



Η επαναστατημένη ορχήστρα

Η εμπειρία της Persimfans,
της πρώτης συμφωνικής ορχήστρας χωρίς μαέστρο



γράφει ο ΣΠΥΡΟΣ JOHN BARRETT*

Το παρόν άρθρο είναι αφιερωμένο στη γέννηση, τη λειτουργία και τη δράση της Persimfans¹, της πρώτης πετυχημένης συμφωνικής ορχήστρας χωρίς μαέστρο. Η ριζοσπαστική, με κάθε έννοια της λέξης, αυτή ορχήστρα αποτελεί μια από τις πιο πρωτοποριακές, προωθημένες και δυστυχώς άγνωστες πλευρές του κοινωνικό-καλλιτεχνικού πειραματισμού που πυροδότησε η μεγάλη Οκτωβριανή Επανάσταση. Μέσα από τη σκιαγράφηση της δεκαετιούς της πορείας, και πάντα σε αντίστιξη με τις ιστορικές συνθήκες της εποχής, θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε ερωτήματα που ξεπέρασαν τα στενά όρια της μουσικολογίας. Ερωτήματα που αφορούν τη σχέση της τέχνης με τη κοινωνία, το ρόλο της μουσικής δραστηριότητας στην πάλη των υποτελών για την κατάκτηση της ιδεολογικής ηγεμονίας και τη δυνατότητα της ή όχι να εκφράσει μέσα από τα δικά της αμιγώς μουσικά μέσα και δομές τους σύνθετους κοινωνικο-πολιτικούς μετασχηματισμούς της εποχής της.

i

** Μουσικός, εκπαιδευτικός μουσικής και επί πτυχίο φοιτητής του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ*

1. *Pervi Symfonitseski Ansambl bez dirigera* (Πρώτο Συμφωνικό Σύνολο χωρίς μαέστρο).

Εισαγωγή

Η Οκτωβριανή Επανάσταση και όλα όσα πυροδότησε σημάδεψαν καθοριστικά την πορεία του «σύntonου 20ού αιώνα». Παρά τον εκφυλισμό και την ήττα της, το πρωτοποριακό αυτό κοινωνικό πείραμα εμπνέει ακόμα και σήμερα, εκατομμύρια ανθρώπους που ασφυκτιούν στον «ελεύθερο» κόσμο και αναζητούν εναλλακτικές μορφές οργάνωσης της κοινωνίας. Οι «δέκα ημέρες που συγκλόνισαν τον κόσμο» έφεραν τα πάνω κάτω σε κάθε πτυχή της ανθρώπινης δραστηριότητας, αμφισβητώντας έμπρακτα όλες τις παραδεδομένες αλήθειες για το πώς οι άνθρωποι μπορούν και πρέπει να ζουν. Η ρήξη με το παρελθόν ήταν συνολική και ο κοινωνικός πειραματισμός δεν περιορίστηκε μόνο στο επίπεδο της πολιτικής και οικονομικής πραγματικότητας. Παρά τις αντιξοές συνθήκες που επικρατούσαν την πρώτη δεκαετία μετά την Επανάσταση (λόγω των επιπτώσεων του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, του εμφύλιου, της ιμπεριαλιστικής εισβολής και του οικονομικού εμπάργκο), η ρωσική κοινωνία γνώρισε την περίοδο αυτή μια πολιτισμική άνθηση χωρίς προηγούμενο. «Στάδια γεμίζουν με εργάτες που απαγγέλλουν ποίηση, δρόμοι γεμίζουν με συνθήματα και εικόνες, δημιουργείται το Κρατικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου, σχεδιάζονται μοντέρνα κτίρια και παντού ξεφυτρώνουν αυτοσχέδιες θεατρικές παραστάσεις. Ακόμα και τα δέντρα μπροστά από το Κρεμλίνο δεν γλυτώνουν από την καλλιτεχνική παλίρροια και βράφονται μπλε!» (Χομπσμπάουμ, 2013: 234).

Η Οκτωβριανή Επανάσταση δημιούργησε ευνοϊκές συνθήκες ώστε ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού, το οποίο μέχρι τότε δεν είχε πρόσβαση στις τέχνες, να απελευθερωθεί δημιουργικά. Ακόμα, αγκάλιασε και αφομοίωσε κομμάτια της διανόησης και της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας που μέχρι πρότινος είχαν μικρή, αν όχι καθόλου, σχέση με την εργατική τάξη και την Αριστερά. «Το 1917-1922 οι (καλλιτεχνικές) πρωτοπορίες της κεντρικής και ανατολικής Ευρώπης [...] προσηλυτίστηκαν μαζικά στην επαναστατική

Αριστερά», γράφει ο ιστορικός Έρικ Χομπσμπάουμ (Eric Hobsbawm, 2013: 232).

Η στράτευση αυτή, σε συνδυασμό με το κλίμα και τις νέες δυνατότητες της εποχής, είχε ως αποτέλεσμα μια δημιουργική έκρηξη των τεχνών στην ΕΣΣΔ: «Το παρελθόν είναι νεκρό. Η τέχνη και η κοινωνία μπορούν να φτιαχτούν από την αρχή. Τα πάντα έμοιαζαν εφικτά. Το όνειρο ότι η ζωή και η τέχνη, δημιουργός και κοινό, δεν θα ήταν πια διαχωρισμένα ή διαχωρίσιμα αλλά θα ενοποιούνταν μέσα από μια ριζική αλλαγή και των δυο, μπορούσε τώρα να πραγματοποιηθεί στο δρόμο, στα τετράγωνα της πόλης, από άνδρες και γυναίκες που ήταν οι ίδιοι δημιουργοί» (Χομπσμπάουμ, 2013: 233).

Ένα από τα ιδιαίτερα τέκνα αυτής της περιόδου και κεντρικό θέμα αυτού του κειμένου είναι η *Persimfans*, η πρώτη καταξιωμένη (και με μεγάλη διάρκεια ζωής) συμφωνική ορχήστρα χωρίς μάεστρο. Η δημιουργία και η επιτυχής λειτουργία μιας ορχήστρας, στην οποία οι μουσικοί δεν θα είναι απλά εξαρτήματα που θα υπάκουαν στη θέληση ενός δικτάτορα-μαέστρου, αλλά ισότιμα και παραγωγικά μέλη αυτής, αμφισβήτησε στην πράξη παραδόσεις και ιδεολογήματα αιώνων, άνοιξε νέους ορίζοντες και έθεσε ερωτήματα που ξεπερνούν τα στενά όρια της μουσικής επιτέλεσης.

