

Μ. ΑΓΓΕΛΙΔΗΣ – Δ. ΓΡΑΒΑΡΗΣ – Δ. ΣΑΚΚΑΣ
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ
ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΥΘΥΝΗ

*Συντροφικό αντιχάρισμα
στον Νίκο Πετραλιά*

GUTENBERG – ΑΘΗΝΑ 2008

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	11
ΑΓΓΕΛΙΔΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ, Σκεπτικές στρατηγικές απέναντι στον πολιτικο-θεωρητικό ορθολογισμό	15
ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΜΑΝΩΛΗΣ, Η διαφθορά στις δημόσιες οικονομικές σχέσεις	47
ΒΑΡΟΥΦΑΚΗΣ ΓΙΑΝΗΣ, Ανάμνηση περί επιστροφής	63
ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΥ ΣΙΣΣΥ, Ιακωβιανή τραγωδία, υποκείμενο και αντίσταση	67
ΒΛΑΧΟΥ ΑΝΔΡΙΑΝΑ, Καπιταλισμός και διατηρήσιμη ανάπτυξη	83
ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ, Παγκόσμιο οικονομικό σύστημα: Διεθνής αγορά vs. διεθνούς επιχείρησης;	113
ΓΙΑΝΝΗΣΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ, Νεωτερικότητα, ιστορία, πολιτική. Εισαγωγή σε βασικά προβλήματα προσέγγισης της θρησκείας στη σύγχρονη εποχή	127
ΓΚΙΟΥΡΑΣ ΘΑΝΑΣΗΣ, Ιστορικός υλισμός και κρατική συγκρότηση. Παρατηρήσεις για μια υλιστική θεωρία του κράτους με βάση τις δημοσιονομικές λειτουρ- γίες του	159
GLOMBOWSKY JÖRG, Μια θεωρία της ιδιωτικοποίησης; κριτική στους Boycko, Shleifer, Vishny	199
ΓΡΑΒΑΡΗΣ ΔΙΟΝΥΣΗΣ, Αιτία και τύποι ανεργίας: Η αποκατάσταση μιας σχέσης	215
ΔΕΛΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ, Η ανεργία των νέων	261
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΣ, Έλεγχος, δικαιολόγηση και τρία πρωτοφιλοσοφικά προ- βλήματα	281
ΔΡΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ, Περί μισθών, πληθωρισμού, ανεργίας, ευελιξίας και όρων εργασίας: ένα απάνθισμα	313 7

ΖΑΧΑΡΑΤΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ, Η τουριστική δαπάνη, η αξιοπιστία της μέτρησής της και η τουριστική πολιτική στην Ελλάδα	323
ΘΑΝΟΠΟΥΛΟΥ ΕΛΕΝΗ, «Sic Transit...?» – Προβληματισμοί γύρω από την ανταγωνιστικότητα της ελληνικής ναυτιλίας	345
ΘΕΟΧΑΡΗΣ Α. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, Η δυναμική διαδικασία σύγκλισης του υποδείγματος γενικής ισορροπίας: επανεξέταση μερικών πρώιμων προσεγγίσεων του R. M. Goodwin	373
ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ, Η πολυμετοχική επιχείρηση ως «κοινωνικό συμβόλαιο» . .	403
ΚΑΡΥΔΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, Η προτεραιότητα της πολιτικής έναντι της ιστορίας	419
ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ ΒΑΣΙΛΗΣ, Οικονομικές και κοινωνικές προϋποθέσεις του εικοσιένα	437
ΛΑΒΡΑΝΟΥ ΑΛΙΚΗ, Ηδονή, νόμος της καρδιάς, αρετή. Κριτική και νομιμοποίηση της ατομικότητας στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου περί λόγου της εγγλεϊκής Φαινομενολογίας του Πνεύματος	443
ΜΑΥΡΟΥΔΕΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, Ο Henryk Grossmann και η πτωτική τάση του ποσοστού κέρδους: μια πρωτότυπη προσέγγιση της οικονομικής κρίσης και της μακροοικονομικής δυναμικής	477
ΝΟΥΤΣΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, Νίκος Πουλαντζάς: Για το ζήτημα του «Έθνους»	513
ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ, Προσπάθειες για τη δημοκρατική οργάνωση και λειτουργία του Πανεπιστημίου στα χρόνια της μεταπολίτευσης	525
ΠΑΠΑΘΕΟΔΩΡΟΥ ΧΡΙΣΤΟΣ, Ο δημόσιος διάλογος για τη φτώχεια στην Ελλάδα και η νομιμοποίηση των κυρίαρχων εθνικών και υπερεθνικών πολιτικών	535
ΠΑΤΕΛΛΗ ΙΟΛΗ, Ελευθερία του Λόγου: Η κριτική του Kant στον Hobbes	559
ΡΕΠΠΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, Φιλελευθεροποίηση και ανθρώπινη ανάπτυξη	575
ΣΑΚΚΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, Μερικές παρατηρήσεις πάνω στη θεωρητική ερμηνεία του λεγόμενου «δημοσιονομικού ανταγωνισμού»	605
ΣΑΜΑΡΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ, Πολιτική οικονομία και Οικονομική πολιτική (Μια συνοπτική ιστορική αναδρομή)	629
ΣΚΟΥΡΤΟΣ ΜΙΧΑΗΛΗΣ/ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ ΑΡΕΤΗ, Υποθετικές αγορές περιβαλλοντικών αγαθών και κριτική των νεοκλασικών οικονομικών	643

ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΚΩΣΤΑΣ, Η δυνατότητα μιας αρχής κοινωνικής δικαιοσύνης: η κοινωνική ευημερία ως ηθικοπολιτικό ζήτημα	655
ΤΣΕΤΣΟΣ ΜΑΡΚΟΣ, Ο Λόρκα και η μουσική. Ιστορικές και αισθητικές προσεγγίσεις	673
ΦΑΡΑΚΛΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, Ή άπορία του άπόρου. Για την αλλαγή στο έννοιολογικό πλαίσιο της πολιτικής και της οικονομίας	683
ΧΑΤΖΗΩΣΗΦ ΧΡΗΣΤΟΣ, Γιατί η Εθνική Τράπεζα της Ελλάδας ονομάστηκε Εθνική;	697
ΨΑΛΙΔΟΠΟΥΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛΣ, Η ιστορία της οικονομικής σκέψης ως κλάδος της οικονομικής επιστήμης: Παρελθόν, παρόν και μέλλον	707
ΨΥΧΑΡΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ, Πολιτική οικονομία των κρατικών πολιτικών: Προσδιοριστικοί παράγοντες της περιφερειακής κατανομής των δημοσίων επενδύσεων στην Ελλάδα	717
ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ, ΟΛΥ ΚΟΣΜΑ, Ο βιωμένος χρόνος στη μουσική	725
ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ ΚΟΣΜΑΣ, Προβλήματα της κριτικής θεωρίας σήμερα	745

Ο Λόρκα και η μουσική. Ιστορικές και αισθητικές προσεγγίσεις

Μάρκος Τσέτσος¹

ΚΑΠΟΤΕ ΕΝΑΣ ΜΕΓΑΛΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΤΟΥ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ, Ο PIERRE BOULEZ ΕΙ-
χε αναρωτηθεί: «Ποιος δαίμονας σπρώχνει ανελέητα το συνθέτη στη λο-
γοτεχνία; Ποια δύναμη τον αναγκάζει, αν χρειαστεί, να γίνει ποιητής; Είναι
μόνη η νοσταλγία του χαμένου παραδείσου, εκείνης της πρωτογενούς ενότη-
τας για την αποκατάσταση της οποίας τόσο μάταια πασχίζουν;»² Μια απλή
αντιστροφή θα αρκούσε, για να στρέψει τη σκέψη στο μεγάλο ανδαλουσιανό
ποιητή Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα: «Ποιος δαίμονας σπρώχνει ανελέητα τον
ποιητή στη μουσική; Ποια δύναμη τον αναγκάζει, αν χρειαστεί, να γίνει μου-
σικός;» Γιατί είναι γνωστό πόσο τεράστιο ρόλο έπαιξε η μουσική στο βίο και
το έργο του Λόρκα.

Γεννημένος στο Φουέντε Βακέρας της Ανδαλουσίας και μεγαλωμένος στη
Γρανάδα, γόνος ευκατάστατης οικογένειας με εκτάσεις στον κάμπο, ο Φεδε-
ρίκο έζησε τα παιδικά του χρόνια σε ένα περιβάλλον αγροτικό, γεμάτο να-
νουρίσματα, λαϊκούς χορούς και τραγούδια, σε ένα σπιτικό όπου η μάνα
ήταν λάτρης της κλασικής μουσικής, ο θείος Λουίς Γκαρθία έπαιζε πιάνο και
το γραμμόφωνο ηχούσε σε καθημερινή βάση.³ Κατά την εφηβεία ο μουσικά
ιδιαίτερα προικισμένος Φεδερίκο, ο οποίος, όπως θυμάται η μητέρα του

1. Επίκουρος καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

2. Όπως παρατίθεται στο Wilfried GRUHN, *Musiksprache, Sprachmusik, Textvertonung*, Frankfurt/Main 1978, σ. 9.

3. Σύμφωνα με τον Ίαν Γκίμπσον (Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, μτφρ. Σ. Τσούγκος, Αθήνα 1999, σ. 29), «οι Γκαρθία του Φουέντε Βακέρας διακρίνονταν για την ασυνήθιστη μουσική τους δεξιότητα, που κληροδοτήθηκε και στον ποιητή. Ο προπάππος Αντόνιο είχε όμορφη φωνή και έπαιζε καλή κιθάρα, ενώ ο αδελφός του Χουάν ντε Δίος ήταν ικανός βιολιστής. Και τα τέσσερα παιδιά του Αντόνιο βγήκαν όλα εξίσου προικισμένα».

«πριν καν αρχίσει να μιλάει μουρμούριζε παραδοσιακά τραγούδια»,⁴ συστηματοποιεί τις μουσικές του σπουδές με διάφορους δασκάλους, ο ποιο σημαντικός από τους οποίους αποδεικνύεται ο Αντόνιο Σεγούρα (Antonio Segura). Όντας βέβαιος για το μουσικό ταλέντο του Φεδερίκο, ο Σεγούρα συνιστά στους γονείς του να τον στείλουν στο Παρίσι. Ο θάνατος του αξιόλογου μουσικού, το 1917, πάγωσε μια διαδικασία αποτέλεσμα της οποίας θα μπορούσε να είναι να μιλούμε σήμερα για το Λόρκα πρωτίστως ως μουσικό. Η αντίδραση των γονιών του, που επέμεναν στην ολοκλήρωση των πανεπιστημιακών του σπουδών, και η απουσία στήριξης έστρεψαν τη δημιουργική ορμή του Λόρκα στην ποίηση. Σύμφωνα με τον αδερφό του, τον Φρανθίσκο, την εποχή εκείνη η μουσική παιδεία του Φεδερίκο ήταν πολύ ανώτερη της λογοτεχνικής και η προσέγγισή του στην έντεχνη μουσική τον είχε απομακρύνει σημαντικά από τη λαϊκή.⁵ Αξιοσημείωτο πάντως είναι ότι το οριστικό ενδιαφέρον του Λόρκα για το μουσικό φολκλόρ ξύπνησε μέσα από την επαφή του με την εθνική σχολή και τον ιμπρεσιονισμό, μέσα από το έργο ενός Γκλίνκα⁶ και ενός Ντεμπυσσύ.⁷

Η οριστική στροφή του Λόρκα προς την παραδοσιακή μουσική σηματοδεύτηκε από τη γνωριμία του με τον σημαντικότερο τότε συνθέτη της Ισπανίας, τον Μανουέλ ντε Φάλλια (ή ντε Φάγια, Manuel de Falla), ο οποίος από το 1920 είχε εγκατασταθεί στη Γρανάδα. Ο Ντε Φάλλια υπήρξε για τον Λόρκα ο αναγκαίος σύνδεσμος μεταξύ της έντεχνης και της παραδοσιακής μουσικής. Μαζί διοργάνωσαν, το 1922, στη Γρανάδα το περίφημο φεστιβάλ για το κάντε χόντο ή «βαθύ τραγούδι», την πρωτογενή μορφή του φλαμένκο.⁸ «Εκείνη

4. Όπ.π., σ. 36.

