα*, 2010, <https://www.tovima.gr/2010/04/18/books-ideas/psyxanalyontas-ton-maler/>, (25/08/2019).

Μηχανή του Χρόνου , “Το θέατρο καιγόταν και ο Γκούσταβ Μάλερ συνέχιζε να διευθύνει την ορχήστρα! Ο εκκεντρικός συνθέτης “σκότωνε” με το βλέμμα του όποιον έβηγε και όταν ήταν αφηρημένος ανακάτευε το τσάι με αναμμένο τσιγάρο...” ,<https://www.mixanitouxronou.gr/to-theatro-kegotan-ke-o-gkoustav-maler-sinechize-na-diefthini-tin-orchistra-o-ekkentrikos-sinthesis-skotone-me-to-vlemma-tou-opion-eviche-ke-otan-itan-afirimenos-anakateve-to-tsai/>, (01/08/2019).

Παρίδης, Χρήστος, “ Μουσική Γιατί ο Γκούσταβ Μάλερ θεωρείται «ψυχαναλυτής» της συμφωνικής μουσικής του 20ού αι.: Ο καλλιτεχνικός διευθυντής της ΚΟΑ Στέφανος Τσιαλής μας εντάσσει στο σύμπαν του σπουδαίου μουσικού”, *Lifo*, https://www.lifo.gr/articles/music_articles/81432, (02/01/2020).

Σύλλογος μουσικών Υπ. Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, “2^η Συμφωνία Μάλερ και Κρατική Ορχήστρα Αθηνών”, 2011, <http://smykoa.blogspot.com/2011/07/2.html>, (25/08/2019).

Τριανταφύλλου, Γιάννης, “Θα μπορούσε να γράψει το σάουντρακ της εποχής μας”, *Ελευθεροτυπία*, 2010, <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=222941>, (25/08/2019).