Η επαναστατημένη ορχήστρα

Στην παράδοση της δυτικής έντεχνης μουσικής έχουν εμφανιστεί ιστορικά ποικίλοι τρόποι οργάνωσης και συντονισμού των εκτελεστών για την επίτευξη της ενιαίας απόδοσης του μουσικού κειμένου. Στις αρχές του 19ου αιώνα (περίπου το 1820) ο μάεστρος καθιερώθηκε ως εξειδικευμένος διευθυντής ορχήστρας, ένας αρχιμουσικός που είχε τη συνολική εποπτεία και τον απόλυτο λόγο σε όλα τα ζητήματα ερμηνείας, οργάνωσης και διάρθρωσης του μουσικού έργου. Από την περίοδο του Έκτορ Μπερλιόζ και έπειτα ο μάεστρος, μετά τον συνθέτη φυσικά, εξελίσσεται στην κεντρική φιγούρα της δυ-

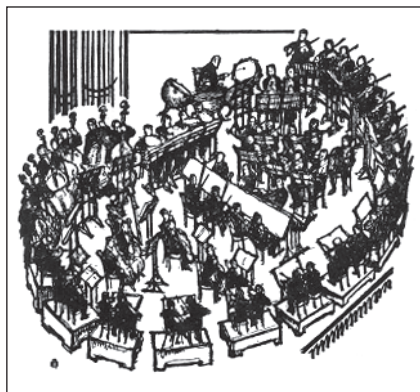
τικής έντεχνης μουσικής. Αξιοσημείωτη είναι και η ενίσχυση της θέσης των σολίστ στα concerti, οι οποίοι ουκ ολίγες φορές τελούν παράλληλα χρέη μαέστρου.

Τα τακτικά μέλη των συνόλων απώλεσαν πλήρως κάθε δημιουργικό ρόλο και περιορίστηκαν στο να γίνουν απλοί φορείς της μουσικής θέλησης του μαέστρου (Stites, 1989).

Η οργανωτική δομή της ορχήστρας απέκτησε απόλυτη ιεραρχική δομή, σχεδόν στρατιωτικού τύπου, ενώ η διαφορά στις οικονομικές απολαβές ανάμεσα στο μαέστρο και στα υπόλοιπα μέλη της ορχήστρας υπήρξε διαχρονικά μεγάλη. Ο τρόπος λειτουργίας των συμφωνικών ορχηστρών, πέραν από κάποιες εξαιρέσεις, παραμένει αναλλοίωτος μέχρι τις μέρες μας. Στις αρχές του 20ού αιώνα όμως, μια ομάδα μουσικών, στη νεοσύστατη τότε Σοβιετική Ένωση, προχώρησε σε ένα πρωτοπόρο πείραμα που είχε ως στόχο την επιστροφή του δημιουργικού ελέγχου της ορχήστρας στα μέλη της.

Οι μουσικόφιλοι της Σοβιετικής Ένωσης στις αρχές του 1922 ενημερώθηκαν πως στις 3 Φεβρουαρίου 1922 θα πραγματοποιείτο μια συναυλία στη μεγάλη αίθουσα του Μεγάρου των Σοβιέτ (Hall of Columns, Дом Союзов [House of Trade Unions] Kremlin) από μια ορχήστρα χωρίς μαέστρο. Το κοινό εκείνη τη βραδιά αντίκρισε ένα πολύ περίεργο θέαμα. Η ορχήστρα, σε αντίθεση με την καθιερωμένη της διάταξη, καθόταν σε ελλειπτικό κύκλο με πολλούς από τους μουσικούς να έχουν στραμμένη την πλάτη τους στο κοινό (Stites, 1989).

Το όνομα της «αιρετικής» αυτής ορχήστρας ήταν *Persimfans* και για το ντεμπούτο της επιλέχθηκαν έργα του Μπετόβεν. Στη συναυλία αυτή παρουσιάστηκε η *Εισαγωγή του Έγκμοντ*, η *Ηρωική Συμφωνία* και το *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα*, με σολίστ τον Λεβ Τσέιτιν (Sabaneev and Pring, 1928: 307-309). Η επιλογή του ρεπερτορίου μόνο τυχαία δεν ήταν. Ο Μπετόβεν προερχόταν από μια φτωχοποιημένη οικογένεια μουσικών η οποία, μετά τον θάνατο του παππού του και τον εθισμό του πατέρα του στο αλκοόλ, βίωσε έντονη φτώχεια. Ο ίδιος φαίνεται να ασπα-



Εικόνα 1: Σχέδιο από το εξώφυλλο του μανιφέστου που εξέδωσε ο Arnold Tsukker το 1926 εκ μέρους της *Persimfans*
Πηγή: <https://persimfans.com>

ζόταν τα προοδευτικά-δημοκρατικά προτάγματα της εποχής του και να έτρεφε θαυμασμό για τη Γαλλική Επανάσταση.²

Παράλληλα, η Σοβιετική Ένωση, όπως και κάθε νεοσύστατη κοινωνική οντότητα, επιχειρούσε, συνειδητά και μη, να ορίσει την ταυτότητά της ως τομή, αλλά και ως συνέχεια του προεπαναστατικού κόσμου. Για τους Σοβιετικούς μουσικούς και μουσικολόγους το έργο του Μπετόβεν θεωρήθηκε ως το υψηλότερο επίτευγμα της μουσικής κατά την περίοδο που η αστική τάξη ήταν επαναστατική και ως εκ τούτου κρίθηκε απαραίτητο να αφομοιωθεί από τον σοβιετικό λαό. Τηρουμένων των αναλογιών προσπάθησαν να αντιμετωπίσουν τον Μπετόβεν με τον τρόπο που ο Μαρξ προσέγγισε την εγγεληνική φιλοσοφία.³

Η παρθενική εμφάνιση της *Persimfans* προκάλεσε μεγάλη εντύπωση, και πολύ

2. Οι απόψεις των μουσικολόγων επί των πολιτικών φρονημάτων του συνθέτη ποικίλουν. Μια διεξοδική μελέτη σχετικά με την πολιτική διάσταση του έργου του Μπετόβεν αλλά και του ίδιου του συνθέτη μπορεί κανείς να βρει στο αφιέρωμα των *Τετραδίων Μαρξισμού* για τα 250 χρόνια από τη γέννηση του Μπετόβεν (*Τετράδια Μαρξισμού*, τεύχος 12, Καλοκαίρι 2020).