5. Βλ. Pedro VAQUERO, «“La argentinista”, Garcia Lorca y las canciones populares antiguas» στο ένθετο της δισκογραφικής έκδοσης *Collection de canciones populares Españolas*, Sonifolk, Μαδρίτη 1994, σ. 6.

6. Η σχέση του Γκλίνκα με την Ισπανία και την ισπανική μουσική είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα. Ο ιδρυτής της Ρωσικής εθνικής σχολής μουσικής ταξίδεψε στην Ισπανία μεταξύ 1845 και 1847 και έμεινε εκεί αρκετούς μήνες, μεταξύ άλλων, στην πόλη της Γρανάδας. «Ο Γκλίνκα, ενθουσιασμένος με τις δυνατότητες που πρόσφερε στη δουλειά του η ισπανική λαϊκή μουσική, άρχισε του πειραματισμούς που οδήγησαν στα έργα *Jota aragonesa* (1845) και *Θερινή νύχτα στη Μαδρίτη* (1849), τα οποία με τη σειρά τους προκάλεσαν ένα νέο ενδιαφέρον από τη μεριά των Ρώσων για τη δική τους πλούσια λαϊκή παράδοση [...] Ο Λόρκα σχολίασε αυτό το φαινόμενο στη διάλεξή του για το κάντε χόντο το 1922: «Βλέπετε λοιπόν πώς οι λυπτερές μετατονίσεις και τα αυστηρά ανατολίτικα στοιχεία του κάντε μας μεταδίδονται από τη Γρανάδα στη Μόσχα και πως η μελαγχολία της Βέλε επαναλαμβάνεται από τις μυστηριώδεις καμπάνες του Κρεμλί-νου» (Γκίμπσον, όπ.π., σ. 57).

7. Βλ. το συμφωνικό έργο *Iberia* από τη συλλογή *Images* (1906-10).

8. Το φλαμένκο αναπτύχθηκε στην περιοχή της Ανδαλουσίας, προϊόν μιας γόνιμης μίξης ανδαλουσιανών, αραβοϊσλαμικών, σεφαραδιτικών και τσιγκάνικων μουσικών πολιτισμικών στοιχείων. Βλ. Ángel Álvarez CABALLERO, *El cante flamenco*, Madrid 1998. Για το κάντε χόντο βλ. Hipólito ROSSY, *Theoria del Cante Jondo*, Barcelona 1998.

την εποχή το *κάντε χόντο* ήταν σχεδόν ξεχασμένο· η τσιγγάνικη μουσική είτε ήταν εκτοπισμένη σε κακόφημα ταβερνεία, είτε εκφυλισμένη είχε μετατραπεί σε κακώς εννοούμενο “ισπανισμό”. Ο στόχος του φεστιβάλ ήταν να βγάλει τη τσιγγάνικη μουσική από τη λήθη δίνοντάς της, ταυτόχρονα, τη θέση που της ανήκε στη μεγάλη μουσική δημιουργία». ⁹ Βαθιά τον σημάδεψε επίσης το λαογραφικό έργο του συνθέτη και μουσικολόγου Φελίπε Πεδρέλ (Felipe Pedrel), που τον ώθησε σε μια περαιτέρω ενδελεχή έρευνα του ισπανικού φολκλόρ. Για τη σχέση του Λόρκα με το τελευταίο ο Φεδερίκο ντε Ονίς έγραψε: «[...] η εργασία του Φ. Γκ. Λόρκα στο φολκλωρικό μουσικό πεδίο δεν ήταν το συστηματικό και μεθοδικό έργο ενός ειδικού, αλλά το έργο ενός καλλιτέχνη που αναζητούσε στο λαϊκό στοιχείο την ευχαρίστηση της ανακάλυψης και της ερμηνείας μιας ξεχωριστής τέχνης, γεμάτης πρωτοτυπία, τελειότητα και ομορφιά. Δεν χρησιμοποίησε, όπως στην ποίηση, αυτή την έμπνευση της λαϊκής μουσικής για τη δημιουργία ενός καθαυτό μουσικού έργου. Περιοριζόταν να τραγουδά μόνος τα αγαπημένα του τραγούδια, για δική του ευχαρίστηση, συνοδεύοντάς τα στο πιάνο. Ο ίδιος έλεγε: “Είμαι ο τρελός των τραγουδιών”. Τα τραγουδούσε στο οικογενειακό του περιβάλλον ή με φίλους. Αρχικά δεν τολμούσε να τα τραγουδήσει δημόσια. Η φωνή του δεν είχε κάτι το ξεχωριστό· ήταν μάλλον μια φωνή προβληματική, λίγο βραχνή και σιγανή, αν και, όταν μιλούσε ή διάβαζε, ήταν γεμάτη εκφραστική δύναμη και προσωπικό χρώμα». ¹⁰ Η ενασχόληση του Λόρκα με τη μουσική δεν υπήρξε ωστόσο υπόθεση αποκλειστικά ιδιωτική. Γνωρίζουμε ότι συνήθιζε να εμπλουτίζει τις διαλέξεις του ¹¹ με ζωντανή μουσική, συνοδεύοντας ενίοτε ο ίδιος στο πιάνο επαγγελματίες τραγουδιστές. Τα περισσότερα τραγούδια που περισυνέλεγε τα εναρμόνιζε και τα ενορχήστρωνε ο ίδιος, χωρίς δυστυχώς να μας αφήσει παρτιτούρες. Μαρτυρία των μουσικών του επιδόσεων αποτελεί η περίφημη ηχογράφηση το 1931 δέκα παραδοσιακών τραγουδιών σε συνεργασία με την Εγκαρναθιόν Λόπεθ Χούλβεθ (Encarnación López Júlvez) ή «Αρχεντινίτα».

