

Η επιρροή του Φρίντριχ Νίτσε (1844-1900) στο έργο του Ρίχαρντ Στράους (1864-1949)

Copyright © 2015

Vol. 6 | Article 5

ISSN 1792-2518

www.hejmec.eu

Anastasia Siopsi

Ionian University, Greece

siopsi@ionio.gr

ABSTRACT | Το κεντρικό αίτημα του παρόντος άρθρου ασχολείται με τις πιθανές ρίζες της μουσικής του Ρίχαρντ Στράους στη φιλοσοφία του Νίτσε ιδιαίτερα όπως φαίνονται στο συμφωνικό του ποίημα *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* (Also Sprach Zarathustra).

Ο Στράους στις αρχές της δεκαετίας του 1890 διάβασε πολύ προσεκτικά το έργο του Φρίντριχ Νίτσε. Αργότερα στη ζωή του παρέπεμπε με ευκολία σε ιδέες του. Υπάρχουν, επίσης, πολλές ενδείξεις ότι ο Στράους επηρεάστηκε σε έργα του από τον σημαντικό αυτό Γερμανό φιλόσοφο. Το ερώτημα βέβαια είναι, γενικότερα, σε ποιο βαθμό η μουσική μπορεί να εκφράσει φιλοσοφικά προβλήματα, και, αν πράγματι το κάνει με επιτυχία, δηλαδή έχοντας βαθιές δομικές ομοιότητες με αυτό που εκφράζει, μήπως τότε παραδόξως διατηρεί το χαρακτήρα της; Αυτό θα το δούμε στο παράδειγμα του συμφωνικού ποιήματος *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*.

Λόγω της δομικής αντιστοιχίας μουσικής και κειμένου σε αυτό το έργο, μπορούμε να εστιάσουμε στη σημειολογική χρήση της μουσικής αυτής, δηλαδή τη χρήση της ως 'σημαίνον' για να σηματοδοτήσει τη βασική ιδέα της εξέλιξης όπως περιγράφεται στο κείμενο του Νίτσε (σημαινόμενο). Αναφέρομαι στη χρήση της εισαγωγής του έργου *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* από τον Stanley Kubrick στην πολύ γνωστή ταινία του «2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος» (2001: A Space Odyssey) του 1968, για ένα βασικό θέμα του που είναι, σε ερμηνευτική αντιστοιχία με αυτό στο έργο του Στράους, «η ιδέα της εξέλιξης του ανθρώπινου είδους». Η μουσική σε αυτές τις περιπτώσεις, επομένως, λειτουργεί ως «σημαίνον» με το «σημαινόμενο» να περιέχει, εκτός από το κείμενο του Νίτσε, την εικόνα της ταινίας του Kubrick. Γεγονός είναι ότι αυτό το σημαντικό παράδειγμα δείχνει ότι το έργο του Ρίχαρντ Στράους *Τάδε Έφη Ζαρατούστρα* μπορεί να συμβάλλει σε σύγχρονες ερμηνευτικές της φιλοσοφίας του Νίτσε, σε μια εποχή άλλωστε όπου κυριαρχεί η εικόνα και ο ήχος, κάτι που το καθιστά εν δυνάμει ικανό να περιέχει φιλοσοφικά σημαίνόμενα στην ηχητική δομή του.

Λέξεις-κλειδιά: προγραμματική μουσική/συμφωνικό ποίημα, 'υπεράνθρωπος', 'ιδέα της εξέλιξης του ανθρώπινου είδους', σημαίνον/σημαινόμενο, δομική αντιστοιχία μουσικής-κειμένου.

1. Η ΕΠΙΡΡΟΗ ΤΟΥ ΦΡΙΝΤΡΙΧ ΝΙΤΣΕ (1844-1900) ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΡΙΧΑΡΝΤ ΣΤΡΑΟΥΣ (1864-1949)

Θα ξεκινήσω με μια σύντομη αναφορά στον συνθέτη πριν επιχειρήσω να απαντήσω στο ερώτημα που θέτει ο τίτλος του άρθρου μου.

Ο Ρίχαρντ Στράους, γεννημένος το 1864 στο Μόναχο, είναι συνθέτης της ύστερης ρομαντικής περιόδου.

Παράλληλα με τη μουσική, ο Στράους σπούδασε Φιλοσοφία και Ιστορία Τέχνης στο Μόναχο. Εγκαινίασε τη μουσική καριέρα του με τη σύνθεση κάποιων συμβατικών συμφωνικών ποιημάτων αλλά σύντομα προχώρησε σε πιο καινοτομικούς συνθετικούς δρόμους. Αφετηρία αυτών των τολμηρών καινοτομιών υπήρξε το έργο «Δον Χουάν», η παρουσίαση του οποίου το 1889 προκάλεσε έντονες αντιδράσεις από το κοινό. Οι όπερες «Σαλώμη» του 1905 και «Ηλέκτρα» προκάλεσαν εξίσου έντονες αντιδράσεις στο κοινό. Με την «Ηλέκτρα» έκλεισε η ανατρεπτική δημιουργική περίοδος του Στράους. Ακολούθησε μια σειρά από όπερες, γραμμένες από το 1911 έως το 1933 («Ιππότης με το Ρόδο», «Αριάδνη στη Νάξο», «Γυναίκα δίχως σκιά», «Αιγύπτια Ελένη» και «Αραμπέλα») οι οποίες χάρισαν στον συνθέτη την αναγνώριση μέσα από την θερμή υποδοχή τους από το κοινό και τους κριτικούς.

Το Νοέμβριο του 1933, μερικούς μήνες μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, ο Στράους αποδέχτηκε το διορισμό του στη θέση του προέδρου του Κρατικού Γραφείου Μουσικής ύστερα από πρόταση του Γκέμπελς. Θα πρέπει να τονίσω ότι ο Στράους ποτέ δεν έγινε μέλος του Εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος. Κάποιοι αποδίδουν την αποδοχή αυτής της πρότασης στην πρόθεση του συνθέτη να προστατέψει την οικογένειά του (ο εγγονός του είχε παντρευτεί μια γυναίκα εβραϊκής καταγωγής), άλλοι στην ελπίδα του ότι ο Χίτλερ, φανατικός θαυμαστής του Ρίχαρντ Βάγκνερ αλλά και του ίδιου, από την εποχή της σύνθεσης της «Σαλώμης», θα προωθούσε τον γερμανικό πολιτισμό, άλλοι στο ότι απλά ήθελε να συνεχίσουν να παίζονται τα έργα του. Σίγουρα δεν υιοθέτησε τη ναζιστική ιδεολογία.