3. Επισήμανση του Σπύρου Ποταμί, υπ. διδάκτωρ Παντείου Πανεπιστημίου, συνθέτης.



Εικόνα 2: Συναυλία της ορχήστρας στα μέσα της δεκαετίας του 20 στη στρατιωτική σχολή Anshenbrenners.
Πηγή: <https://persimfans.com>

σύντομα η φήμη για την πολυμελή ορχήστρα που έπαιζε χωρίς τον συντονισμό ενός μαέστρου έγινε αντικείμενο συζήτησης και ατελείωτης αντιπαράθεσης στον Τύπο. Η ύπαρξη ενός τέτοιου τύπου ορχήστρας, πόσο μάλλον η επιτυχής λειτουργία της, προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό σε πολλούς, ενώ παράλληλα αποτελούσε παραφωνία στα αυτιά της συντήρησης. Για ορισμένους κύκλους το εγχείρημα αυτό φάνταζε σχεδόν εξίσου τρομακτικό με αυτό της πρώτης εργατικής κυβέρνησης.

Η δημιουργία της επαναστατημένης ορχήστρας, βασιζόμενη στις αρχές της ισότητας και της δημοκρατίας των μελών της και όχι στη «δικτατορία» του μαέστρου, οφείλει σε μεγάλο βαθμό την ύπαρξή της στον Λεβ Τσέιτλιν, σολίστ, καθηγητή βιολιού και μουσικό επιμελητή. Ο Λεβ Τσέιτλιν ήταν μαθητής του Λέοπολντ Άουερ και δούλευε ως πρώτο βιολί στην ορχήστρα του Σεργκέι Γκουσεβίτσκι. Το 1920 ο Γκουσεβίτσκι διέλυσε την ορχήστρα του και έφυγε για το Παρίσι. Τα περισσότερα μέλη της, μεταξύ των οποίων και ο Λεβ Τσέιτλιν, αναγκάστηκαν να πορευτούν ατομικά πια και πολλοί από αυτούς πιάσανε δουλειά στην ορχήστρα του Μπολσόι (Stites, 1989: 136-137).

Ο Λεβ Τσέιτλιν, πριν ακόμα από την Επανάσταση, ασκούσε σφοδρή κριτική

στη δομή της συμφωνικής ορχήστρας, καθώς για τον ίδιο «είχε καταλήξει να είναι το προσωπικό όργανο του μαέστρου και τα μέλη της είχαν υποβαθμιστεί σε απλά μηχανικά κλειδιά που μπορούσε ο ίδιος να πατάει και να χτυπά» (Stites, 1989: 136). Ο Τσέιτλιν πιθανώς να γνώριζε και να είχε επηρεαστεί από μια ορχήστρα στη Βαρσοβία που είχε επιχειρήσει το 1913 να παίξει χωρίς μαέστρο. Η μετεπαναστατική Ρωσία έβριθε από πειρατισμό σε κάθε πτυχή της πολιτικής και κοινωνικής ζωής και αποτέλεσε πρόσφορο έδαφος για την εφαρμογή του οράματός του: μια ορχήστρα που συνειδητά διακήρυττε το πόλεμο ενάντια σε κάθε αυταρχική μορφή (Stites, 1989: 136-137).

Ο πυρήνας της Persimfans αποτελείτο από εννέα μέλη του διδακτικού προσωπικού του Ωδείου της Μόσχας, ενώ οι υπόλοιποι μουσικοί προέρχονταν κυρίως από την ορχήστρα του Μπολσόι. Επίσης συμμετείχαν και σπουδαστές του ωδείου, εκ των οποίων 12 βιολιστές μαθητές του Λεβ Τσέιτλιν, του Κωνσταντίν Μόστρας και του Αβραάμ Ιαπολίσκι. Ο Άρνολντ Τσούκκερ ήταν ο ιδεολογικός εκπρόσωπος της ορχήστρας (Nelson, 2004). Με μια σειρά άρθρων, προγραμμάτων και βιβλίων επιτίθετο στους «κατηρημένους» (μαέστρους), όπως τους ονόμαζε, καθώς

και στην αίσθηση αλάθτου και μονοπωλίου στα ζητήματα ερμηνείας που τους διακατείχε.

«Η ορχήστρα», υποστήριζε, «δεν είναι μία άψυχη μηχανή την οποία ο μαέστρος μπορεί να παίζει σαν ένα όργανο [...], (αλλά) μία κοινότητα μουσικών, δημοκρατική, σοσιαλιστική και ισότιμη. Ο μαέστρος δεν έχει κανένα δικαίωμα να κλέβει και να αποξενώνει την εργασία των εκτελεστών της με το να οικειοποιείται τη συνολική εποπτεία της παρτιτούρας, ενώ οι εκτελεστές να ξέρουν μόνο τα μέρη τους» (Stites, 1989: 137).

Η Persimfans, ορμώμενη από τις αρχές της ισότητας, του κολεκτιβισμού και του αμοιβαίου σεβασμού ανάμεσα στα μέλη της, αναδιαμόρφωσε τη μορφή της συμφωνικής ορχήστρας στο σύνολό της. Όλα τα μέλη της μοιράζονταν τα σημαντικά καθήκοντα, ο (πενιχρός) μισθός ήταν ίδιος για όλους, διάλεγαν συλλογικά το ρεπερτόριο και συμμετείχαν ισότιμα στη διαδικασία ερμηνείας και απόδοσης του μουσικού κειμένου. Δεν υπήρχε διάκριση σε ειδικούς που έβλεπαν τη γενική εικόνα και τους υπόλοιπους που απλά έπαιζαν το μέρος τους. Οι μουσικοί ήξεραν τέλεια όχι μόνο το δικό τους μέρος, αλλά και το έργο στο σύνολό του.

