

Άρθρο του Peter Schweinhardt

Εισαγωγή

Απόδοση από τα γερμανικά: Πάνος Βλαγκόπουλος

“Διάβολε! Αν κάποιος είναι να πάει στον Παράδεισο, ας είναι τουλάχιστον πεθαμένος! Ακούγεται λυρικό, είναι όμως η κραυγή αγωνίας του σημερινού μουσικού, ο οποίος δεν μπορεί να βαυκαλίζεται, όσον αφορά τη φοβερή απομόνωση της τέχνης του· στον οποίο δεν αρκεί, απλά και μόνον χάριν της παραγωγικότητας να σωρεύει έργο πάνω σε έργο· ο οποίος μοχθεί για κάτι το ζωντανό, δηλ. κάτι που θα αφορά όλους και συνεπώς θα ζει μέσα σε όλους· και ο οποίος απεχθάνεται να παίζει το ρόλο αυτού που προμηθεύει κάποιους καλοφαγάδες με όλο και πιο εξεζητημένες γεύσεις” (Hanns Eisler, 1928).

“Σήμερα, η αρχή “l’art pour l’art” αποτελεί τρέλλα. Δεν θα χάριζα όμως την έννοια αυτή στους αστούς - ... Τη χρειάζομαι ακόμη. Τη φυλάω για μένα...Προς το παρόν δεν τη χρειαζόμαστε, δεν πρόκειται όμως να χαρμίσω τίποτε σε κανέναν - προ πάντων σε απατεώνες όπως οι αστοί” (Hanns Eisler, 1962).

Στις 6 Ιουλίου 1998 συμπληρώθηκαν 100 χρόνια από τη γέννηση του Hanns Eisler. Για τον εορτασμό της Εκατονταετηρίδας αποκαλύφθηκε προτομή του συνθέτη στη Μουσική Ακαδημία του Ανατολ. Βερολίνου, η οποία από το 1964 φέρει το όνομά του. Στα πλαίσια μιας ευχάριστη ανεπίσημης τελετής μια φοιτήτρια περιέχυνε την προτομή με ένα ποτήρι γερμανικής σαμπάνιας. Η πράξη αυτή δεν ήταν περισσότερο ασυνήθιστη από όσα προηγήθηκαν, διότι αυτή ακριβώς η προτομή, η οποία κοσμούσε το προαύλιο της Ακαδημίας τον καιρό της Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας της Γερμανίας (ΣΔΓ), απομακρύνθηκε από τη θλεση της λίγο μετά την Επανένωση της Γερμανίας. Κάποιοι από τους ιθύνοντες της Ακαδημίας αισθάνονταν ντροπή για το συνθέτη που είχε δώσει το όνομά του στη σχολή και σχεδίαζαν την αλλαγή της ονομασίας, αφού για κάποιους, ο συνθέτης του Εθνικού Ύμνου της Ανατολ. Γερμανίας, ο Αυστριακός Hanns Eisler, ανήκε και αυτός στις αντιπροσωπευτικές μορφές της ΣΔΓ. Τελικά, το σχέδιο μετονομασίας απέτυχε, η Μουσική Ακαδημία συνεχίζει να φέρει το όνομα του Eisler, ενώ τα - δεύτερα - αποκαλυπτήρια της προτομής εικονογραφούν αυτό, το οποίο και οι τιμητικές εκδηλώσεις διεθνώς επιβεβαιώνουν: την εκτεταμένη ενασχόληση με ένα νεοαποκτηθέντα κλασικό του 20ού αιώνα. Όμως, μέσω αυτής ακριβώς της ενασχόλησης καθίστανται σαφείς “οι δυσκολίες”, όπως έλεγε ο σύγχρονος του Eisler [Ανατολικογερμανός μουσικολόγος] Georg Knepler, “της γνωριμίας με το έργο του Eisler” (Knepler, 1998). Όσο αυξάνει η γνωριμία μας με το έργο του, γίνεται όλο και πιο δύσκολη η αισθητική αποτίμηση και η μουσικο-ιστορική του τοποθέτηση, ενώ οι μέχρις στιγμής επετηριακές ομιλίες έκαναν σαφές, πόσο εύκολα μπορεί κανείς, μιλώντας για τον Eisler, να παρασυρθεί σε ξεπερασμένες συζητήσεις, πόσο δύσκολο είναι να προσεγγιστεί το έργο στο σύνολό του δίχως επιφυλάξεις ή προκαταλήψεις.