Το πιο πιθανό, βέβαια, είναι ότι ο Στράους ήταν συνειδητά απολίτικος.

Σύμφωνα με τον σημαντικό μουσικολόγο Leon Botstein, υπήρχε μια τρομακτική συνέπεια στην σχέση του Στράους με την πολιτική σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. ..ο παθητικός αλλά ακλόνητα σταθερός Γερμανικός σωβινισμός διακρινόταν από μια έλλειψη βάθους σκέψης. Ο Στράους κατείχε μια διαρκή αντιπάθεια για την πολιτική και τους πολιτικούς και όλες τις τακτικές της επίσημης εξουσίας. Ήταν, ως εγωιστής στην πραγματικότητα, αναρχικός. Η απολίτικη αυτή διάσταση, είχε ως συνέπεια ο Στράους να μην εκλαμβάνει σοβαρά την κάθε πολιτική και ιδεολογία.⁶⁶

Ο Στράους πέθανε το 1949, σε ηλικία 85 ετών. Θεωρείται ο σημαντικότερος συνθέτης του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα ο οποίος συνέβαλε όσο κανένας άλλος από την εποχή του Βάγκνερ στην ιστορία της όπερας.

⁶⁶ Βλ. Leon Botstein, "The Enigmas of Richard Strauss: A Revisionist View", *Richard Strauss and his World*, επιμ. Bryan Gilliam, Princeton, Princeton University Press, 1992, 3-32, κυρίως 7-9.

Γενικότερα, βέβαια, γνωρίζοντας κανείς τη ζωή και το έργο του, διερωτάται ποιος ήταν ο πραγματικός Ρίχαρντ Στράους. Εξαιτίας διαφόρων αντιφατικών και ηθικά αμφιλεγόμενων πράξεων κατά τη διάρκεια της καριέρας του, όπως ήταν η συνεργασία του με το Γ' Ράιχ, υπήρξε πολύ δύσκολο για τους μελετητές να βγάλουν κάποια συμπεράσματα για τη σπουδαιότητα του συνθέτη. Αν και η θέση του στο στερέωμα του ορχηστρικού και οπερατικού ρεπερτορίου είναι ασφαλής, δεν είναι το ίδιο και ο ρόλος του στην ιστορία της μουσικής. Ήταν πράγματι ένας διανοούμενος ή ένας υποκριτής με αξιώσεις; Ένας αληθινός ριζοσπάστης ή ένας ομορφοφιλή; Κατέχει η μουσική του βαθιά σημασία ή δεν είναι τίποτε άλλο στο σύνολό της παρά μία εκθαμβωτική επιφάνεια;

Αναφέρω αυτά τα ερωτήματα για να δώσω την γενικότερη εικόνα της πρόσληψης του Στράους, όχι μόνο ως συνθέτη αλλά και ως ανθρώπου.

Στη συνέχεια θα ασχοληθώ μόνο με τις πιθανές ρίζες της μουσικής του Ρίχαρντ Στράους στη φιλοσοφία του Νίτσε ιδιαίτερα όπως φαίνονται στο συμφωνικό του ποίημα *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* (*Also Sprach Zarathustra*).

2. ΣΤΡΑΟΥΣ ΚΑΙ ΝΙΤΣΕ

Ο Στράους στις αρχές της δεκαετίας του 1890 διάβασε πολύ προσεκτικά το έργο του Άρθουρ Σοπενχάουερ και του Φρίντριχ Νίτσε. Αργότερα στη ζωή του παρέπεμπε με ευκολία σε ιδέες του Νίτσε. Επίσης, διάβασε και ξαναδιάβασε πολλές φορές τα άπαντα του Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε (Johann Wolfgang Goethe) τα οποία θεωρούσε οδηγό στη ζωή του. Με υπερηφάνεια μάλιστα αποκαλούσε τον εαυτό του «Γερμανό Έλληνα».⁶⁷

Υπάρχουν πολλές ενδείξεις ότι ο Στράους επηρεάστηκε σε έργα του από τον Νίτσε. Εμφανής βέβαια είναι η επιρροή στο συμφωνικό του ποίημα *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, για το οποίο θα μιλήσω ξεχωριστά. Ένας σημαντικός μελετητής του Στράους, ο Charles Youmans, ισχυρίζεται ότι όλα τα συμφωνικά ποιήματα του συνθέτη, ενσωματώνουν την Νιτσεϊκή αμφιταλάντευση ανάμεσα στο υπαρξιακό *angst* και την επιβεβαιωτική υπέρβαση, κάτι που αντανakλάει την συνεχόμενη φιλοσοφική κρίση του Στράους. Στα συμφωνικά ποιήματα *Sinfonia domestica* (1903) και *Eine Alpensinfonie* (1915), στα οποία ο Στράους απεικονίζει, αντίστοιχα, την οικογενειακή ζωή και τη φύση, ο συνθέτης, όπως ισχυρίζεται ο Youmans, έφτασε με μια λύση στο φιλοσοφικό πρόβλημα που είχε θέσει και, γι' αυτό το λόγο, ολοκλήρωσε και τη σύνθεση συμφωνικών ποιημάτων. Ποιο ήταν αυτό το φιλοσοφικό πρόβλημα; Σύμφωνα με τον ίδιο το μελετητή, το φιλοσοφικό πρόβλημα που αντιμετώπισε ο Στράους σε αυτές τις Νιτσεϊκές του συνθέσεις είχε να κάνει με την ιδέα του να ξεπεράσει κανείς την κριτική [από τους άλλους] και να κατευθύνει τις ενέργειές του στη δημιουργία μιας θετικά προσδιορισμένης κοσμοθεωρίας.⁶⁸

Το ερώτημα βέβαια είναι, γενικότερα, σε ποιο βαθμό η μουσική μπορεί να εκφράσει φιλοσοφικά προβλήματα, και, αν πράγματι το κάνει με επιτυχία, δηλαδή έχοντας βαθιές δομικές

⁶⁷ Βλ. Charles Youmans, *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition: The Philosophical Roots of Musical Modernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2005: 21.