Η ορχήστρα καθόταν κυκλικά (σε ελλειπτικό σχήμα) για να μπορούν να έχουν όλα τα μέλη της τη μέγιστη οπτική επαφή μεταξύ τους. Ο συντονιστής αρχικά περνούσε όλο το έργο και στη συνέχεια κάθε ομάδα οργάνων έπαιζε το μέρος της, ενώ ολόκληρη η ορχήστρα σχολίαζε και έκανε προτάσεις. Η πρακτική αυτή φυσικά προϋπέθετε πρόβες εκτεταμένης διάρκειας (Stites, 1989: 137-138).

Χαρακτηριστικά αναφέρει στο ημερολόγιό του ο Προκόπιος τις εντυπώσεις που αποκόμισε το 1927 όταν καλέστηκε σε πρόβα της ορχήστρας:

«Χειροκροτήματα, υποκλίσεις και αμέσως μετά αρχίσαμε τις πρόβες του 3ου Κοντσέρτου μου. Την πρόβα καθοδηγούσε ο Τσέιτλιν. Μπροστά του δεν έχει την παρτιτούρα του πρώτου βιολιού, αλλά τη συνολική παρτιτούρα, που συμβουλευόνταν και οι άλλοι. Πού και πού σκω-

νόταν το δεύτερο τρομπόνι ή το πρώτο φλάουτο και έλεγε “Σύντροφοι, σ’ αυτό το σημείο πρέπει να παίξουμε έτσι και έτσι”. Η ορχήστρα αποκτούσε εξαιρετική απόδοση. Ο κάθε μουσικός έπαιζε με επιμέλεια την κάθε νότα με αποτέλεσμα το έργο να ακούγεται όπως ακριβώς το έγραψε ο συνθέτης. Αυτό δεν έχει καμία σχέση με τους απαίσιους μισθωτούς μουσικούς, που δεν παίζουν ούτε τις μισές νότες και προσοιούνται ότι φυσάν τα όργανά τους»

(ντοκιμαντέρ μικρού μήκους
Персимфанс).

Η ορχήστρα έδειχνε μεγάλη αγάπη προς τα έργα του Μπετόβεν και πολλές φορές όλο το πρόγραμμα ήταν αφιερωμένο σε αυτόν. Το ρεπερτόριό τους περιείχε επίσης κλασικά έργα του Τσαϊκόφσκι, Βάγκνερ, Λίστ και Μπερλιόζ, όμως, σύντομα επεκτάθηκε και σε πιο δύσκολα σύγχρονα έργα συνθετών, όπως των Ρίτσαρντ Στράους, Ντεμπισί, Σκριάμπιν, Προκόφιγιφ και Στραβίνσκι. Παράλληλα, παρουσίαζε καινούργια έργα, όπως την *Ποιητική Έκσταση* και τον *Προμηθέα* του Σκριάμπιν, καθώς και τη μουσική του Γλαζουνόφ. Ήταν εκπληκτικό το γεγονός πως για την εκτέλεσή της *Σουίτας των Σκίφων* του Προκόφιγιφ χρειάστηκαν μόνο πέντε πρόβες.

Η Persimfans έδινε εκατοντάδες συναυλίες το χρόνο, όχι μόνο στις συναυλιακές αίθουσες της Μόσχας αλλά και σε εργοστάσια, εργατικές λέσχες, στρατώνες και σε εργατικές γειτονιές. Από το 1926 άρχισε να παίζει και σε ραδιοφωνικές εκπομπές εθνικής εμβέλειας. Λόγω πεποίθησης εκτελούσαν για τους εργάτες και τους στρατιώτες το ίδιο ρεπερτόριο με αυτό που παρουσίαζαν σε πιο μορφωμένα μουσικά ακροατήρια. Απέρριπταν τις προτροπές η ορχήστρα να απλοποιήσει το ρεπερτόριό της για τα «μη προνομιούχα ακροατήρια» και έθεταν ως στόχο να προπαγανδίσουν τα καλύτερα έργα της σύγχρονης και της κλασικής μουσικής στις ευρείες μάζες. Υποστήριζαν πως «η νέα κοινωνία δεν θα καλλιεργηθεί αν την ταΐζουμε με το κουταλάκι αναμασημένο μουσικό χυλό» (Nelson, 2004: 195).

Για την επίτευξη αυτού του στόχου ανέπτυξαν μία απλή αλλά αποτελεσματική τεχνική. Για να εισάγουν τα ακροατήρια της εργατικής τάξης στη δυτική έντεχνη μουσική, πριν την εκτέλεση των έργων γινόταν μία σύντομη παρουσίαση του συνθέτη και του έργου που θα ακολουθούσε. Έπειτα η ορχήστρα δεχόταν ερωτήσεις και τοποθετήσεις από το κοινό. Για ακροατήρια που έρχονταν για πρώτη φορά σε επαφή με τη μουσική αυτή, συχνά τα έργα παίζονταν δύο φορές ώστε να εντυπωθούν καλύτερα στη μνήμη τους.

Οι κριτικές που απέσπασε η ορχήστρα ήταν, πέρα από κάποιες εξαιρέσεις, θετικές. Όπως σημειώνει ο Richard Stites στα έγκριτα περιοδικά της δεκαετίας του 1920 υπήρχε μια σταθερή θετική στάση από τους κριτικούς. Μουσικοί διεθνούς φήμης, όπως ο Προκόφιεφ, ο Γότφρεντ Ζιγκέτι, ο Έντγκαρ Πέτρι και ο Κάρλο Σέτσι, είχαν σε μεγάλη εκτίμηση την ορχήστρα και προχώρησαν σε αρκετές συνεργασίες μαζί της. Ο Γερμανός μαέστρος Όττο Κλέμπερ όταν επισκέφτηκε τη Μόσχα και παρακολούθησε την *6η Συμφωνία* του Τσαϊκόφσκι σε εκτέλεση της *Persimfans*, την χαρακτήρισε ως την τελειότερη εκτέλεση του έργου που έχει ακούσει. Σχολιάζοντας την ορχήστρα έφτασε στο σημείο να πει πως: «Αν αυτό συνεχιστεί, εμείς οι μαέστροι θα πρέπει να αρχίσουμε να ψάχνουμε για άλλη δουλειά!» (Stites, 1989: 138).