Αξιομνημόνευτη επίσης είναι η ενασχόληση του ποιητή με την κιθάρα. Σε μια επιστολή του 1921 γράφει: «Μαθαίνω να παίζω κιθάρα. Μου φαίνεται πως το φλαμένκο είναι μια από τις πιο τιτάνιες δημιουργίες του ισπανικού λαού. Ήδη συνοδεύω φαντάγκος, πετενέρας και το τραγούδι των τσιγγάνων: ταράντας, μπουλερίας και ρομέρας». ¹² Πέραν όμως της προσωπικής αυτής

9. R. G. TINNELL, *Federico Garcia Lorca y la musica*, Madrid 1993, σ. X (η μετάφραση των χωρίων από τα Ισπανικά έγινε από τη Μάρθα Ορφανού).

10. Federico de ONIS, *García Lorca, folklorista*, στο *Collection de canciones populares Españolas*, ό.π., σ. 19.

11. Μεταξύ των διαλέξεων του Λόρκα αφθονούν αυτές που έχουν θέμα παρμένο από τη μουσική. Το *κάντε χόντο*, πρωτόγονο ανδαλουσιανό τραγούδι, Η αρχιτεκτονική του *κάντε χόντο*, Ισπανικά νανουρίσματα, Παιχνίδι και θεωρία του Ντουέντε και Πώς τραγουδά μια πόλη από Νοέμβρη σε Νοέμβρη ήταν διαλέξεις που συνήθως επένδυε με μουσικές ερμηνείες.

12. Στο P. Vaquero, ό.π., σ. 8.

ενασχόλησης με την κιθάρα ο Λόρκα, στη διάλεξη του για την *Αρχιτεκτονική του κάντε χόντο*, της αναγνωρίζει έναν ιδιαίτερο μορφοποιητικό ρόλο: «Είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι η κιθάρα έδωσε μορφή σε πολλά ανδαλουσιανά τραγούδια, καθώς αυτά έπρεπε να στριμωχτούν στην τονική της συγκρότηση [...] Η κιθάρα στο κάντε χόντο πρέπει να περιορίζεται στο να δίνει το ρυθμό και να ακολουθεί τον τραγουδιστή· αποτελεί φόντο για τη φωνή και πρέπει να υποτάσσεται σε αυτόν που τραγουδά [...] Αυτό που δεν αμφισβητείται είναι ότι η κιθάρα έχτισε το κάντε χόντο. Επεξεργάστηκε, εμβάθυνε στην σκοτεινή, αρχαιότατη, εβραϊκή ή αραβική και γι' αυτό τραυλή μούσα της ανατολής. Η κιθάρα εκδυτίκευσε το κάντε χόντο και του έδωσε απάραμιλλη ομορφιά».¹³ Η κιθάρα, θα μπορούσαμε να πούμε, αποτελεί για το Λόρκα τον αναγκαίο όρο μιας διαλεκτικής σχέσης μεταξύ «μορφοκλαστικής» αρχής της μελωδικής εκφραστικής ελευθερίας και «μορφοπλαστικής» αρχής της ρυθμικο-αρμονικής δομικής οργάνωσης.

Η μουσική δεν αποτελεί δευτερεύουσα, περιφερειακή ενασχόληση, αλλά διαδραματίζει ενεργό ρόλο στην ίδια την ποίηση και τη δραματουργία του Λόρκα. Δεν υπάρχει έργο, όπως γράφει ο Roger Tinnell, «στο οποίο να μην εμφανίζονται τραγούδια ή μουσικά όργανα που συνοδεύουν τη δράση και να μην χρησιμοποιούνται με δραματικό σκοπό. Η *Θαυμαστή μπαλωματού* είναι τόσο μπαλέτο όσο και θεατρικό έργο, ενώ ο Γεράρδο Ντιέγκο βεβαιώνει ότι ο *Ματωμένος Γάμος* έχει τη δομή μιας όπερας».¹⁴ Εξάλλου, μια ματιά στους τίτλους των ποιημάτων του Λόρκα αρκεί για να αναδείξει τη δημιουργική λειτουργία της μουσικής στην ποίησή του. Ο όρος «τραγούδι» χρησιμοποιείται ευρύτατα, όπως και οι κατεξοχήν μουσικοί όροι «μαδριγάλι», «βιγιανθίκο», «σουίτα», «κονθιέρτο», «νοκτούρνο», «σερενάτα», «ντάνθα» κ.ο.κ.

Ας γυρίσουμε όμως στο αρχικό ερώτημα που θα μας στρέψει από την ιστορία στην αισθητική: «Ποιος δαίμονας σπρώχνει ανελέητα τον ποιητή» (και μάλιστα τον πρωτοποριακό) «στη μουσική» (και μάλιστα την παραδοσιακή); «Ποια δύναμη τον αναγκάζει, αν χρειαστεί, να γίνει μουσικός;». Για να απαντήσουμε στο ερώτημα, χρήσιμο θα ήταν να ανατρέξουμε στην προβληματική της σχέσης μουσικής και ποίησης στη νεότερη εποχή.¹⁵ Θα μπορούσαμε να προσδιορίσουμε τη σχέση αυτή συνοπτικά ως τάση αφενός «εκγλωττισμού» ή «ποιητικοποίησης» της μουσικής και αφετέρου «μουσικοποίη-

13. Παρατίθεται στην ιστοσελίδα www.Laguitarra.net/CanteJonto.htm

14. R. Tinnell, *όπ.π.*, X. Στην τελευταία έκδοση των *Απάντων*, του 1986, το τρίτο μέρος του τομέα μουσικής καταγράφει τα τραγούδια που χρησιμοποιήθηκαν από το Λόρκα στα θεατρικά του έργα: *Canción de las niñas* από τη *Μαριάννα Πινέδα*: *La señora zapatera* από τη *Θαυμαστή μπαλωματού*: *Canción de las hilanderas*, *Coplas de la criada*, *Copla del cortejo de bodas*, *Viejo romance infantil*, *Cantar de boda* και *Canción de cuna*, από το *Ματωμένο γάμο*: *Nana*, *Canción del pastor*, *Seguidilla de las lavanderas* και *Coro de la romeria*, από τη *Γέρμα*.