⁶⁸ Βλ. ο.π.

ομοιότητες με αυτό που εκφράζει, μήπως τότε παραδόξως διατηρεί το χαρακτήρα της; Αυτό όμως θα το δούμε στο παράδειγμα του συμφωνικού ποιήματος *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*.

Θα κλείσω την σύντομη αναφορά στη συνολική επιρροή του Νίτσε στο έργο του Στράους, παρατηρώντας ότι ο Στράους επανέρχεται έμμεσα αργότερα στη δημιουργική του πορεία, μέσω του ποιητή Friedrich Hölderlin, στην ενσωμάτωση ιδεών του φιλοσόφου.

Ο Στράους συνέθεσε τρεις ύμνους σε κείμενα του Hölderlin (Op.71) στα οποία κυριαρχεί η ιδέα της νοσταλγίας του πνεύματος. Τα συνέθεσε στις αρχές του 1921, στη Βιέννη.

Όπως είναι γνωστό, ο Friedrich Hölderlin (1770-1843), ο οποίος έζησε μετά το 1804 σε κατάσταση δυσλειτουργικής παράνοιας, ανακαλύφθηκε εκ νέου από τον Νίτσε. Πιο συγκεκριμένα, από τον νεαρό Νίτσε, τον Νίτσε της *Γέννησης της Τραγωδίας* (1871). Εκείνη την εποχή, όντας νεαρός καθηγητής της κλασικής φιλολογίας, έψαχνε στην Αττική τραγωδία ένα μοντέλο πολιτισμικής συνοχής για την αναγέννηση της Γερμανικής κουλτούρας. Η εκτέλεση της τραγωδίας είναι στην ουσία της μια τελετουργική πράξη στην οποία επιλύονται πολιτισμικές συγκρούσεις και η κοινότητα που συμμετέχει (ηθοποιοί και ακροατήριο μαζί) εγκαθιδρύει εκ νέου την κοινοτική της ταυτότητα. Το μουσικό δράμα του Βάγκνερ, ως καθρέπτης της αρχαίας τραγωδίας, ήταν φυσικά, κατά τον φιλόσοφο, η σύγχρονη μορφή της αναγέννησής της. Ο Νίτσε ανακάλυψε το ίδιο πνεύμα στον Hölderlin. Ο Martin Heidegger μάλιστα, κατά τη δεκαετία του 1920, θεώρησε τον Hölderlin και τον Νίτσε θεμελιωτές της ιδέας της Ελλάδας ως το μοντέλο για μια αυθεντική Γερμανία.

Ήταν, πιθανότατα, η επιρροή του Νίτσε που οδήγησε τον Στράους στον Hölderlin: δηλαδή η επιρροή του πρώιμου Νίτσε για τον οποίο η Αρχαία Ελλάδα ήταν το μοντέλο για τη Γερμανία. Με την ανάκληση αυτή του νεαρού Νίτσε, ο ηλικιωμένος Στράους ανακαλεί επίσης τη δικιά του νιότη και τις Νίτσεϊκές της εμπνεύσεις, πνευματικές και μουσικές.⁶⁹

3. ΣΥΜΦΩΝΙΚΟ ΠΟΙΗΜΑ: «ΤΑΔΕ ΕΦΗ ΖΑΡΑΤΟΥΣΤΡΑ (ALSO SPRACH ZARATHUSTRA, 1895-96)»

Το συμφωνικό αυτό ποίημα ξεκάθαρα και σκόπιμα επιχειρεί να απεικονίσει μουσικά το ομώνυμο έργο του Νίτσε.

Το συμφωνικό ποίημα, γενικότερα, ανήκει στο είδος της προγραμματικής μουσικής και ήρθε στο προσκήνιο της μουσικής ιστορίας του δέκατου ένατου αιώνα μέσα από βασικές ιδέες της αισθητικής του ρομαντισμού.

Ο σημαντικός φιλόσοφος του ρομαντισμού Φρίντριχ Σλέγκελ μίλησε επανειλημμένα για την ανάγκη ένωσης της ποίησης με τη φιλοσοφία. Όπως γράφει στο *Kritische Fragmente*, αρ.115,

⁶⁹ Οι τίτλοι των τριών ύμνων είναι:

1. Ύμνος στην αγάπη
2. Επιστροφή στην Πατρίδα
3. Η αγάπη.

Έχουμε δηλαδή το μεσαίο κομμάτι για την πατρίδα ανάμεσα σε δύο ύμνους για την αγάπη. Μέσα σε κάθε κομμάτι, η θεματική σχέση ανάμεσα στην αγάπη και την αγάπη προς την πατρίδα διατυπώνεται και οργανώνεται.

όλη η ιστορία της μοντέρνας ποίησης ασχολείται με την κριτική του ακόλουθου σύντομα διατυπωμένου φιλοσοφικού αιτήματος: αυτού της εξομοίωσης της τέχνης με την επιστήμη και της επιστήμης με την τέχνη όπως και της ενοποίησης της ποίησης με τη φιλοσοφία.⁷⁰

Ή, όπως γράφει στο *Ideen*, αρ. 108,

Ό,τι μπορούσε να γίνει, ενώ η ποίηση και η φιλοσοφία ήταν διαχωρισμένες, έχει ήδη γίνει. Έτσι ήρθε ο καιρός να ενωθούν μεταξύ τους.