Το 1927 η *Persimfans* έδωσε μια συναυλία για τη δέκατη επέτειο της επανάστασης, η οποία συνέπιπτε με την επέτειο των πέντε χρόνων από την ίδρυσή της, στο Κονσερβατόριο της Μόσχας. Ο μουσικός Τύπος, οι κριτικοί και οι αντιπρόσωποι των εργατικών οργανώσεων και εργοστασίων επαίνεσαν την καλλιτεχνική αξία και την προσφορά της ορχήστρας. Ο τότε κομισάριος Πολιτισμού και Εκπαίδευσης Ανατόλι Λουνατσάρσκι την ανακήρυξε «Καταξιωμένη κολεκτίβα της Σοβιετικής Δημοκρατίας» (Honored Collective of the Republic) (Nelson, 2004).

Χωρίς να φύγει ποτέ από τη Μόσχα η *Persimfans* έγινε γνωστή εντός και εκτός συνόρων και πυροδότησε ένα παγκόσμιο κίνημα ορχηστρών χωρίς μαέστρο.

Η πρώτη ορχήστρα που ακολούθησε το παράδειγμά της σχηματίστηκε το 1923 στη Μόσχα, ενώ αμέσως ακολούθησε η *Petrosimfans* στην Πετρούπολη και η *Ukrsimfans* στο Κιέβου. Μέχρι το 1928 υπήρχαν έντεκα ορχήστρες χωρίς μαέστρο στη Σοβιετική Ένωση. Οι ορχήστρες αυτές δεν είχαν μεγάλη διάρκεια ζωής. Ορισμένοι το αποδίδουν στην έλλειψη αναγνωρισμένων μουσικών, όπως ο Τσέιτλιν, ενώ άλλοι στην αντίσταση που αντιμετώπισαν, χωρίς όμως να διευκρινίζουν από ποιον. Το κίνημα αυτό βρήκε ανταπόκριση επίσης στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ. Η συμφωνική ορχήστρα της Λειψίας έδωσε μια σειρά από συναυλίες χωρίς μαέστρο. Αυτό επαναλήφθηκε στο Βερολίνο, στο Μόναχο, στο Βίρτσμπουργκ και στη Βαρσοβία. Την ίδια χρονιά δημιουργήθηκε το Αμερικανικό Συμφωνικό Σύνολο *Amsimfans*, το οποίο απέσπασε θετικά σχόλια από το *Music America* (Stites, 1989). Οι ορχήστρες δίχως μαέστρο δεν αποτελούν αποκλειστικό φαινόμενο του 20ού αιώνα. Από το 2008 και μέχρι τις μέρες μας, με πρωτοβουλία του Πίτερ Αϊντού μια κοοπερατίβα Μοσχοβιτών μουσικών επιχειρούν την αναβίωση της *Persimfans* και στη δωδεκαετή τους πορεία έχουν αποσπάσει εξαιρετικές κριτικές.

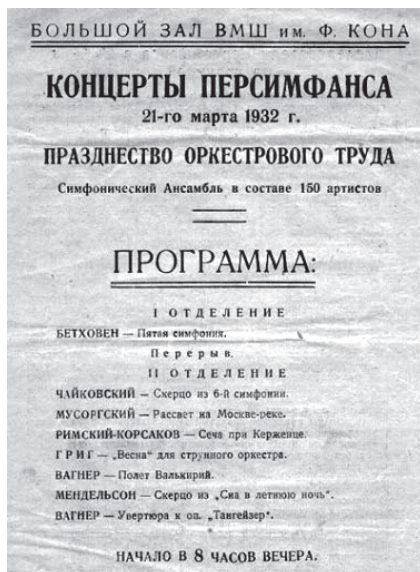
Η σοβιετική *Persimfans* και οι συνεχιστές της ικνηλατούσαν νέους τρόπους έκφρασης, απελευθερωμένους από αυτό που βίωναν ως καταπιεστικές νόρμες. Φαίνεται πως επηρεασμένοι από τις πολιτικές εξελίξεις που έφεραν οι πρώτες εργατικές επαναστάσεις, τόλμησαν να ονειρευτούν ένα κόσμο χωρίς μαέστρους και επιχειρούσαν να υλοποιήσουν με τον δικό τους τρόπο τα απελευθερωτικά προστάγματα της εποχής τους. Είναι σχεδόν βέβαιο πως χωρίς την επίδραση της Οκτωβριανής Επανάστασης και την άνοδο του κομμουνιστικού κινήματος δεν θα υπήρχαν οι προϋποθέσεις για τη δημιουργία τέτοιων εγχειρημάτων. Σε καμία περίπτωση δεν υποτιμάται ο ρόλος καλλιτεχνικών ρευμάτων και μουσικών που ουδεμία σχέση είχαν, συνειδητά τουλάχιστον, με τα επαναστατικά ρεύματα της εποχής τους. Παρ' όλα αυτά, θεωρώ πως οι κομμουνιστικές ιδέες της

απελευθερωμένης και απελευθερωτικής εργασίας, της κοινωνικά προσανατολισμένης τέχνης, της αυτοδιαχείρισης και του κollectιβισμού διαδραμάτισαν καταλυτικό ρόλο στον σχεδιασμό αυτών των «ουτοπικών μινιατούρων» (Stites, 1989).

Η επιστροφή του μαέστρου

Κατά τη δεκαετία του 1920 οι πολιτικές εξελίξεις εντός και εκτός της ΕΣΣΔ ήταν ραγδαίες. Ο εμφύλιος πόλεμος, η στρατιωτική επέμβαση των καπιταλιστικών χωρών και το εμπάργκο που ακολούθησε κατέστρεψαν την ήδη αδύναμη οικονομία της νεοσύστατης Σοβιετικής Ένωσης. Παράλληλα, η αδυναμία εξάπλωσης της επανάστασης στη Δύση, που σφραγίστηκε με την ήττα των Σπαρτακιστών στη Γερμανία το 1923, απομόνωσε πλήρως την ΕΣΣΔ. Κάτω από τις τρομακτικές πιέσεις που δέχονταν, τα εργατικά συμβούλια (soviet) κατά τη διάρκεια του πολέμου άρχισαν να παρακαμάζουν. Στην προσπάθειά του να καλύψει το κενό εξουσίας που δημιουργούνταν και να αντιμετωπίσει τις εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες που επικρατούσαν, το μπολσεβικικό κόμμα πέρασε σε μια σειρά «προσωρινών» μέτρων που είχαν ως αποτέλεσμα την ενίσχυση της γραφειοκρατίας και του αυταρχισμού (NAP, 1998: 17-45).