Ο συνθέτης, ένας “δεξιότηχνης των αντιφάσεων”¹ (Georg Eisler), παρουσιάζει στον ερευνητή μια ποικιλία - κατά δική του έκφραση - “μαγευτικών αντιφάσεων” (Bunge, 264). Έτσι, το 1927/28 γράφει μια σειρά από δηκτικές επιφυλλίδες για την *Κόκκινη Σημαία*, όπου καταδικάζει την αστική όπερα, ενώ ταυτόχρονα δουλεύει μια δική του όπερα, κοινωνικής κριτικής βέβαια, αλλά εντελώς συμβατική από απόψεως μορφής, στην οποία μάλιστα δίνει και κανονικό αριθμό έργου (150 Mark, op. 18)· χαρακτηρίζει, προς το τέλος της ζωής του, τη σύνθεση συμφωνιών ως ανοησία, λίγο μόλις μετά την παγκόσμια πρώτη της εκτεταμένης *Γερμανικής Συμφωνίας* του - την οποία συνέθεσε κατά το μεγαλύτερο μέρος τα χρόνια της εξορίας - και ενώ είχε ξεκινήσει τη σύνθεση της *Συμφωνίας της Λειψίας*, η οποία παρέμεινε ημιτελής· γράφει στο φίλο του Bertolt Brecht² από τη Μόσχα στις



Ο Eisler στο Valley Cottage (ΗΠΑ)

20 Ιουλίου 1935, σε μια εποχή κατά την οποία θεωρείται ο κατ’έξοχόν συνθέτης αντιφασιστικής

στρατευμένης μουσικής, ότι ένας σημαντικός σοβιετικός αξιωματούχος από το χώρο του πολιτισμού, τον οποίο πάντα κατηγορούσε ως αντιδραστικό, είχε ιδιαιτέρως ενθουσιαστεί με την - εν μέρει δωδεκαφωνική - *Μικρή Συμφωνία* του και ότι τελικά είχε (ο Eisler) ακολουθήσει "λάθος τακτική" στη Σοβιετική Ένωση, διότι θα έπρεπε "να κλείσουμε τα στόματα αυτών των γέρων μανδαρινών με επιτεύγματα" (επιστολή στο Αρχείο Brecht, 479/16). το 1962, ύστερα από μια ολόκληρη ζωή, κατά τη διάρκεια της οποίας αγωνίστηκε, σε συνεργασία με τον Brecht, για μια πολιτική, ενίοτε διδακτική, πάντοτε όμως "ωφέλιμη" Τέχνη, ανακοινώνει "νέες περί Τέχνης θεωρίες" για μια μελλοντική κοινωνία, στις οποίες επιφυλάσσεται ένας σημαντικότερος ρόλος στο "κέφι" [Spass] και την, πολυκατηγορημένη από τους θεωρητικούς του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, αρχή της "τέχνης για την τέχνη". παράλληλα, προσβλέπει στη "διάλυση" [Liquidierung] των επί δεκαετίες υποστηριζόμενων θέσεων του "με το μεγαλύτερο ενδιαφέρον" (Bunge, 243).

Η υφολογική ποικιλία των έργων του όπως και η λακωνικότητα, καυστικότητα και το πνευματώδες των πολλών λόγων, άρθρων και συνεντεύξεών του, προσέφεραν κατά καιρούς το αναγκαίο υλικό για τη δημιουργία διαφορετικών 'πορτραίτων' του Eisler. Θα ήθελα να ασχοληθώ ιδιαίτερα με τρία από αυτά και, ξεκινώντας από ότι σωστό αποτυπώνουν, να δείξω την έλλειψη πληρότητας και την ανάγκη αναθεώρησής τους, υπό την προοπτική μιας πιο σφαιρικής αποτίμησης.

Ο αποστάτης της σχολής του Schönberg

"Είναι κατ'αρχάς μια οπτική απόλαυση, μπορώ να πω, να διαβάσει κανείς τις παρτιτούρες του Eisler. Είναι καθαρές, κρυστάλλινες· η είσοδος στο εργοτάξιο είναι απαγορευμένη στους 'μη έχοντες εργασίαν'· η μουσική σκέψη αναπνέει από παντού και παρά ταύτα παραμένει πάντα συμπαγής" (Ernst Bloch, 1927).