Το αίτημα του Σλέγκελ για την επαναπροσέγγιση της φιλοσοφίας και της ποίησης έχει άμεση σχέση με το φαινόμενο της προγραμματικής μουσικής, είδος της οποίας, όπως ήδη ανέφερα, είναι και το συμφωνικό ποίημα. Σύμφωνα με τη θεωρία της προγραμματικής μουσικής, ο όρος της οποίας επινοήθηκε από τον Φρανς Λιστ για να περιγράψει τη μουσική που αναπαριστά φιλολογικές ή εικαστικές εικόνες, έχει φτάσει η ιστορική εκείνη στιγμή κατά την οποία θα πρέπει η μουσική να οικειοποιηθεί τα μεγάλα έργα της λογοτεχνίας. Ο Λιστ συνδέει την ιδέα αυτή με το ατράνταχτο πιστεύω ότι οι φόρμες της τέχνης πρέπει να αναπτύσσονται όπως οι ζωντανοί οργανισμοί. Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο συνθέτης είναι ότι η μουσική, στην αναζήτηση νέων μορφών έκφρασης, μπορεί και πρέπει να απορροφήσει τα μνημειώδη έργα της λογοτεχνικής κουλτούρας από τα οποία περιβάλλεται.

Το αίτημα για προγραμματική μουσική, σύμφωνα με το μουσικολόγο Καρλ Νταλχάους, ήταν φαινόμενο μιας εποχής κατά την οποία ο πολιτισμός εκφραζόταν επί το πλείστον από έργα φιλολογικά και φιλοσοφικά. Έτσι το πρόγραμμα που συνόδευε το μουσικό έργο αναβάθμιζε την εκφραστική δύναμη της μουσικής ανεβάζοντάς την από τη σκοτεινή αοριστία του μύθου στην ορθολογιστική ακρίβεια του λόγου (*logos*). Κατά τα γραφόμενα του Σλέγκελ, επομένως, η προγραμματική μουσική μπορεί να θεωρηθεί ως ένα μέσο συγχώνευσης της ποίησης και της φιλοσοφίας. Το ερώτημα, σε αυτή την περίπτωση, αφορά το βαθμό αυτής της αλληλοδιείσδυσης.

Είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε με ακρίβεια το είδος αυτής της αλληλοδιείσδυσης: είναι μέρος του «βιογραφικού» της σύνθεσης – ένα στοιχείο ιστορικό, το οποίο επιχειρήθηκε να εκφραστεί, αλλά τίποτε παραπάνω από αυτό. Στο βαθμό που ένα πρόγραμμα μπορεί να διεγείρει και να καθοδηγεί την προσοχή των ακροατών, παίζει το ρόλο του «οδηγού» για τον τρόπο ακρόασης της μουσικής. Πλησιάζει το προϊόν της τέχνης, αλλά δεν είναι απαραίτητο να το «αγγίζει» ουσιαστικά. Μόνο όταν το πρόγραμμα και το αντίστοιχο μουσικό κομμάτι έχουν βαθιές δομικές ομοιότητες μεταξύ τους μπορούμε να μιλάμε για γνήσια παραγωγική και αμοιβαία καθοδηγητική αλληλεπίδραση. Σε αυτή την περίπτωση το πρόγραμμα παίζει τον παράδοξο ρόλο της υπενθύμισης ότι η αντίστοιχη μουσική διατηρεί διαρκώς το χαρακτήρα της.

Αυτή ακριβώς είναι και η περίπτωση του συμφωνικού ποιήματος *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* του Ρίχαρντ Στράους.⁷¹

Ο υπότιτλος του έργου είναι:

⁷⁰ *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, τόμ. 2, *Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801), επιμ. Hans Eichner, Munich 1967: 161.

⁷¹ Η περιγραφή του έργου που ακολουθεί είναι σε μεγάλη έκταση διατυπωμένη στο Αναστασία Σιώψη, «5. Προγραμματική μουσική (5.4. Συμφωνικό ποίημα. Τάδε έφη Ζαρατούστρα του Ρίχαρντ Στράους)», *Η μουσική στην Ευρώπη του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Αθήνα, εκδ. Gutenberg-Δαρδανός, 2005.

«[...] *frei nach Friedrich Nietzsche*” (ελεύθερη διασκευή [του ομώνυμου έργου] του Νίτσε)

Το συμφωνικό αυτό ποίημα γράφτηκε το 1895-96. Στο έργο αυτό «μουσικοποιείται» το νιτσεϊκό θέμα, μετατρέπεται δηλαδή το ποιητικό περιεχόμενο σε μουσικό.

Πριν αναφερθώ στη μουσική του Στράους, θα αναφερθώ πολύ συνοπτικά στο ομώνυμο έργο του Νίτσε.

Ο Ζωροάστρης, όπως είναι γνωστό, ήταν αρχαίος Πέρσης προφήτης, ο πρώτος που κήρυξε ότι το σύμπαν βρίσκεται σε μια θεμελιώδη πάλη ανάμεσα στο καλό και το διαβολικό. Ο Φρήντριχ Νίτσε προσάρμοσε τον προφήτη αυτό και τις προφητείες του στις δικές του ιδέες, καθώς όπως γράφει στο *Ecce Homo*, διέπραξε το πιο καταστροφικό λάθος: την ηθική. Άρα θα πρέπει να είναι ο πρώτος που θα το αναγνωρίσει.

Προτείνει τον υπεράνθρωπο όχι τόσο για να αντικαταστήσει τον Χριστιανισμό όσο για να καλύψει το κενό που δημιουργήθηκε σε έναν πολιτισμό όπου οι βασικές αξίες και αρχές βρίσκονται σε λανθάνουσα κατάσταση.