15. Η σχετική βιβλιογραφία είναι τεράστια. Αναφέρουμε ενδεικτικά στην ελληνική γλώσσα την κλασική μελέτη του Θρασύβουλου ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, *Μουσική και γλώσσα*, μτφρ. Δ. Θέμελης, Αθήνα 1994.

σης» της ποίησης.¹⁶ Η διαδικασία εκγλωττισμού της μουσικής είχε αρχίσει ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνα, όταν το νέο είδος της όπερας, με το να θέτει τη μουσική στην υπηρεσία του λόγου και της σκηηνικής δράσης, ώθησε στην ιδέα και τη συγκρότηση μιας μουσικής ρητορικής: η τέχνη των ήχων κλήθηκε να μιμηθεί τα μορφολογικά και νοηματικά σχήματα της γλώσσας. Η διαδικασία ολοκληρώθηκε έναν αιώνα αργότερα με τη συγκρότηση του μουσικού εκείνου ύφους που σήμερα ονομάζουμε «κλασικό»¹⁷ και όπου λόγος γίνεται πλέον ξεκάθαρα για μουσικές «φράσεις», «προτάσεις», «περιόδους», για μουσική «γραμματική», «σύνταξη» και «ρητορική».¹⁸ Μια σταδιακή διαδικασία αποδόμησης του προσανατολισμένου στην ποιητική γλώσσα κλασικορομαντικού μουσικού ύφους οδήγησε σε αυτό που ο Άρνολντ Σαίνμπεργκ (Arnold Schönberg) ονόμαζε «μουσική πρόζα»,¹⁹ δηλαδή στην πλήρη αποδέσμευση της μουσικής μελωδικής άρθρωσης από τις επιταγές της παραδοσιακής ποιητικής κανονιστικότητας. Εν τω μεταξύ, καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, η γενική τάση εκγλωττισμού της μουσικής είχε βρει πρωτότυπη έκφραση στις μορφές της λεγόμενης «προγραμματικής μουσικής» ενός Berlioz και του «συμφωνικού ποιήματος» ενός Liszt.²⁰

Στην αντίπερα όχθη της ποίησης, οι ρομαντικοί, ταυτίζοντας τη νοηματική απροσδιοριστία της μουσικής με ένα επέκεινα του εγκόσμιου απόλυτο,²¹ την κατέστησαν ιδανική τέχνη, ανώτερη για πρώτη φορά από κάθε άλλη. Σε αυτό βρήκαν συμπαράσταση όχι μόνο από ανορθολογιστές φιλοσόφους όπως ο Χέρντερ (Herder) και ο Σοπενχάουερ (Schopenhauer),²² αλλά και εν μέρει από τον ορθολογιστή Χέγκελ (Hegel) στην ιεράρχηση των τεχνών του οποίου η μουσική, η κατεξοχήν τέχνη της «εσωτερικότητας», καταλαμβάνει τη δεύτερη ανώτερη θέση μετά την ποίηση.²³ Για τον Σοπενχάουερ ιδιαίτερα, η μουσική τίθεται υπεράνω κάθε ανταγωνισμού με τις υπόλοιπες τέχνες καθώς, σε αντίθεση με αυτές, αποκαλύπτει δήθεν άμεσα την ουσία των πραγμάτων πί-

16. Βλ. Wilfried Gruhn, *όπ.π.*, σσ. 90 κ.ε.

17. Βλ. την κλασική πραγματεία του Charles ROSEN, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1997.

18. Βλ. Leonard G. RATNER, *Classical Music. Expression, Form, and Style*, New York 1980, σσ. 31 κ.ε. (Μέρος II, «Ρητορική»).

19. Βλ. Arnold SCHÖNBERG, *Style and Idea*, New York 1950, σσ. 52 κ.ε. Πρβλ. Hermann DANUSER, *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975.

20. Βλ. Carl DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, σσ. 365 κ.ε. («Απορίες της προγραμματικής μουσικής»).

21. Πρβλ. Markos TSETOS, «Glauben und Wissen in der Musik der Neuzeit», στο *Hegel-Jahrbuch 2004*, Βερολίνο, σσ. 31-35.

22. Βλ. «Τα κείμενα του Σοπενχάουερ για τη μουσική», παράρτημα στο Μάρκος ΤΣΕΤΟΣ, *Βούληση και ήχος. Η μεταφυσική της μουσικής στη φιλοσοφία του Σοπενχάουερ*, Αθήνα 2004, σσ. 183 κ.ε.

23. Βλ. ΕΓΓΕΛΟΣ, *Η αισθητική της μουσικής*, μτφρ., επίμετρο, Μ. Τσέτσος, Αθήνα 2002. Πρβλ. Ολυμπία ΦΡΑΓΚΟΥ-ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ, *Η αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου*, Αθήνα 1979.