Ανάμεσα στους χιλιάδες μαθητές, που κατά τα λεγόμενα του ιδίου, είχε ο Arnold Schönberg κατά τη διάρκεια της ζωής του, ο Eisler ανήκε, μαζί με τους Alban Berg και Anton Webern, στην αποκλειστική εκείνη ομάδα, στην οποία ο δάσκαλος αναγνώριζε αυτάρκεια και ξεχωριστή συνθετική προσωπικότητα. Την εποχή, κατά την οποία ο Eisler παρακολουθούσε ιδιαίτερα μαθήματα στον Schönberg, ο τελευταίος ανακαλύπτει τη Δωδεκαφωνία και πραγματοποιεί τις πρώτες απόπειρες στη νέα τεχνική. Όσο όμως αυτονόητο ήταν για τον Schönberg (αργότερα και για τον Eisler) να μη διδάξει τη νέα μέθοδο, εξ ίσου αυτονόητο υπήρξε για το μαθητή να πειραματιστεί με τις δυνατότητές της.



Ο Eisler τη δεκαετία του '20

Το πρώτο δωδεκαφωνικό έργο του Eisler, οι "σπουδές πάνω σε δωδεκάφθογγες σειρές" με τίτλο *Palmström* op. 5 (1924), είναι γραμμένες με το βλέμμα και την προσοχή στο λατρεμένο δάσκαλο: επίσης, τόσο η ενοργάνωση, όσο και η σημειογραφία της γυναικείας φωνής, παραπέμπουν στον *Pierrot lunaire*, το ίδιο και - ex negativo - η επιλογή των παρωδιαστικών κειμένων του Morgenstern, τα οποία θέτουν στο στόχαστρο εκείνη ακριβώς την "κακόγουστη επαρχιακή δαιμονικότητα", για την οποία αργότερα ο Eisler θα κριτικάρει τα ποιήματα του *Pierrot*. Ήδη στο *Palmström*, ο τρόπος που ο Eisler χειρίζεται τη νέα μέθοδο φέρει τα χαρακτηριστικά, τα οποία προσδίδουν πρωτοτυπία στα μεταγενέστερα δωδεκαφωνικά του έργα, ιδίως σε αυτά τα οποία συνετέθησαν στα χρόνια της εξορίας: η διαμόρφωση και ο χειρισμός των μορφών της σειράς αφήνουν να διαφανεί σαφώς η πρόθεση παραγωγής εύληπτων μελωδικών μορφωμάτων και ανάδυσης αρμονικών δυνατοτήτων εντός του δωδεκαφθογγικού πλαισίου.

Στα μέσα της δεκαετίας του '30, εποχή κατά την οποία, για λόγους ιστορικούς και βιογραφικούς, η σύνθεση στρατευμένης μουσικής, με τους ιδιαίτερους κανόνες της, έχει υποχωρήσει αρκετά, η προσπάθεια του Eisler για μια μουσική κατανοητή από τις μάζες εισέρχεται στη δωδεκαφωνική της φάση. Το νέο του συνθετικό ιδανικό - διατυπωμένο ως ουτοπία στο άρθρο των Eisler και Bloch με τίτλο "Πρωτοποριακή Τέχνη και Λαϊκό Μέτωπο" (1937) - αποσκοπεί στο να φέρει κοντά "την πιο προχωρημένη συνείδηση της Τέχνης με την πιο προχωρημένη συνείδηση των μαζών" (Eisler, 402). Η δυνατότητα συμβιβασμού μεταξύ απαιτητικής Τέχνης και εύκολης κατανόησης, δυνατότητα την οποία

ήδη από το 1929 είχε αμφισβητήσει ο Theodor W. Adorno σε σχέση με τη στρατευμένη μουσική του Eisler, παραμένει έως σήμερα σημείο διχογνωμίας, το οποίο πλέον συμπεριλαμβάνει την ιδιωματική δωδεκαφωνία του Eisler. Πάντως, δεν έχει προστεθεί κάτι σημαντικό από τους "αμφισβητίες", από τον καιρό του Adorno και του Dahlhaus. Γράφει ο τελευταίος: "Η ιδέα της γεφύρωσης του χάσματος ανάμεσα στον Schönberg και το προλεταριάτο ήταν μοιραίο να αποτύχει παταγωδώς στη μουσική πραγματικότητα, μιας και δεν συνενέπιπτε με τα συμφέροντα των ανωτέρων του Eisler" (Dahlhaus 1973, 19).