Ο «Υπεράνθρωπος», σύμφωνα με τον Νίτσε, είναι το ιδεατό πρότυπο μιας δημιουργικής, ανεξάρτητης και πνευματικής μεγαλοφυΐας. Για να γίνει κανείς υπεράνθρωπος πρέπει να διαχωρίσει τον εαυτό του από τη μάζα. Οι μοναδικοί του σύντροφοι θα πρέπει να είναι φίλοι οι οποίοι όμως δεν θα δημιουργούν σε αυτόν εφησυχαστικές συνθήκες αλλά θα τον προτρέπουν διαρκώς προς την αυτοβελτίωσή του. Στόχος του υπερανθρώπου είναι να δημιουργήσει τις δικές του αξίες. Θα πρέπει να έχει επαρκή δύναμη θέλησης (δηλαδή, για τον Νίτσε, αυτή την βαθύτερη ώθηση που βρίσκεται πίσω από το φαινόμενο της ζωής) για να δημιουργήσει τον δικό του Ζαρατούστρα.⁷²

⁷² Υπόθεση: Ο Ζαρατούστρα, σε ηλικία 30 ετών, πήγε στα βουνά όπου έμεινε απομονωμένος για δέκα χρόνια. Κάποιο πρωινό σηκώνεται και απευθύνεται στον Ήλιο, για να τον ευλογήσει, καθώς σκέφτεται να κατέβει για μια ακόμα φορά στους ανθρώπους να τους μεταδώσει τη σοφία του, η οποία δύει όπως δύει ο ήλιος, και για να μεταλαμπαδεύσει στην ανθρωπότητα την αποκτημένη του γνώση και κατανόηση. Κατά την κάθοδό του στο βουνό, συναντάει έναν άγιο, ο οποίος είχε αφοσιωθεί στο Θεό. Ο Ζαρατούστρα εκπλήσσεται με την άγνοια αυτού του ανθρώπου που δεν γνωρίζει ότι ο Θεός πέθανε (περισσότερο μια κοινωνιολογική παρατήρηση παρά μια μεταφυσική δήλωση). Έπειτα ο Ζαρατούστρα κατεβαίνει στην πόλη και κηρύττει για τον υπεράνθρωπο. Λέει ότι ο άνθρωπος είναι απλά μια γέφυρα ανάμεσα στα ζώα και τον υπεράνθρωπο και ότι θα πρέπει να επιταχύνουν τον ερχομό του υπεράνθρωπου με το να είναι πιστοί σε αυτό τον κόσμο και σε αυτή τη ζωή και με το να εγκαταλείψουν τις αξίες που τους οδηγούν στην δυσπιστία απέναντι στη θέληση για ζωή. Ο Ζαρατούστρα προειδοποιεί επίσης για τον «τελευταίο άνθρωπο» ο οποίος φοβάται κάθε τι το ακραίο και επικίνδυνο και ζει μια κοινότυπη και μετριοπαθή ζωή (αντιπροσωπεύει τον θρίαμβο της επιστήμης και του υλισμού). Ο κόσμος της πόλης δεν ήταν και τόσο δεκτικός στα κηρύγματα του Ζαρατούστρα και γι' αυτό αυτός καταλήγει να αναζητεί ομοϊδεάτες του – άτομα που σκέφτονται σαν αυτόν- οι οποίοι μπορούν να απομακρυνθούν από το «κοπάδι» παρά να κηρύττει στο κοπάδι.

Δίνει μια σειρά κηρύγματα σε μια άλλη πόλη. Τονίζει την πάλη και τον πόνο ως αναγκαίες συνθήκες για να δυναμώσει ο άνθρωπος και ενθαρρύνει τον κόσμο να αποδεχθεί την πάλη και να υποφέρει με θετικό τρόπο. Λέει ότι η πρόοδος προς τον υπεράνθρωπο περνάει τρία στάδια. Στο πρώτο στάδιο ο άνθρωπος απορρίπτει τις ανέσεις και μαθαίνει να πειθαρχεί στις αντιξοότητες. Στο δεύτερο επικροτεί την ανεξαρτησία του. Στο τρίτο αποκτάει ένα νέο είδος αθωότητας και δημιουργικότητας. Το πέρασμα στο στάδιο αυτό είναι όπως η ανάβαση στη κορυφή ενός βουνού: μπορεί κανείς να βλέπει χαμηλά όλα αυτά που τον περιτριγυρίζουν και να βρίσκει σε αυτά ελαφρότητα και ευθυμία και όχι σοβαρότητα και πάλη.

Είναι σημαντικό να αναφέρω ότι ο Νίτσε γράφει στο *Ecce Homo* (1888) γι' αυτό το έργο του τα εξής:

«Ίσως ολόκληρο το έργο *Ζαρατούστρα* μπορεί να ιδωθεί ως μουσική. Σίγουρα, μία από τις προθέσεις του έργου ήταν η αναγέννηση της τέχνης της ακρόασης».

Επομένως, η επιλογή ενός πεζογραφήματος που, από μια άποψη, ήταν από μόνο του «μουσική» ήταν η πιο κατάλληλη για τη σύνθεση του συμφωνικού ποιήματος από τον Ρίχαρντ Στράους.

Στο έργο αυτό, η αντιπαράθεση της φύσης και της ανθρωπότητας ως δύο εναλλακτικών κόσμων που συγχρόνως αλληλοσυσχετίζονται και αλληλεξαρτώνται αποδίδεται με την ακραία αντίθεση των τονικοτήτων της ντο μείζονος και της σι μείζονος, οι βαθμίδες των οποίων σε συνδυασμό περιλαμβάνουν και τις δώδεκα νότες της χρωματικής κλίμακας. Ολόκληρο το κομμάτι αναπτύσσεται με βάση τις δύο αυτές τονικότητες και την ίση σε σπουδαιότητα συμβολική αντίθεση μοτίβων που δημιουργούνται από τα βασικά διαστήματα τετάρτης, πέμπτης και τρίτης, καθώς και από χρωματικές προόδους, αποκαλύπτοντας κατά την εξέλιξη της μουσικής μια λογική συνεπαγωγή, ένα δίκτυο από αλληλοσυσχετισμούς στα μοτίβα και τα μουσικά ύφη. Κάθε ξεχωριστό μέρος φέρει τον αντίστοιχο τίτλο από το κείμενο του Νίτσε:

1. «Von den Hinterweltlern» (Των ανθρώπων από τον κρυμμένο κόσμο).
2. «Von der grossen Sehnsucht» (Του μεγάλου πόθου).
3. «Von den Freuden und Leidenschaften» (Για τις χαρές και τα πάθη).
4. «Das Grablied» (Το τραγούδι του τάφου).
5. «Von der Wissenschaft» (Της επιστήμης και της μάθησης).
6. «Der Genesende» (Αυτός που αναρρώνει)
7. «Das Tanzlied» (Το τραγούδι-χορός).
8. «Das Nachtwandlerlied» (Το τραγούδι του νυχτερινού περιπλανώμενου).