σω από τα φαινόμενά τους. Τις ιδέες του Σοπενχάουερ γονιμοποίησε δημιουργικά ο Ριχάρδος Βάγκνερ (Richard Wagner), στο «μουσικό δράμα» του οποίου τόσο η ποίηση όσο και η σκηνική δράση υποτίθεται ότι εκπορεύονται από τη μουσική υλοποιώντας αόρατες πράξεις της.²⁴ Ο μεγάλος θαυμαστής του Βάγκνερ, ο Νίτσε (Nietzsche), έδωσε στα καλλιτεχνικά οράματα του συνθέτη φιλοσοφική στήριξη στα πρώιμα γραπτά του, υποστηρίζοντας την «γέννηση της τραγωδίας από το» – διονυσιακό – «πνεύμα της μουσικής».²⁵ Οι Γάλλοι συμβολιστές, ένθερμοι οπαδοί του Βάγκνερ, ολοκλήρωσαν τη διαδικασία που ξεκίνησαν οι Γερμανοί ρομαντικοί, επιχειρώντας να στρέψουν την ποίηση προς τη μουσική όχι μόνο ως προς το πνεύμα αλλά και ως προς το γράμμα. Ο Charles Chadwick γράφει σχετικά: «[...] μία από τις αρχές του Συμβολισμού [...] που βοηθά στον ακριβέστερο ορισμό του, ήταν η εξίσωση της ποίησης με τη μουσική κατά προτίμηση, αντί για την εξίσωση της ποίησης με τη γλυπτική ή με τη ζωγραφική που ήταν διαδεδομένη στα μέσα του 19ου αιώνα στη Γαλλία. Ο λόγος αυτής της πίστης ήταν, όπως διατύπωσε ο Walter Pater στο δοκίμιό του για τον Giorgione, δημοσιευμένο το 1873, ότι “όλη η τέχνη επιδιώκει την κατάσταση της μουσικής”, ήταν πως η μουσική κατέχει ακριβώς την ιδιότητα της υποβολής που ζητούσαν οι συμβολιστές ενώ, αντίθετα, δεν διαθέτει αυτό ακριβώς το στοιχείο της ακρίβειας που αναγκαστικά έχουν οι λέξεις και που οι Συμβολιστές επιδίωκαν να καταπνίξουν. [...] Εξαιτίας αυτής της επιθυμίας για τη ρευστότητα της μουσικής, η Συμβολική ποίηση συχνά αρνήθηκε να υπακούσει στους αυστηρούς κανόνες της μετρικής, που, παρά τις προηγούμενες επαναστατικές απόπειρες των Ρομαντικών ποιητών, κυριαρχούσαν ακόμα στη Γαλλία».²⁶ Η ιδέα ότι «όλη η τέχνη επιδιώκει την κατάσταση της μουσικής» έγινε οδηγός στα μετέπειτα εικαστικά ρεύματα του εξπρεσιονισμού και κυρίως της αφηρημένης ζωγραφικής ενός Καντίνσκι (Kandinsky)²⁷ ή ενός Κλέε (Klee).^{28/29}

24. Πρβλ. C. DAHLHAUS, *Richard Wagners Musikdramen* (1971) και κυρίως *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München, Kassel 1990. Βλ. επίσης Γιώργος ΜΑΝΙΑΤΗΣ, *Ρίχαρντ Βάγκνερ. Το «Καθαρά Ανθρώπινο»*, Αθήνα 2004, σ. 249 κ.ε.

25. Βλ. Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872).

26. Charles CHADWICK, *Συμβολισμός*, μτφρ. Σ. Αλεξοπούλου, Αθήνα 1989, σσ. 13-15· πρβλ. Gruhn, *όπ.π.*, σσ. 95-102. Ο Stéphane Mallarmé σε μια επιστολή του γράφει χαρακτηριστικά: «Κάνω μουσική, και ως τέτοια δεν περιγράφω αυτήν που μπορεί να επιτευχθεί μέσω εύφωνης προσέγγισης λέξεων, αυτή η προϋπόθεση είναι αυτονόητη· αλλά το υπερβατικό (l'au-delà) που μπορεί να παραχθεί μαγικά μέσω συγκεκριμένων λεκτικών καταμερισμών» (παρατίθεται στο H. PETRI, *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*, Göttingen 1964, σ. 77).

27. Βλ. Wassily KANDINSKY, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μτφρ. Μ. Παράσχης, Αθήνα 1981.

28. Βλ. Massimiliano de SERIO, *Η ζωή και το έργο του [Κλέε]*, Αθήνα 2006 (σειρά «Μεγάλοι ζωγράφοι» της *Καθημερινής*), σ. 59: «[...] ο Κλέε συγκρίνει τα έργα του με μουσικές συνθέσεις ή με φούγκες, χρησιμοποιώντας ορολογία που προέρχεται απευθείας με μια τέχνη αυστηρά συνδεμένη με το χρόνο, όπως είναι η μουσική».

29. Για τις σχέσεις μουσικής και ζωγραφικής βλ. Th. W. ADORNO, «Μερικές σχέσεις μεταξύ

Και ενώ πρότυπο των συμβολιστών ποιητών ήταν η έντεχνη μουσική, για παράδειγμα η σύνθετη μουσική ενός Βάγκνερ,³⁰ πρότυπο της ποίησης του Λόρκα έγινε η παραδοσιακή μουσική μέσα στην απλότητα και την αμεσότητα της και αυτό φυσικά όχι από άγνοια για την έντεχνη μουσική. Το πράγμα αποκτά περισσότερο ενδιαφέρον, αν αναλογιστεί κανείς ότι το υπερρεαλιστικό κίνημα δεν ασχολήθηκε με τη μουσική,³¹ δεν είχε μουσικούς στους κόλπους του,³² αλλά κυρίως με τη ζωγραφική, την ποίηση, τον κινηματογράφο, την αρχιτεκτονική και το θέατρο.³³ Τι ήταν αυτό που ένας ποιητής της πρωτοπορίας, ένας ποιητής μη φολκλοριστής, αναζητούσε στους ήχους της παράδοσης;