Σε ότι αφορά τη μουσική ανάλυση των διαφορών, ως προς τους συνθετικούς χειρισμούς, δασκάλου και μαθητή και εδώ οι προσπάθειες υπήρξαν έως τώρα λιγοστές, με αξιόλογα, πάντως, αποτελέσματα× από αυτές αξίζει να αναφέρουμε τις σημαντικές εργασίες των Eberhardt Klemm (1964) και Tim Howell (1995).

Το ενθαρρυντικό στην εργασία του Howell είναι ότι αποφεύγοντας φθηνές αναφορές σε ρήσεις του Eisler και με αναλυτικές μεθόδους, οι οποίες δεν είχαν παίξει κανένα ρόλο για τον ίδιο το συνθέτη, καταλήγει σε δόκιμες ερμηνείες των ιδιαιτεροτήτων του δωδεκαφωνικού του ύφους: "εξισορρόπηση μεταξύ αυστηρότητας και ελευθερίας, η οποία είναι πολύ προσωπική και εντελώς ιδιωματική" (Howell, 129). Ο Klemm δεν υπεισέρχεται σε τόσες λεπτομέρειες όσο ο Howell και αυτό του επιτρέπει μια πιο ευρεία θεώρηση. Αναφέρεται στο "ρόλο του αρμονικού στοιχείου, το οποίο δεν προκύπτει από τη συγχρονία πραγματικών φωνών", στην ελαχιστοποίηση του αντιιστικτικού στοιχείου και στην προσκόλληση στην "ποιοτική διαφοροποίηση διαφωνίας και συμφωνίας και των διαβαθμίσεών της", ως σημαντικές ειδοποιούς διαφορές του τρόπου, με τον οποίο ο Eisler χειρίζεται τη δωδεκαφωνία σε σχέση με αυτόν του Schönberg (Klemm, 780/781). Πέρα από τη χρήση της δωδεκαφωνίας με τη στενή έννοια, ο Klemm αναγνωρίζει την επίδραση του Schönberg στο μαθητή του στην "εχθρότητα προς τα ποικίλματα" και στην καλλιέργεια ενός "επιγραμματικού" ύφους [Lapidarstil] - ο Klemm δανείζεται την έκφραση από τον Benjamin -, η οποία χαρακτηρίζει και μη δωδεκαφωνικά έργα του Eisler (Klemm, 784). Παρόμοιες ερμηνείες, προερχόμενες από την ανάλυση των έργων, συμπίπτουν με απόψεις που διατύπωσε ο ίδιος ο Eisler για την επιρροή του Schönberg στο έργο του όπου, πέραν της μετάδοσης στέρεας τεχνικής, γίνεται αναφορά στην "ευθύτητα", σε ένα συνθετικό ήθος, το οποίο απορρίπτει οτιδήποτε το "περιττό", ανεξάρτητα από το συγκεκριμένο κάθε φορά υλικό και ύφος.

Η σχέση του Eisler με τον Schönberg μπορεί να ανασυσταθεί σε ένα πρώτο βήμα, όσον αφορά το βιογραφικό επίπεδο, με βάση τις πολυάριθμες γραπτές και προφορικές μαρτυρίες (βλ. π.χ. Dümmling, 1975). Παρόλο όμως το ελκυστικά ανεκδοτολογικό των σχέσεων των δύο συνθετών, απουσιάζει από αυτές [τις μαρτυρίες] η αναφορά στη σύνθεση ως ουσιώδες πεδίο αντιπαράθεσης, δημιουργώντας έτσι την αναγκαιότητα για εμπλουτισμό των πραγματολογικών δεδομένων μέσα από μια πιο λεπτομερή ανάλυση του μουσικού υλικού. Τότε μόνον θα είχε νόημα, ως δεύτερο βήμα, η αξιολόγηση και η ιστορική σύγκριση των δύο Βιεννέζων συνθετών.