Τα μέτρα αυτά περιελάμβαναν την απαγόρευση των άλλων πολιτικών κόμματος και οργανώσεων, τον διορισμό της ηγεσίας των σοβιέτ από το κόμμα και όχι την εκλογή τους από το σώμα, τη σταδιακή ταύτιση του σοβιετικού κράτους με το Κομμουνιστικό Κόμμα, την εισαγωγή ειδικών τεχνοκρατών στη διοίκηση, την υιοθέτηση του τεϊλορισμού/φορντισμού στην παραγωγή, τη Νέα Οικονομική Πολιτική, την επαναστατική αδελφοκτονία της Κρονστάνδης κ.ά. Αδιαμφισβήτητα, τα μέτρα αυτά πήγαιναν κόντρα στις επαναστατικές δεσμεύσεις για την υλοποίηση του συνθήματος «Όλη η εξουσία στα σοβιέτ» και ήταν ξεκάθαρες παρεκκλίσεις από τις αρχές του κομμουνιστικού προγράμματος (Κολλοντάι, 2008' Σερζ, 2008).



Εικόνα 3: Πρόγραμμα από συναυλία της 21/3/1932 που περιλαμβάνει έργα του Beethoven, Tchaikovsky, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Grieg, Wagner και Mendelssohn.
Πηγή: <https://persimfans.com>

Το ένα «προσωρινό» μέτρο έφερνε το άλλο, καθώς τα ηγετικά στελέχη του κόμματος, ανάμεσά τους ο Λένιν και ο Τρότσκι, είχαν πεισθεί πως ο μόνος τρόπος να επιβιώσει η ΕΣΣΔ ήταν η αύξηση της παραγωγικότητας με κάθε κόστος. Για την επίτευξη του σκοπού αυτού θεωρούσαν ότι έπρεπε να εισαχθούν στη Ρωσία τα πιο σύγχρονα επιτεύγματα του καπιταλισμού στον τομέα της οργάνωσης της παραγωγής αλλά και των εργασιακών σχέσεων. Παράλληλα, πρότασαν την «ατσαλένια» πειθαρχία και τη μη αμφισβήτηση των αποφάσεων της ηγεσίας. Ο Λένιν πίστευε ότι οι όποιες παρενέργειες που θα δημιουργούνταν θα αντιμετωπίζονταν από την πολιτική διεύθυνση της παραγωγής από την εργατική τάξη. Οι αντιλήψεις αυτές πήγαζαν βεβαίως από την τρομερή ανάγκη να οικοδομηθεί γρήγορα η κατεστραμμένη από τον εμφύλιο και έτσι κι αλλιώς καθυστερημένη οικονομία της Ρωσίας ώστε να αντιμετωπιστούν τα

επείγοντα προβλήματα της διαβίωσης. Ο Λένιν χαρακτηρίζει το καθεστώς που οικοδομείτο αμέσως μετά την επανάσταση ως «κρατικό καπιταλισμό» με προοπτική τη «ρύθμιση της παραγωγής από τους εργάτες» (Κολλοντάι, 2008).

Η αντίληψη αυτή οδήγησε στην πλήρη αγνόηση του ζητήματος της εργατικής δημοκρατίας ως «τεχνικό ζήτημα» και «ουδέτερο» και όχι την ανάγνωσή του ως καταλυτικού μορφοποιητικού παράγοντα διαμόρφωσης παραγωγικών και κοινωνικών σχέσεων. Η εργατική αυτοδιεύθυνση παραπεμπόταν στο μέλλον, καθώς οι εργατικές μάζες δεν «είχαν διδαχτεί ακόμα αρκετά». Το εργοστάσιο και η παραγωγή αντιμετωπίστηκαν ως «τεχνικός χώρος» και όχι ως χώρος πολιτικής, όπου εκεί, πριν από όλα, θα έπρεπε να εγκαθιδρυθεί και να ασκηθεί η εργατική εξουσία και δημοκρατία. Στο δέκατο συνέδριο, παρά τις αντιδράσεις που εκφράστηκαν από τα συνδικάτα και τις εργατικές οργανώσεις, κυρίως από μεριάς του Σλιάονικοφ και της Κολλοντάι εκ μέρους της Εργατικής Αντιπολίτευσης υπερψηφίστηκε η επιστροφή στη μονοπρόσωπη διεύθυνση (Κολλοντάι, 2008). Στο ίδιο συνέδριο ψηφίστηκε και η απαγόρευση των φραξιών, γεγονός που έπληξε ανεπανόρθωτα την εσωτερική δημοκρατία και ενίσχυσε τον υπέρμετρο τον συγκεντρωτισμό. Οι συνέπειες αυτών των επιλογών άρχισαν να γίνονται ορατές στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1920 και κυρίως τη δεκαετία του 1930 με την επικράτηση και την εδραίωση του σταλινισμού (Νέο Αριστερό Ρεύμα, 1998).

Οι αλλαγές που έλαβαν χώρα στο κεντρικό πολιτικό σκηνικό δεν άφησαν ανεπηρέαστη την καλλιτεχνική ζωή. «Τη δεκαετία του '20 η Σοβιετική Ένωση ήταν απελπιστικά φτωχή αλλά γεμάτη πολιτιστική ζωντάνια. Επί Στάλιν αυτό άλλαξε δραματικά. [...] Μεταξύ 1929 και 1935 ο Στάλιν, παρότι διατήρησε τις σχετικά ευνοϊκές υλικές τους συνθήκες, τους υποχρέωσε να αποδεχτούν την πλήρη υποταγή τους στην εξουσία» (Χομσμπάουμ, 2013: 242). Με το διάταγμα του 1932 για την τέχνη, το σοβιετικό κράτος επεδίωκε τον πλήρη έλεγχο της καλλιτεχνικής έκ-

φρασης. Ο υπερσυντηρητικός σοσιαλιστικός ρεαλισμός επεδίωκε να θέσει κάτω από τον πλήρη έλεγχο της σταλινικής γραφειοκρατίας κάθε μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης. Αποκήρυξε ως φορμαλιστικό, ή ακόμα χειρότερα ως αντεπαναστατικό, κάθε ρεύμα ή καλλιτέχνη που δεν ήταν πλήρως ευθυγραμμισμένος με τη γραμμή του κράτους. Ο επαναστατικός πειραματισμός του 1917-1927 και η προλεταριακή μουσική του 1927-1936 έδιναν την θέση τους σε μια, κατά τον Στάλιν, τέχνη σε εθνική φόρμα και με σοσιαλιστικό περιεχόμενο (Slonimsky, 2003).