Η αναφορά στα μορφολογικά πρότυπα της λαϊκής ποίησης που ενίοτε υιοθέτησε ο Λόρκα είναι μόνο εν μέρει διαφωτιστική, αφενός, γιατί η χρήση τους δεν είναι συστηματική, αφετέρου, γιατί η λειτουργία τους το πλαίσιο της λорκικής ποίησης είναι εντελώς διαφορετική: επιτελούν κάτι σαν την σχολιασμένη από το Λόρκα κιθαριστική συνοδεία στο *κάντε χόντο*, δηλαδή παρέχουν δομή και έλεγχο σε μια κατά τα άλλα επικίνδυνα ρευστή, λίγο ως πολύ υπερρεαλιστική εκφραστική κατάσταση. Η πηγή της τελευταίας πρέπει ίσως να αναζητηθεί σε αυτό που οι Ανδαλουσιανοί ονομάζουν «ντουέντε» (όρος δυσμετάφραστος,³⁴ πιο κοντά στον οποίο ίσως είναι η ελληνική λέξη «δαιμόνιο») και στο οποίο ο Λόρκα αφιέρωσε πολλή σκέψη. Στην ομιλία του για το ντουέντε ο ποιητής είχε πει: «Όλες οι τέχνες είναι επιδεκτικές για το ντουέντε, αλλά το πεδίο είναι φυσικά πιο ελεύθερο στο χορό, την μουσική και την ποιητική απαγγελία, γιατί αυτές απαιτούν για ερμηνευτή ένα ζωντανό σώμα και γιατί είναι μορφές που γεννιούνται και πεθαίνουν ακατάπαυστα και υψώνουν το περίγραμμά τους πάνω από ένα ακριβές παρόν».³⁵

μουσικής και ζωγραφικής», μτφρ. Όλυ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ-ΦΡΑΓΚΟΥ, στο *Μουσικολογία 10-11*, Αθήνα 1998, σσ. 14-27. Για μια κριτική προσέγγιση στο ζήτημα βλ. Helmuth PLESSNER, *Anthropologie der Sinne* (1970), *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt/Main 2003, σσ. 317-394 και *Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens* (1972), *Gesammelte Schriften VII*, Frankfurt/Main 2003, σσ. 479-492.

30. Βλ. François SABATIER, *Miroirs de la musique II*, Paris 1995, σσ. 337 κ.ε. («Περί συμβολισμού»).

31. Σε αντίθεση με το Νταντά που βρήκε έκφραση στη μουσική ενός Satie.

32. Στο ίδιο, σσ. 589 κ.ε. Ο πιο γνωστός Γάλλος συνθέτης της εποχής που μελοποίησε υπερρεαλιστές ποιητές ήταν ο Francis Poulenc, το μουσικό ιδίωμα του οποίου όμως παρέμεινε κατά βάση νεοκλασικό.

33. Πρβλ. Yvonne DUPLESSIS, *Le Surréalisme*, P.U.F., Paris 1995, σσ. 49 κ.ε.

34. Βλ. Γιώργος Γεωργούσης, «Προλεγόμενα» στο Φεδερίκο Γκαρθία ΛΟΡΚΑ, *Ντουέντε*, μτφρ. Γ. Γεωργούσης, Αθήνα 2003, σ. 9: «Το ντουέντε είναι μια από εκείνες τις λέξεις που φέρνουν αμηχανία σε λεξικογράφους, φιλοσόφους και προπαντός μεταφραστές, γιατί είναι δύσκολο όχι μόνο να μεταφραστούν, αλλά και να οριστούν μέσα στα πλαίσια της δικής τους γλώσσας».

35. Φ. Γκ. ΛΟΡΚΑ, *Ντουέντε*, όπ.π., σ. 45.

Είναι αμφίβολο αν ο Λόρκα γνώριζε τα γραπτά του Βάγκνερ, σε αυτά όμως εκφράζεται μια αντίστοιχη άποψη, ότι δηλαδή η μουσική, ο χορός και η προφορική ποίηση είναι τέχνες «καθαρά ανθρώπινες».³⁶ Μεταξύ τους ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει η μουσική, αφού, όπως λέει ο Λόρκα, «με τις λέξεις λέγονται πράγματα ανθρώπινα» (ο Nietzsche θα έλεγε «πολύ ανθρώπινα»): «με τη μουσική όμως εκφράζεται αυτό που κανείς δεν γνωρίζει ούτε μπορεί να ορίσει, αλλά υπάρχει σε όλους με μικρότερη ή μεγαλύτερη δύναμη. Η μουσική είναι η τέχνη από τη φύση. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι είναι το αιώνιο πεδίο των ιδεών».³⁷ Ο Λόρκα, είτε το γνωρίζει είτε όχι, ανακεφαλαιώνει σε αυτές τις φράσεις αντιλήψεις των Ρομαντικών για το ανείπωτο, το άπειρο που μόνο η αόριστη γλώσσα της μουσικής μπορεί να προσεγγίσει. Και επειδή αυτό το ανείπωτο, αυτό το άπειρο είναι αρχέγονο, πρωτογενές, πρωτόγονο, η κατάλληλη έκφρασή του μπορεί να αναζητηθεί πρωτίστως στην πρωτόγονη αμεσότητα της λαϊκής μουσικής έκφρασης, όπου δεν έχει ακόμα παραμορφωθεί από τις ελεγκτικές παρεμβάσεις της διάνοιας.³⁸