Το πρόγραμμα αυτό, σύμφωνα με τον Ρίχαρντ Στράους, είναι μόνο η «αφετηρία» «που δίνει το πρόπλασμα για την έκφραση και την καθαρά μουσική ανάπτυξη των συναισθημάτων».⁷³

Ο ίδιος ο Στράους διατύπωσε την ακολουθία των συναισθημάτων που αντιστοιχούν σε αυτή τη σύνθεση ως εξής:

«αφοσίωση-αμφιβολία-απελπισία-ελευθερία».

Για να γίνει κανείς υπεράνθρωπος πρέπει να διαχωρίσει τον εαυτό του από τη μάζα. Οι μοναδικοί του σύντροφοι θα πρέπει να είναι φίλοι οι οποίοι όμως δεν θα δημιουργούν σε αυτόν εφησυχαστικές συνθήκες αλλά θα τον προτρέπουν διαρκώς προς την αυτοβελτίωσή του. Στόχος του υπεράνθρωπου είναι να δημιουργήσει τις δικές του αξίες. Θα πρέπει να έχει επαρκή δύναμη θέλησης (δηλαδή, για τον Νίτσε, αυτή την βαθύτερη ώθηση που βρίσκεται πίσω από το φαινόμενο της ζωής) για να δημιουργήσει τον δικό του Ζαρατούστρα.

⁷³ Ρίχαρντ Στράους, επιστολή προς τον Ρομέν Ρολάν (Romain Rolland), 5 Ιουλίου 1905.

Στο έργο αυτό η ιδέα του συμφωνικού ποιήματος που εξέφρασε ο Λιστ έχει υλοποιηθεί στο έπακρο: το θέμα έχει απορροφηθεί ολοκληρωτικά μέσα στη μουσική σύνθεση.

Το κείμενο του Νίτσε είναι πλούσιο σε «δομικά μοτίβα», τα οποία δίνουν το έναυσμα για τη δημιουργία εικόνων και ιδεών που περιμένουν το άγγιγμα από το χέρι ενός συνθέτη συμφωνικού ποιήματος. Για παράδειγμα, το θρησκευτικό συναίσθημα αυτών που πιστεύουν στη μετά θάνατον ζωή αντιπροσωπεύεται στο έργο του Στράους από ένα χορικό με εκκλησιαστικό όργανο και έγχορδα («Των ανθρώπων από τον κρυμμένο κόσμο»). Οι επιστημονικές ενασχολήσεις του «ευσυνείδητου ανθρώπου του πνεύματος» (αναφορά στον Νίτσε) βρίσκουν το μουσικό τους ισοδύναμο σε μια φούγκα, όπου το θέμα αυτό συνδέει τα δώδεκα ύψη της χρωματικής σκάλας σε μια σφηνοειδή φόρμα («Της επιστήμης και της μάθησης»). Το τραγούδι-χορός που ο Ζαρατούστρα απευθύνει στο «πνεύμα της βαρύτητας» αντιστοιχεί σε ένα εκφραστικά υπερβολικό βαλς («Το τραγούδι-χορός»). Το χτύπημα της καμπάνας τα μεσάνυχτα στο «τραγούδι του μεθυσμένου» εκφράζεται από τα δώδεκα χτυπήματα των κουδουνιών με τα οποία αρχίζει το τελευταίο μέρος του συμφωνικού ποιήματος («Το τραγούδι του νυχτερινού περιπλανώμενου»).

Ο Στράους στόχευε, όπως ήδη τόνισα, σε κάτι παραπάνω από το να βάλει κοντά τη μία μετά την άλλη πολύχρωμες μουσικές εικόνες εμπνευσμένες από το κείμενο του Νίτσε: επιχείρησε να δημιουργήσει μια σειρά από δομικές ομοιότητες ανάμεσα στο έργο του και το φιλοσοφικο-ποιητικό μοντέλο που χρησιμοποίησε. Για παράδειγμα, το μέρος «Για τις χαρές και τα πάθη» εκφράζει μία από τις κεντρικές θέσεις του έργου, σύμφωνα με την οποία «ο άνθρωπος είναι πράγμα και πρέπει να υπερκεραστεί». Ο Στράους συνδυάζει το κεντρικό θέμα του Νίτσε (*Haupt-thema*) με ένα μέρος που λειτουργεί ως συμφωνικό κεντρικό θέμα (*Hauptsatz*).

Σύμφωνα με τις σημειώσεις του Στράους για την εκτέλεση του συμφωνικού του ποιήματος το Δεκέμβριο του 1896, η σύνθεση αυτή στοχεύει να εκφράσει την ιδέα της εξέλιξης της ανθρωπότητας ξεκινώντας από τις πρωταρχικές ρίζες της συνεχίζει μέσα από ποικίλες μορφές ανάπτυξης, τόσο τις θρησκευτικές (το θρησκευτικό συναίσθημα αυτών που πιστεύουν στη μετά θάνατον ζωή που, όπως προανέφερα, αντιπροσωπεύεται από ένα χορικό) όσο και τις επιστημονικές (οι επιστημονικές ενασχολήσεις του «ευσυνείδητου ανθρώπου του πνεύματος» με το μουσικό τους ισοδύναμο σε μια φούγκα), φτάνοντας έως την κεντρική ιδέα του «υπερανθρώπου» (*Übermensch*) του Νίτσε.

Οι λέξεις-κλειδιά σε αυτή τη δήλωση του Στράους είναι η *εξέλιξη* και η *ανάπτυξη*. Αυτές αντιπροσωπεύουν τις βασικές όψεις του φιλοσοφικού στοχασμού του συνθέτη, ο οποίος δεν ταυτίζεται κατ' ανάγκην με αυτόν του Νίτσε, αλλά απαντά κυρίως σε υφιστάμενα τεχνικά προβλήματα σύνθεσης.