Ο συνθέτης στρατευμένης μουσικής

Δεν μπορεί να γράφει κανείς πάντα αισιόδοξα τραγούδια. Κάτι τέτοιο θα ήταν, πρώτον, φοβερά βαρετό και δεύτερον, λανθασμένο (Hanns Eisler, 1962).

Η στρατευμένη μουσική του Eisler - ένα σημαντικό, αλλά μικρό κομμάτι του συνολικού του έργου, γραμμένο ουσιαστικά μεταξύ 1928 και 1937 ως άμεση ανταπόκριση στα αιτήματα της εποχής - είναι υπεύθυνη για το ακόλουθο παράδοξο στην μοίρα του συνθέτη: ακριβώς επειδή σφράγισε το είδος με τα υψηλής ποιότητας έργα του, έπεσε θύμα, κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, μιας, κατά αξιοθαύμαστο τρόπο, κοινής και στα δύο στρατόπεδα στάσης, η οποία ήθελε να περιορίσει το "ουσιώδες" του έργου του στο χώρο της στρατευμένης μουσικής.



Ο Eisler με τον Brecht, 1950

Ακόμη και σήμερα, και αφού το στρατευμένο τραγούδι είχε επιζήσει της διαίρεσης της Γερμανίας - στην Ανατολική Γερμανία ως μέσον ιστορικής αυτοεπιβεβαίωσης, στη Δυτική ως μουσικό μέσο διαμαρτυρίας της Αριστεράς κατά της δικής της μισητής κρατικής εξουσίας -, για πολλούς το κομμάτι αυτό του έργου του Eisler θεωρείται ως το μόνο, το οποίο προώρισται να μείνει στην Ιστορία. Τραγούδια και μπαλλάντες, η αιχμηρότητα των οποίων συνίστατο στη σύμπτωση μορφής και περιεχομένου *την κατάλληλη στιγμή*, μετατράπηκαν σε κομμάτια ρεπερτορίου, ή, για να το πούμε απλά: αυτά τα μεμονωμένα έργα του Eisler τραγουδιούνται *υπερβολικά συχνά*, για το λόγο, εκτός των άλλων, ότι κανείς ερμηνευτής δεν είναι σε θέση πια να συλλάβει τη σωστή -ερμηνευτικά - ατμόσφαιρα. Δικαίως λοιπόν ο Eckhard John ξεγυμνώνει πρώτα αυτά τα εξαιρετικά βολικά κλισέ, όσον αφορά την πρόσληψη του Eisler, στην πολεμική του με τίτλο "Ο Hanns Eisler και η στρατευμένη μουσική", για να τα καταρρίψει στη συνέχεια: "Μόνον όταν ο Eisler γκρεμιστεί από τον ανδριάντα, όπου τον έχουν ανεβάσει και ελευθερωθεί από τους μουσειοφύλακες του, θα γίνει πάλι αισθητή η μουσική και αισθητική του επαναστατικότητα - ακόμη και ο πολιτικός δυναμισμός της" (John, 1998, 168).

Είναι καιρός πια να εξετάσουμε τα ίχνη της εμπλοκής της πολιτικής στη σύνθεση στο έργο του Eisler με μεγαλύτερη οξυδέρκεια· να ελευθερωθούμε από την εμμονή στο ύφος του στρατευμένου τραγουδιού. Όταν ο Eisler καταπιάνεται ξανά με το πολιτικό τραγούδι, είτε το τοποθετεί σε ένα ιστορικό πλαίσιο - όπως στις σκηνικές μουσικές για την *Καταιγίδα* [Sturm· 1957] και το *Ατμόλουτρο* [Schwitzbad· 1959] - είτε το αντιμετωπίζει με έναν πολύ πιο αμβλυμένο τρόπο, όντας στον απόηχο ακόμη των Χιτλερικών εμβλημάτων· όπως γράφει ο Bertolt Brecht στις 29.12.1948 στο *Ημερολόγιο Εργασίας* του, σε φιλικό και λίγο ειρωνικό τόνο: "[ο Eisler] εξιδανίκευσε την απέχθεια του για τη χυδαιότητα και τον πρωτογονισμό των εμβλημάτων μετατρέποντας το *τραγούδι του μετώπου ενότητας* σε συμφωνικό έργο" (ο Eisler είχε μόλις διασκευάσει το επιτυχημένο αυτό τραγούδι για μεγάλη ορχήστρα).