Η Persimfans κατάφερε για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα να επιβιώσει στη νέα πραγματικότητα, γεγονός αξιοσημείωτο δεδομένου πως, πέρα από την όλη και εντεινόμενη λογοκρισία, η ορχήστρα καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας της αντιμετώπιζε σοβαρά οικονομικά προβλήματα. Δεν είχε μόνιμες χορηγίες από το κράτος και για να εξασφαλίσουν τα προς το ζην τα μέλη της ορχήστρας εργάζονταν παράλληλα στο Μπολσόι, σε καφέ, σε κινηματογράφους και αλλού. Οι πρόβες λάμβαναν μέρος κατά τις ελεύθερες ώρες που είχαν μεταξύ των πρωινών και βραδινών παραστάσεων στο Μπολσόι, καθώς και στις αρχές. Μόλις το 1925 η Persimfans έλαβε για πρώτη φορά μια σημαντική επιχορήγηση 10.000 ρουβλιών από το Συμβούλιο των Λαϊκών Κομισάριων (Nelson, 2004).

Παράλληλα, η ορχήστρα αντιμετώπιζε από την αρχή εχθρική συμπεριφορά από ορισμένους κύκλους. Κυκλοφορούσαν φήμες πως είχαν κρυφό μαέστρο, ενώ ένας διάσημος κριτικός μουσικής έκανε λόγο για τον «ακέφαλο καβαλάρη που καλπάζει στους δρόμους της Μόσχας». Οι «κατηρηγμένοι», όπως τους ονόμαζε ο Άρνολντ Τσούκκερ, δεν έχαναν ευκαιρία να λοιδορούν την ορχήστρα για τις «επικών διαστάσεων» πρόβες της (Stites, 1989). Επιπροσθέτως η διεύθυνση του Μπολσόι έφερνε διαρκώς εμπόδια επειδή αποσπούσε τους μουσικούς από τη βασική τους απασχόληση. Η κατάσταση γινόταν ακόμα πιο ασφυκτική, καθώς η Persimfans έχανε σιγά σιγά τους πάτρωνές της. Το 1927, ο Λέων Τρότσκι διαγρά-



Εικόνα 4: Συναυλία του από τη σύγχρονη Persimfans που επιχειρεί αναβίωση των ορχηστρών χωρίς μάεστρο.
 Πηγή: <https://persimfans.com>

φτικε από το κόμμα και στάλθηκε στην εξορία ενώ το 1929 καθαιρέθηκε και ο Ανατόλι Λουνατσάρσκι από επίτροπος Πολιτισμού και Επιμόρφωσης.

Η Persimfans, αν και κατάφερε να επιβιώσει κατά τη διάρκεια του πρώτου πενταετούς πλάνου (1928), διαλύθηκε το 1932 κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες. Τα στοιχεία που έχω στη διάθεσή μου δεν επαρκούν για την ασφαλή εξαγωγή συμπεράσματος ως προς το γιατί, αλλά υπάρχουν ξεκάθαρες ενδείξεις ότι οι λόγοι ήταν εξω-μουσικοί. Ορισμένοι βεβαίως υποστηρίζουν πως η διάλυσή της ήταν αποτέλεσμα των δομικών ανεπαρκειών της και θεωρούν πως η «ακέφαλη» ορχήστρα ήταν καταδικασμένη από την αρχή. Η άποψη αυτή όμως δεν μπορεί να απαντήσει στο ερώτημα πώς η Persimfans κατάφερε να λειτουργήσει για μια δεκαετία μέσα σε τόσο αντίξοες συνθήκες. Η έλλειψη επαρκούς χρηματοδότησης και στήριξης από το σοβιετικό κράτος, που ανάγκαζε τους μουσικούς να εργάζονται παράλληλα σε άλλες ορχήστρες για να επιβιώνουν, σίγουρα συνέβαλε αποφασιστικά στη διάλυσή της.

Παρότι δεν υπάρχουν αδιάσειστες αποδείξεις ότι η σταλινική γραφειοκρατία

διάταξε το κλείσιμο της ορχήστρας, το γεγονός πως το τέλος της συμπίπτει με τη χρονική περίοδο, όταν η πολιτισμική ζωή της ΕΣΣΔ έμπαινε κάτω από κεντρικό ιδεολογικό έλεγχο, δεν μπορεί να είναι τυχαίο. Μετά από το διάταγμα του 1932 ενισχύθηκαν οι διαγωνισμοί για νέους μάεστρους και σταδιακά οικοδομήθηκε η σοβιετική σχολή διεύθυνσης που χαρακτηριζόταν από αυστηρή πειθαρχία, μονοπρόσωπο έλεγχο, σαφή καταμερισμό εργασίας και ορατή διάκριση μουσικών και κοινού. Σε συμβολικό αλλά και σε πρακτικό επίπεδο, η Persimfans ήταν όλα όσα βρίσκονταν υπό διωγμό από το αντεπαναστατικό καθεστώς που οικοδομούσε ο Στάλιν. Στην εποχή κατασκευής του μύθου του μεγάλου «μάεστρου», η ύπαρξη της επαναστατημένης ορχήστρας, που λειτουργούσε με βάση τις αρχές της αυτοδιεύθυνσης, αποτελούσε σίγουρα *παραφωνία* στα αυτιά του καθεστώτος.

Επίλογος

Η ιστορία της επαναστατημένης ορχήστρας φαίνεται να δένεται με ένα αόρατο νήμα με την πορεία της Οκτωβριανής

Επανάστασης και θα μπορούσε να ιδωθεί ως αλληγορία της πρώτης προσπάθειας οικοδόμησης του σοσιαλισμού. Ο έντονος «επαναστατικός πειραματισμός», η πολυμορφία στην έκφραση, ο αυθορμητισμός και τα πειράματα εργατικής αυτοδιεύθυνσης της πρώτης περιόδου, που έδωσαν τη θέση τους σε αυστηρές, «ορθολογικές» και κάθετες ιεραρχικά δομές, ίσως να αντανακλούν στη σφαίρα της τέχνης τις σύνθετες κοινωνικοπολιτικές διαδικασίες που λάμβαναν τόπο.