Το «τυπικό μοτίβο» (σε αυτή την περίπτωση, η ιδέα της ανοδικής ανάπτυξης) εμφανίζεται ως δημιούργημα του ίδιου του συνθέτη. Μπορούμε, επομένως, να πούμε ότι αυτό που κάνει ο Στράους στο συμφωνικό του ποίημα δεν είναι η μεταφορά της ιδέας που αναπτύσσει ο Νίτσε

στο *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, αλλά μια μεταφορά δομής από το κείμενο στη μουσική βασισμένη στη σχέση ανάμεσα στις λέξεις και τη μουσική.⁷⁴

Το πόρισμα είναι ότι το συμφωνικό ποίημα του Στράους εμπεριέχει μεν ιδέες, αλλά αυτές εκφράζονται ως συνέπεια της μουσικής ανάπτυξης. Η μουσική, επομένως, αξιώνει να κατευθύνεται η σκέψη του ακροατή στην επιλεγμένη ιδέα.

Με άλλα λόγια, παρατηρείται το παράδοξο ότι όσο περισσότερο προσπαθεί η μουσική να εκφράσει ιδέες, τόσο περισσότερο καταλήγει να εκφράσει τον ίδιο της τον εαυτό.

Αυτή η παρατήρηση θα έβρισκε απολύτως σύμφωνο τον Νίτσε, ο οποίος στο δοκίμιό του *Über Musik und Wort*, του 1871, διατύπωσε την αρνητική και απόλυτη θέση ότι ανάμεσα στη μουσική και σε οτιδήποτε βρίσκεται έξω από αυτή δεν μπορεί να αναπτυχθεί ένας δεσμός αναγκαιότητας. Σύμφωνα, επομένως, με αυτή τη θέση, στην περίπτωση που επιλέγεται μια εικόνα ή μια ιδέα σε μορφή προγράμματος για να συνοδεύσει ένα μουσικό έργο, το μουσικό έργο είναι αυτό που επιλέγει το εξωμουσικό στοιχείο το οποίο είναι μια ιερογλυφική απεικόνιση της ίδιας της μουσικής.⁷⁵ Αυτή είναι και η περίπτωση του συμφωνικού ποιήματος *Τάδε Έφη Ζαρατούστρα* του Ρίχαρντ Στράους.

4. Ο ΠΑΡΑΠΕΜΠΤΙΚΟΣ (REFERENTIAL) ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ 'ΤΑΔΕ 'ΕΦΗ ΖΑΡΑΤΟΥΣΤΡΑ'

Κάτι τέτοιο δεν εμποδίζει, λόγω της δομικής αντιστοιχίας μουσικής και κειμένου, την σημειολογική χρήση της μουσικής αυτής, δηλαδή τη χρήση της ως 'σημαίνον' για να σηματοδοτήσει τη βασική ιδέα της εξέλιξης όπως περιγράφεται στο κείμενο του Νίτσε (σημαινόμενο). Αυτό το βλέπουμε σε μία τουλάχιστον χαρακτηριστική και σημαντική περίπτωση με την οποία και θα κλείσω την ανακοίνωσή μου.

Αναφέρομαι στη χρήση της εισαγωγής του έργου *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* από τον Stanley Kubrick στην πολύ γνωστή ταινία του «2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος» (*2001: A Space Odyssey*) του 1968, για ένα βασικό θέμα του που είναι, σε ερμηνευτική αντιστοιχία με αυτό στο έργο του Στράους, «η ιδέα της εξέλιξης του ανθρώπινου είδους». Η μουσική σε αυτές τις περιπτώσεις, επομένως, λειτουργεί ως «σημαίνον» με το «σημαινόμενο» να περιέχει, εκτός από το κείμενο του Νίτσε, την εικόνα της ταινίας του Kubrick.

Στην ταινία αυτή άλλωστε γίνεται χρήση του ήχου ως αφηγηματικού μέσου ενώ η χρήση διαλόγου είναι εξαιρετικά λιτή. Αποτελεί σίγουρα το πιο φιλόδοξο έργο του δημιουργού Stanley Kubrick, και ταυτόχρονα ένα επικών διαστάσεων φιλοσοφικό δοκίμιο πάνω στην πορεία του

⁷⁴ Ο σημαντικός μουσικολόγος John Daverio έχει κάνει μια εμπεριστατωμένη μουσικολογική ανάλυση του έργου που αποδεικνύει τους τρόπους με τους οποίους η μουσική αναπτύσσεται μέσα από τους δικούς της κανόνες και χαρακτήρα. (βλ. John Daverio, "Richard Strauss's *Also sprach Zarathustra* and the 'Union' of Poetry and Philosophy", *Nineteenth Century Music and the German Romantic Ideology*, New York, Macmillan Publishing Company, 1993, 209-223).

⁷⁵ Για τον όρο *ιερογλυφικός* δίνω τον ορισμό του Marshall McLuhan, σύμφωνα με τον οποίο «[ιερογλυφικό καλείται] το σημείο στο οποίο δύο ή περισσότερα μέσα επικοινωνίας αλληλοδιδασκούν το ένα στο άλλο... Αυτό είναι μια σύνθεση, ένα υβρίδιο, μια στιγμή αλήθειας και αποκάλυψης κατά την οποία γεννιέται μια νέα φόρμα». (Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1965: 55.)

ανθρώπινου γένους μέσα στο χώρο και το χρόνο, που δίκαια αναγνωρίζεται μέχρι τις μέρες μας ως μια από τις δέκα καλύτερες ταινίες της κινηματογραφικής ιστορίας.

Η κεντρική ιδέα είναι το μεγάλο ταξίδι του ανθρώπου προς τα όρια του σύμπαντος αλλά και του εαυτού του. Η πλοκή, πολύ συνοπτικά, εστιάζει σε μια σειρά επαφών μεταξύ των ανθρώπων και μυστηριωδών μαύρων μονολίθων, οι οποίοι φαίνεται να επηρεάζουν την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους. Το έτος 2001, ένας παρόμοιος μονόλιθος ανακαλύπτεται στη Σελήνη και, μέσω αυτού, άλλος ένας σε τροχιά γύρω από το Δία. Το αμερικανικό σκάφος Discovery One στέλνεται για να τον εξερευνήσει και ο αστροναύτης Ντέιβιντ Μπόουμαν, τελευταίος επιζών του πληρώματος, θα προσπαθήσει να ανακαλύψει τη φύση του μονολίθου.