Είναι επίσης καιρός να αναλύσουμε, όσον αφορά τη *συνθετική* συμπεριφορά του Eisler μετά το 1948, την προσπάθειά του για αισθητικό και πολιτικό προσανατολισμό. Η αναζήτηση μιας άφθαρτης και νέας λαϊκής μουσικότητας και η όμορφη ουτοπία: να κάνει δημοφιλή τη μουσική του Arnold Schönberg· τα *Νέα Γερμανικά Λαϊκά Τραγούδια* και η *Printemps allemand·* η *Καντάτα για το Συνέδριο του Κόμματος* και τα *Σοβαρά Τραγούδια*· η επιθετική επαναστατική χειρονομία και η επιφυλακτική αυτοσυνείδηση: αυτοί είναι οι πόλοι που ορίζουν την περιοχή, όπου ο Eisler έδωσε τις, όχι μόνον μουσικές, μάχες του, στα τελευταία χρόνια της ζωής του.

Ο "Καρλ Μαρξ της μουσικής"

"Αρχίζω σιγά-σιγά να πιστεύω, ότι δεν είναι καλό να σπουδάζει κανείς σύνθεση κοντά στον Schopenhauer. ...πόσο εύκολα γίνεται κανείς Μαρξιστής" (Hanns Eisler, 1922).

"Είναι οδυνηρό να παρακολουθεί κανείς τις ωδίνες μιας νέας κοινωνικής τάξης. Πόσο θάρρος, ταλέντο, πειθαρχία, ηρωϊσμός, πόσο σκληρή εργασία, πόση εξυπνάδα και πόση βλακεία! (Hanns Eisler, 1953).

Ο Hanns Eisler δεν υπήρξε ποτέ μέλος οποιουδήποτε κομμουνιστικού κόμματος. Συνεπώς, η αρνητική απάντηση που έδωσε στη σχετική ερώτηση της "Επιτροπής αντι-Αμερικανικών Ενεργειών", η οποία στα πλαίσια της αντικομμουνιστικής υστερίας στις ΗΠΑ μετά το τέλος του 2ου Παγκ. Πολέμου ανέκρινε (και τελικώς απέλασε) μεταξύ άλλων και τον Eisler, ήταν αντικειμενικά σωστή. Αντίθετα, παραμένει πέραν κάθε αμφισβήτησης η μαρξιστική του κοσμοθεώρηση, ήδη από τα νεανικά του χρόνια, όπως και η συμπάθειά του στο κομμουνιστικό κίνημα, η οποία από τα μέσα της δεκαετίας του '20 εκφράστηκε σε όλο και περισσότερες πολιτιστικές και πολιτικές δραστηριότητες (όταν ο επί κεφαλής της Επιτροπής περιέγραψε ως στόχο της ανάκρισης να αποκαλυφθεί ο Hanns Eisler ως ο Karl Marx της μουσικής ο συνθέτης απάντησε λακωνικά: "I would be flattered" ["Πολύ κολακευτικό"]). Η