Δεν πρέπει όμως να γελαστούμε: το άπειρο των Ρομαντικών είναι το επέκεινα του ζώντος κόσμου, το υπερβατικό, το «εξωγήινο» κατεξοχήν· το άπειρο του Λόρκα βρίσκεται μέσα στην καρδιά των πραγμάτων και των ανθρώπων, στον ζωντανό πυρήνα τους, στην υλικότητά τους. Ο εξαιρετος βιογράφος του Λόρκα Ίαν Γκίμπσον γράφει: «Έχω την αίσθηση ότι το έργο του Λόρκα, τόσο τα θεατρικά όσο και η ποίηση, μας φέρνει σε επαφή με τα αισθήματά μας και μας υπενθυμίζει σταθερά, σε ένα κόσμο ολοένα πιο υπολογιστικό και μηχανοκρατούμενο, ότι αποτελούμε αναπόσπαστο κομμάτι της φύσης – της φύσης που πολύ συχνά τείνουμε να ξεχνάμε. “Μόνο το μυστήριο μας δίνει τη δυνατότητα να ζούμε, μόνο το μυστήριο” έγραψε ο ποιητής κάτω από ένα αινιγματικό σκίτσο του. Το έργο του, σε μεγάλο βαθμό λόγω της δύναμης της γήινης εικονοπλασίας του» – και της μουσικότητάς του, θα προσθέταμε – «μας κάνει να βιώσουμε αυτό το μυστήριο με ένταση μεγαλύτερη απ’ ότι κάθε άλλος ποιητής του αιώνα. Εάν αληθεύει ότι οι ποιητές είναι οι τελευταίοι ανιμιστές στη βιομηχανική κοινωνία μας, τότε ο Λόρκα είναι σίγουρα από τους μεγαλύτερους. Διαβάζοντάς τον, βλέποντας τα έργα του, μπαίνουμε σε έναν προ-λογικό κόσμο, όπου το φεγγάρι έχει την πρωτοκαθεδρία και ο άνθρωπος είναι απλώς ένα επιπλέον νήμα στο περίπλοκο υφαντό της ζωής. Του ίδιου του άρεσε η λέξη “γήινος” και είχε πλήρη επίγνωση ότι

36. Βλ. R. WAGNER, *Das Kunstwerk der Zukunft* [Το έργο τέχνης του μέλλοντος], *Gesammelte Schriften X*, Leipzig 1914, κυρίως σσ. 70 κ.ε. («Ο καλλιτεχνικός άνθρωπος και η άμεσα από αυτόν παραγόμενη τέχνη»).

37. Παρατίθεται στο P. Vaquero, *όπ.π.*, σ. 9.

38. Το λαϊκό στοιχείο είχαν επιστρατεύσει ήδη οι γερμανοί Ρομαντικοί, εντοπίζοντάς το κυρίως στην περιοχή της λαϊκής ποίησης. Πρβλ. Herbert UERLINGS, «Einleitung» [Εισαγωγή] στο επιμελημένο από τον ίδιο *Theorie der Romantik*, Stuttgart 2000, σσ. 29-30.

το όραμά του ήταν πρωτόγονο, μυθικό, με βαθιές ρίζες στους αρχαίους πολιτισμούς και τις θρησκείες της Μεσογείου».³⁹

Ένα τελευταίο ερώτημα θα μπορούσε να αφορά τη σχέση του λορκιανού ιδιότυπου, συνδεδεμένου με το «ντουέντε» της παραδοσιακής μουσικής «ανιμισμού» με τις πολιτικές του απόψεις. Είναι γνωστό ότι ο Λόρκα κατά την εποχή της Ισπανικής Δημοκρατίας έπαιξε ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση μιας λαϊκής πολιτισμικής πολιτικής που, αποφεύγοντας τη διολίσθηση στο λαϊκισμό, στόχευε στην πολιτισμική αναβάθμιση των λαϊκών μαζών μέσα από τη γνωριμία τους με τη μεγάλη τέχνη του παρελθόντος και του παρόντος.⁴⁰ Κι ενώ σε ανάλογες περιπτώσεις ο φιλελεύθερος δημιουργός ανατρέχει στην αμεσότητα του νατουραλιστικού ρεαλισμού, ο Λόρκα επιλέγει τον δύσκολο και παρερμηνεύσιμο δρόμο της συμβολιστικής και υπερρεαλιστικής «μουσικότροπης» γλωσσικής εμμεσότητας. Ο «ανιμιστικός» ρεαλισμός του Λόρκα, αποφεύγοντας να θεματοποιήσει ρητά ιδεολογικές προθέσεις, αποτελεί ίσως, με το να καταδεικνύει τη στενή συνάφεια καλλιτεχνικής και ιδεολογικής πρωτοπορίας στο στοιχείο της εμμεσότητας, ένα από τα πειστικότερα αντιπαραδείγματα του όποιου σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που, αφαιρώντας από τη σημασία των κοινωνικών και κυρίως πολιτισμικών όρων πολιτικής δραστηριότητας της τέχνης, προκρίνει την αμεσότητα ως βασικό εγγυητή της.⁴¹ Εξάλλου αποτελεί προνόμιο ειδικά της τέχνης η καλλιέργεια του έμμεσου λόγου και η αξιοποίηση ευρύτερα του πλούτου των δυνατοτήτων της ανθρώπινης επικοινωνίας. Και το όποιο πολιτικό μήνυμα της τέχνης δεν μπορεί να παρακάμψει αυτή την θεμελιώδη της συνθήκη.

39. Γκίμπσον, *όπ.π.*, σ. 22.

40. Ο Λόρκα υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής του φοιτητικού θιάσου *La Barraca* («Η παράγκα») που περιόδευσε ανά την Ισπανία από το 1932 έως το 1934.

41. Σίγουρα ο Λόρκα δεν γνώριζε ότι την εποχή της πολιτικά φορτισμένης καλλιτεχνικής του παρέμβασης, ένας σχετικά άγνωστος γερμανός φιλόσοφος, ο Χέλμουτ Πλέσνερ (Helmuth Plessner), αντιμετώπιζε την μήνη των εθνικοσοσιαλιστών ακριβώς επειδή διακήρυττε ότι ο χαρακτήρας «έμμεσης αμεσότητας» των ανθρώπινων σχέσεων που ανατρέχει στην «έκκεντρη» δομή της ανθρώπινης ύπαρξης, καταδικάζει σε τραγική αποτυχία τον όποιο ανορθολογικό ριζοσπαστικό κοινοτισμό, ο οποίος επικαλείται τη δήθεν αμεσότητα της ανθρώπινης συλλογικότητας στο στοιχείο του (εθνικού ή θρησκευτικού) συναισθήματος. Βλ. κυρίως τα κείμενα *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924) και *Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht* (1931), *Gesammelte Schriften V*, Frankfurt/Main 2003.