Η εξέλιξη λοιπόν ξεκινά, καθώς υπό τους ήχους της εισαγωγής του «Τάδε έφη Ζαρατούστρα» του Ρίχαρντ Στράους, ο άνθρωπος-πίθηκος ανακαλύπτει το κόκκαλο, το πρώτο όπλο της ιστορίας. Η εξέλιξη όμως αυτή θα ξυπνήσει τα πιο επιθετικά ένστικτα των προϊστορικών αυτών ανθρώπων, που γίνονται βίαιοι και εξουσιαστικοί δημιουργώντας ίσως τις πρώτες ταξικές αντιθέσεις της ιστορίας.

Στην τελευταία σκάνες της ταινίας, παρατηρούμε τον αστροναύτη που είναι ο τελευταίος επιζών του πληρώματος, μέσα σε ένα μπαρόκ δωμάτιο (που υποδηλώνει τη μεταφορά στο χώρο και το χρόνο), να μεταλλάσσεται και να γερνά συνεχώς. Ξαφνικά, ετοιμοθάνατος πια, βλέπει το μαύρο μονόλιθο μπροστά από το κρεβάτι του, και μέσα σ' αυτόν τον εαυτό του μωρό. Και πάλι γίνεται χρήση της μουσικής εισαγωγής από το *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*, η οποία σφραγίζει την τελική αυτή σκηνή και την ατέρμονη και κυκλική αναγέννηση του ανθρώπου μέσα στο σύμπαν.

Το δόγμα της αιώνιας επιστροφής αποτελεί άλλωστε την βασική σύλληψη του *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* όπου θέτει ο Νίτσε το ερώτημα: «Πόσο θα ήταν διατεθειμένος ένας άνθρωπος, απέναντι στον εαυτό του και στη ζωή, να μην επιθυμεί διακαώς τίποτε άλλο παρά την απεριόριστη επιστροφή, χωρίς μεταβολές, του κάθε ενός λεπτού;». Εκείνος που θα αποδεχόταν την επιστροφή, χωρίς αυταπάτες και χωρίς υπεκφυγές, θα ήταν ένα υπεράνθρωπο ον (Übermensch), ένας υπεράνθρωπος, που η απόσταση του από τον κανονικό άνθρωπο, κατά τον Νίτσε, είναι μεγαλύτερη από την απόσταση ανάμεσα στον άνθρωπο και τον πίθηκο.

Γεννιέται λοιπόν ένας υπεράνθρωπος στο τέλος της ταινίας του Κιούμπρικ; Και η αρχή αυτής της «αιώνιας επιστροφής» σηματοδοτείται από την επανάληψη της αρχής του συμφωνικού ποιήματος του Στράους;

Σε αυτή την περίπτωση αντιλαμβανόμαστε τον 'παραπεμπτικό' (referential) ρόλο της μουσικής: δηλαδή το μουσικό έργο του Στράους να λειτουργεί ως σύμβολο που μεταφέρει το φιλοσοφικό μήνυμα του Νίτσε. Το νόημα αναγνωρίζεται να βρίσκεται μέσα στη μουσική διαδικασία καθ' αυτή. Η λειτουργία της μουσικής, επομένως, στη ταινία αυτή του Kubrick είναι να μας υπενθυμίζει, ή να μας λέει, ή να μας βοηθάει να καταλάβουμε κάτι που είναι εξωμουσικό. Ο βαθμός που η μουσική μας παραπέμπει στη φιλοσοφική θέση του Νίτσε εξαρτάται από το κατά πόσο η θέση αυτή είναι σημαντική ή πολύτιμη για τον δέκτη.

Γεγονός είναι ότι αυτό το σημαντικό παράδειγμα δείχνει ότι το έργο του Ρίχαρντ Στράους *Τάδε Έφη Ζαρατούστρα* μπορεί να συμβάλλει σε σύγχρονες ερμηνευτικές της φιλοσοφίας του

Νίτσε, σε μια εποχή άλλωστε όπου κυριαρχεί η εικόνα και ο ήχος, κάτι που το καθιστά εν δυνάμει ικανό να περιέχει φιλοσοφικά σημαινόμενα στην ηχητική δομή του.

ANASTASIA SIOPSI

Ionian University, Greece

Anastasia Siopsi is a Professor in "Aesthetics of Music", Music Department, Ionian University; she is also tutor of a course entitled "History of the Arts in Europe" (degree in "European Culture"), Greek Open University. She has also a degree in Architecture (Aristoteleion University of Thessaloniki, Department of Architecture, Thessaloniki).

Her main research activities include papers and lectures in international musicological conferences and several publications and contributions in collective volumes, international musicological journals and publications in Greece and abroad, mainly on German romantic music, especially Richard Wagner's music dramas (her PhD dissertation was entitled Richard Wagner's «Der Ring des Nibelungen»: The Reforging of the Sword or, Towards a Reconstruction of the People's Consciousness, U.E.A., U.K., 1996); also on modern Greek art music, especially Manolis Kalomiris's work and aesthetic and ideological aspects at the era of the National School of Music; on music in revivals of ancient drama in modern Greece; on Greek women composers; and on issues of music education in Greek Universities. Her books include (1) Three Essays on MANOLIS KALOMIRIS [Greek] (Athens: Greek Musicological Publications 4, Music Publishing House Papagrigoriou-Nakas, 2003), (2) Music in Nineteenth-Century Europe [Greek] (Athens: George Dardanos Publications (Gutenberg), 2005), (3) Aspects of modern Greek identity through the looking glass of music in revivals of ancient drama in modern Greece [Greek], (Athens: George Dardanos Publications (Gutenberg), 2012 and (4) On the 200th year of Richard Wagner's anniversary (1813-1883): Essays on the aesthetics of his theory and work [Greek], (Athens: Greek Musicological Publications, Music Publishing House Papagrigoriou-Nakas, 2013).