βαθιά γνώση, την οποία είχε, της λογοτεχνικής και μουσικής παράδοσης, καθώς και των φιλοσοφικών συστημάτων, ιδίως του Hegel και του Marx, συνδυάζονταν με τη χαρά του διαλόγου, με την ευχαρίστηση που αντλούσε από τον αντίλογο ενάντια σε άκριτες και άμετρα αμετακίνητες θέσεις. Δεν εκπλήσσει λοιπόν το γεγονός, ότι συχνά συγκρούστηκε για θέματα Αισθητικής με τους δογματικούς, με τους οποίους δεν τον συνέδεε τίποτε άλλο, εκτός από το ιδανικό της κομμουνιστικής κοινωνίας. Αγωνίστηκε με πάθος για μια *δημιουργική* σχέση με την κλασική παράδοση, συγκρουόμενος έτσι με τους εκπροσώπους της κυρίαρχης σταλινικής πολιτικής στον Πολιτισμό. Δύο εξέχοντα παραδείγματα είναι εδώ οι περί Εξπρεσιονισμού συζητήσεις των Γερμανών κομμουνιστών εξορίστων κατά τα έτη 1937 και 1938 και, 15 χρόνια αργότερα, οι έντονες διαμάχες με αφορμή το λιμπρέττο του Eisler για τον *Johann Faustus*. Οι επιθέσεις είχαν ως αφορμή το γεγονός, ότι ο Eisler ζωγράφιζε στο κείμενο - απομακρυνόμενος, κατά το μεγαλύτερο μέρος του, από την εκδοχή του Goethe - ένα έντονα κριτικό πορτραίτο των Γερμανών διανοουμένων. Εκτός αυτού, πολλοί από τους μετέχοντες στις συζητήσεις ήταν αναγκασμένοι, για λόγους επιβίωσης, να παρουσιαστούν ως ακραιφνείς σταλινικοί, υπό τη σκιά των συγχρόνων μαζικών πολιτικών διωγμών. Αποκαρδιωμένος, όσον αφορά την πρόθεσή του να ολοκληρώσει την όπερα πάνω στο κείμενο του *Faustus*, ο Eisler αποτραβήχθηκε στη Βιέννη, ενώ για αρκετό καιρό παρέμενε ασαφές αν η ΣΔΓ θα επέτρεπε στο συνθέτη του εθνικού της ύμνου να επιστρέψει στη χώρα. Προπαντός αυτά τα γεγονότα - μαζί με κάποιες προφορικές διατυπώσεις του Eisler, καθώς και ορισμένα υφολογικά χαρακτηριστικά των τελευταίων του έργων - έδωσαν τροφή στη δημιουργία ενός ακόμη 'πορτραίτου' του Eisler, αυτό του κρυπτο-ανιστασιακού, τον οποίο η απογοήτευση οδήγησε σε κάμψη της δημιουργικότητας. Δύο παρατηρήσεις ως προς αυτό:

Πρώτον: ο Eisler δεν υπήρξε ποτέ ούτε ο συγκαλυμμένος εχθρός του καθεστώτος της ΣΔΓ ούτε ο ευκαιριακός υποστηρικτής της γραμμής του κόμματος: και τα δύο αντετίθεντο προς τις πεποιθήσεις και τα ιδανικά του. Τελούσε εν πλήρει συνειδήσει της ευθύνης του ως κρατικού λειτουργού της ΣΔΓ για την προς τα έξω εικόνα του Γερμανικού αυτού κράτους, από το οποίο και μόνον ανέμενε την πραγμάτωση των κοινωνικο-πολιτικών του ιδεωδών. Έτσι, κλείνει επιστολή του από τη Βιέννη με ημερομηνία 30.10.1953 στην Κεντρική Επιτροπή του ΣΕΚ [Σοσιαλιστικό Ενωτικό Κόμμα] (προηγούνται παράπονα για τη μεταχείριση που του επιφυλάχθηκε κατά τη διάρκεια των συζητήσεων των σχετικών με τον *Faustus*) με τα ακόλουθα λόγια: "Δεν μπορώ να φανταστώ τη θέση μου ως καλλιτέχνη παρά σε εκείνο το κομμάτι της Γερμανίας, όπου μπαίνουν τα νέα θεμέλια του Σοσιαλισμού".

Δεύτερον: Η μουσική παραγωγή του Eisler με κανένα τρόπο δεν σταμάτησε μετά το 1948 · κινήθηκε όμως κατά κύριο λόγο στην περιοχή εκείνη, την οποία ο ίδιος ονόμαζε "εφαρμοσμένη μουσική" ["angewandte Musik"]. Σε αυτή συγκαταλέγονται, πέρα από απλά τραγούδια, για τα οποία υπήρχε πάντα μεγάλη ζήτηση, κυρίως σκηνική και κινηματογραφική μουσική, είδη δηλ. τα οποία είτε εκφεύγουν της δισκογραφικής αποτύπωσης είτε αφίστανται της έννοιας του έργου κατά την τρέχουσα μουσικολογική αντίληψη. Πράγματι, ο Eisler μιλά για δημιουργική κρίση και δυσκολία μουσικής παραγωγής στα χρόνια της ΣΔΓ, όμως, δηλώσεις του ιδίου περιεχομένου συναντώνται ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '20. Σε καμμία από τις δύο περιπτώσεις τα παράπονα αυτά δεν αντιστοιχούν σε διακοπή της μουσικής παραγωγής.