Στο παρόν άρθρο δεν υποστηρίζεται πως το μέλλον της συμφωνικής ορχήστρας, στο πλαίσιο μιας αταξικής κοινωνίας, θα είναι χωρίς μάεστρο. Το ενδεχόμενο αυτό είναι πολύ πιθανό κατά την άποψη του συγγραφέα, αλλά για την απάντηση αυτού του ερωτήματος χρειάζονται εκτεταμένες μελέτες που εμπίπτουν στον κλάδο της συστηματικής μουσικολογίας. Το ερώτημα που επιχειρήθηκε να απαντηθεί είναι το κατά πόσο η ιστορική εμπειρία της *Persimfans*, μέσα στα κοινωνικά συμφραζόμενά της, αντανάκλουσε τις κοι-

νωνικές μεταβολές που διαδραματίζονταν τη δεκαετία του 1920 του 1930 στην ΕΣΣΔ αλλά και ευρύτερα. Κατά την άποψη του γράφοντος, η απάντηση είναι θετική. Το κίνημα των ορχηστρών χωρίς μάεστρο, οι συναυλίες στα εργοστάσια, η φουτουριστική ποίηση, το επαναστατικό θέατρο και τόσες άλλες πρωτότυπες μορφές έκφρασης θεωρώ πως αποτελούσαν έμπρακτες τάσεις χειραφέτησης και διεκδίκησης της ιδεολογικής ηγεμονίας από την μεριά των υποτελών τάξεων.

Στα δέκα περίπου χρόνια λειτουργίας της (1922-1932), υπήρξε ένα ζωντανό παράδειγμα ισότητας, ελεύθερης έκφρασης, αντι-ιεραρχικότητας και μη αποξενωμένης εργασίας. Η καινοτόμα αυτή ορχήστρα και οι 70 της μουσικοί υπήρξαν μια ουτοπική μικρογραφία της μελλούμενης κοινωνίας, ένα κομμουνιστικό εργαστήριο διαμόρφωσης νέων και ανώτερων ποιοτικών κοινωνικών σχέσεων, μια μικρή έστω ένδειξη πως οι οριζόντιες και ισότιμες δομές μπορούν να λειτουργήσουν, αν τους δοθεί η ευκαιρία (Stites, 1989). **T**

b

Ελληνόγλωσση
Κολλοντάι, Α. (2008), *Η Εργατική Αντιπολίτευση*, εκδόσεις Άρδην
Λαλιώτη, Β. (2016), *Το σάουντρακ της ζωής μας*, εκδόσεις Παπαζήση
Μανδηλαρά, Η. και Ποταμιάς, Σ. (2020), «Humanitätsmelodie: Ο Μπετόβεν και η ολότπια», *Τετράδια Μαρξισμού*, τεύχ. 12. Καλοκαίρι, σ. 237-248
Σερζ, Β. (2008), *Αναμνήσεις ενός επαναστάτη (1905 - 1941)*, εκδόσεις Scripta
Συλλογικός τόμος (2017), *Η Οκτωβριανή Επανάσταση και η εποχή μας. Θεωρητικές προσεγγίσεις και ερμηνευτικές προεκτάσεις*, εκδόσεις ΚΨΜ.
Τσέτσος, Μ. (2012), *Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής. Μία φιλοσοφική εισαγωγή στη μουσικολογία*, Εκδόσεις Fagotto
Τσέτσος, Μ. (2020), «Ο Μπετόβεν και η μουσική ενσάρκωση της Γαλλικής Επανάστασης», *Τετράδια Μαρξισμού*, τεύχ. 12, Καλοκαίρι, σ. 211-222

Χομπσμπόουμ, Ε. (2013), *Θρυμματισμένοι Καιροί: Κουλτούρα και κοινωνία στον 20ό αιώνα* (μετάφραση Νίκος Κούρκουλος), εκδόσεις Θεμέλιο

Ξενόγλωσση
 (Όλες οι μεταφράσεις των αγγλικών κειμένων προέρχονται από ελεύθερη μετάφραση του συγγραφέα από το αγγλικό πρωτότυπο στα ελληνικά)
Nelson, A. (2004), *Music for the revolution, music and musicians in early Soviet Union*, Pennsylvania State University Press
Sabaneev, L. and Pring, S. W., «A Conductorless Orchestra» (Apr. 1, 1928), *The Musical Times*, Vol. 69, No. 1022, p. 307-309
Slonimsky, N. (2003), *The Changing Style of Soviet Music*, University of Chicago Press
Stites, R. (1989), *Revolutionary Dreams: Utopian Visions and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press.

Πηγές από το Διαδίκτυο
 · Νέο Αριστερό Ρεύμα (1998), *Για την φύση και τον χαρακτήρα των χωρών του «υπαρκτού σοσιαλισμού*, Κεφάλαιο Γ' των θέσεων για το 1ο Συνέδριο του Νέου Αριστερού Ρεύματος, Συλλογικό έργο, (διαθέσιμο στο σύνδεσμο: <https://narnet.gr>)
 · Ιστοσελίδα *Persimfans*, (διαθέσιμη στο <https://persimfans.com/>)
 · Η *Persimfans* παίζει την *Ένατη Συμφωνία* του Beethoven (διαθέσιμο στο σύνδεσμο: <https://youtu.be/f9KuTc7n66c>)
 · Ντοκιμαντέρ μικρού μήκους *Персимфанс – Persimfans* (Σε ελεύθερη μετάφραση της Βέρας Βαφειάδου, διαθέσιμο στο σύνδεσμο: <https://youtu.be/chrKeO7Wjh4>, τελευταία ημερομηνία επίσκεψης: 12/2017)
 · *Persimfans & Düsselдорfer Symphoniker - Rachmaninoff: Symphonic Dances – 1st Movement (fragment)* (διαθέσιμο στο σύνδεσμο: <https://youtu.be/Yix90Rbkpcs>)