Μεγάλο μέρος της μουσικής του Eisler περιμένει ακόμη να ανακαλυφθεί ή να γίνει αντικείμενο πιο προσεκτικών αναλύσεων. Εδώ ανήκουν, πέραν της πρώιμης τραγουδιστικής παραγωγής και των σκηνικών και κινηματογραφικών μουσικών, τα έργα των χρόνων της ΣΔΓ. Αυτός ήταν ένας επιπλέον λόγος, για τον οποίο η επετειακή έκθεση στην Ακαδημία Τεχνών του Βερολίνου έρριξε το βάρος στην περίοδο μετά το 1948. Είναι βέβαια δύσκολο για κάποιον, ο οποίος έζησε με την εσωτερικευμένη ή εξωτερικευμένη δυσφορία απέναντι σε ένα καθεστώς, το οποίο είχε την κοσμοθεωρία του Eisler σαν σημαία, να διαμορφώσει μια απροκατάληπτη και συνεπώς ρεαλιστική εικόνα για το συνθέτη και για το αυθεντικά πολιτικό, στην ποιότητά του, έργο του. Αξίζει, παρ'όλα αυτά, να κατεβάσουμε τα σκονισμένα πορτραίτα του Eisler από τον τοίχο, να αφήσουμε το φως να φανερώσει τις λευκές κηλίδες, οι οποίες έχουν στο μεταξύ εμφανιστεί: "Ο Hanns Eisler δεν έχει ανάγκη να τον "σώσουμε", αλλά: να τον ανακαλύπτουμε πάντα από την αρχή και να τον νοιώθουμε σαν αγκάθι στα πλευρά των εφησυχασμών μας" (Gülke, 1998).

Βιβλιογραφία

- ▣ Dahlhaus, Carl, "Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionstechnik", στο: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, XII (Mainz: Schott, 1973), σσ. 14-27.
- ▣ Dümling, Albrecht, "Eisler und Schönberg", στο: *Das Argument* (Sonderband 5) (Berlin, 1975), σσ. 57-85.
- ▣ Eisler, Georg, Συνέντευξη στη Renate Göllner, ORF (19;;)
- ▣ Eisler, Hanns, *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht* (Leipzig, 1975). Στο κείμενο οι παραπομπές με "Bunge" και αριθμό σελίδας.
- ▣ Eisler, Hanns, *Musik und Politik: Schriften 1924-1948*, επιμ. Günter Mayer (Leipzig, 1985²). Στο κείμενο οι παραπομπές με "Eisler" και αριθμό σελίδας.
- ▣ Gülke, Peter, κείμενο για τα 100χρονα του Eisler, *Österreichische Musikzeitung* 7-8/1998, σ.9.
- ▣ Howell, Tim, "Eisler's serialism: concepts and methods", στο: επιμ. David Blake, *Hanns Eisler: A Miscellany* (Harwood Academic Publishers, 1995), σσ. 103-132.
- ▣ Klemm, Eberhardt, "Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg", στο: *Sinn und Form* 4 (1964), σσ. 771-784.
- ▣ Köster, Maren, επιμ., *Hanns Eisler: 's müsst dem Himmel Höllenangst werden*, Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, τ. 3 (Hofheim, 1998), όπου τα:
- ▣ John, Eckhard, "Verfehlte Liebe? Hanns Eisler und die politische Musik", σσ. 154-169,
- ▣ Knepler, Georg, "Schwierigkeiten mit dem Kennenlernen von Eislerslebenswerk", σσ. 27-33.

1 ΣΤΜ: Η πρωτότυπη έκφραση είναι: "ein Meister des Zwischen-allen-Stühlen-Sitzens", που αποτελεί επίταση της κοινής έκφρασης "zwischen zwei Stühlen sitzen", " κάθομαι μεταξύ δύο θέσεων", δηλ. είμαι μετέωρος, εκπροσωπώ δύο αντιφατικές θέσεις χωρίς να γέρνω αποφασιστικά υπέρ της μιας ή της άλλης· στη φράση του κειμένου το "δύο" αντικαθίσταται από το "όλες". ο Georg είναι γιος του συνθέτη.

2 ΣΤΜ: Δείτε το αφιέρωμα του *Τετραδίου* στον [Bertolt Brecht](#)