

Μουσική και κοινωνία

Σημειώσεις για τον Αντόρνο και τη μουσική του '50

Το ζήτημα των σχέσεων μεταξύ μουσικής και κοινωνίας αποτελεί αντικείμενο αμέτρητων μελετών. Συσχετίζεται επιπλέον και με άλλα θέματα, γενικότερης μάλιστα φύσης —θέματα όπως η σχέση μουσικής και φύσης ή η συζήτηση μεταξύ των οπαδών της μουσικής εκφραστικότητας και των φορμαλιστών. Θα περιοριστώ λοιπόν εδώ καταρχήν στην έκθεση των απόψεων του Αντόρνο κι έπειτα στην προσέγγιση του ζητήματος στα πλαίσια της μουσικής πρωτοπορίας του '50.

Από τους είκοσι τρεις τόμους των *Gesammelte Schriften* του Αντόρνο, έντεκα είναι αφιερωμένοι στη μουσική¹: η μουσικο-θεωρητική παραγωγή του «κριτικού» φιλόσοφου (υπό την έννοια της «κριτικής θεωρίας» που ανέπτυξε η Σχολή της Φρανκφούρτης) και μαθητή του Άλμπαν Μπεργκ είναι σημαντικότερη. Οι σχέσεις μουσικής και κοινωνίας αποτελούν το κέντρο βαρύτητάς της: ένα από τα πρώτα του κείμενα ονομάζεται «Για την κοινωνική κατάσταση της μουσικής» (1932)², η τελευταία του μεγάλη εργασία, η *Αισθητική Θεωρία* (που δημοσιεύτηκε μετά το θάνατό του, το 1970)³, κλείνει με το κεφάλαιο «Κοινωνία»· η μονογραφία του για τον Βάγκνερ⁴ (όπως πιθανώς και οι δυο άλλες μουσικές του μονογραφίες που πρόλαβε να ολοκληρώσει, για τον Μάλερ και τον Μπεργκ⁵) έχει ως στόχο «αντί να παραθέτει με στείρο τρόπο τη μουσική και την κοινωνική ερμηνεία, να προσχεδιάσει μοντέλα της συγκεκριμένης ενότητάς τους»⁶, το κείμενο για τον Σένμπεργκ που περιέχει η *Φιλοσοφία της νέας μουσικής*⁷, που συγγράφηκε στα 1940-41 και το οποίο αποτελεί το ανάλογο της *Αισθητικής Θεωρίας* για τη «νέα μουσική» (την προπολεμική πρωτοπορία), ολοκληρώνεται με τον ίδιο τρόπο (με το κεφάλαιο «Θέση απέναντι στην κοινωνία») και περιέχει τον περίφημο ορισμό του μουσικού υλικού ως «κάτι το οποίο είναι κοινωνικά προφτιαγμένο μέσω της συνείδησης των ανθρώπων» (PNM, σελ. 39)· τέλος, ο Αντόρνο δημοσίευσε το 1962 ένα βασικό βιβλίο για το ζήτημά μας, την *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής*⁸, που θα μπορούσε κάλλιστα να ονομαστεί «θεμελίωση μιας μη θετικιστικής κοινωνιολογίας της μουσικής», το οποίο θα χρησιμεύσει εδώ για να εκθέσω τη θεώρησή μου των σχέσεων μουσικής και κοινωνίας.

Η επιλογή της πρωτοπορίας του '50 για την προσέγγιση των σχέσεων μουσικής και κοινωνίας σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο βασίζεται επίσης στον Αντόρνο. Γεννημένος το 1903, ο Αντόρνο υπερασπίστηκε έντονα τον πρώτο μουσικό μοντερνισμό, το μοντερνισμό του

Ο Γεράσιμος Σολωμός είναι μουσικολόγος, διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Paris IV

Σένμπεργκ. Απέναντι όμως στο δεύτερο μοντερνισμό, απέναντι δηλαδή στις μεταπολεμικές μουσικές εξελίξεις (και ήδη απέναντι στον Βέμπερν, που αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο μεταξύ του σενμπεργκικού δωδεκαφθογγισμού και του σειραϊσμού της γενιάς του Ντάρμστατ), κράτησε επιφυλάξεις. Παρακολούθησε βέβαια από κοντά τις εξελίξεις (συμμετείχε στα σεμινάρια του Ντάρμστατ όπου, στα τέλη του '50 και στις αρχές του '60, συγκεντρωνόντουσαν οι νέοι Μπουλέζ, Στοκχάουζεν, Πουσέρ, Μπέρριο, Νόνο και Λίγκετι), αλλά, αν και παραδεχόταν την άβολή του θέση⁹, πήρε συχνά αρνητικές θέσεις (σε ομιλίες όπως «Μουσική και νέα μουσική»¹⁰, «Προς μια άμορφη μουσική»¹¹ ή «Μοντερνισμός»¹², στις οποίες θα βασιστώ), συγκρίνοντάς τις δυσμενώς με τον πρώτο μουσικό μοντερνισμό. Σε σχέση με το ζήτημά μας, η κρίση του για τον Σένμπεργκ είναι σαφώς θετική: «Η κοινωνική απομόνωση της ριζικά νέας μουσικής δεν προέρχεται από το μη κοινωνικό της, αλλά από το κοινωνικό της περιεχόμενο: λόγω της καθαρής της ποιότητας [...] δείχνει την κοινωνική ανουσία αντί να την εξαιμίζει μέσα στην απάτη που παρουσιάζει την ανθρωπότητα ως ολοκληρωμένη ανθρωπότητα. Δεν είναι πλέον ιδεολογία» (PNM, σελ. 124). Αντιθέτως, η κρίση του για τη μουσική του '50 είναι διφορούμενη: «Είναι δύσκολο να κρίνει κανείς αν το αρνητικό [της] στοιχείο εκφράζει και άρα ξεπερνά το αρνητικό κοινωνικό στοιχείο ή αν, υπό τη γοητεία του, ικανοποιείται στο να το μιμείται· ακόμα και μια λεπτή ανάλυση δεν μπορεί να το αποφασίσει» (EMS, σελ. 215). Θα επιχειρήσω να διαψεύσω την καταγγελία περί «μίμησης», η οποία είναι συνώνυμη με την υπόθεση ότι η μουσική αυτή ίσως νάναι ιδεολογική.

1. Μια κοινωνιο-μουσική σκέψη

Οι δυο αυτές κρίσεις του Αντόρνο —μαζί με τη χρήση του όρου «ιδεολογία» (με τη μαρξιστική έννοια)— αποτελούν ίσως την καλύτερη εισαγωγή στη σκέψη του, την οποία θα ονομάσω *κοινωνιο-μουσική* (ή *μουσικο-κοινωνική*). Ο Αντόρνο δεν προσεγγίζει *κοινωνιολογικά* τις σχέσεις μουσικής και κοινωνίας, υπό την έννοια που πήρε ο όρος, αν υπολογίσουμε τις μελέτες που καλύπτει η «κοινωνιολογία της μουσικής» ως εξιδικευμένος τομέας. Για τον Αντόρνο, κάθε μουσική έχει το κοινωνικό της περιεχόμενο: η άρνηση του γεγονότος αυτού αποτελεί ιδεολογική θέση η οποία στοχεύει στην «εξουδετεροποίηση της συνείδησης» (βλ. EMS, σελ. 80) —το να μην καταλαβαίνει κανείς πώς ο Μπετόβεν εκφράζει την αστική επανάσταση είναι της ίδιας τάξης έλλειψη με το να μην καταλαβαίνει το καθαρό μουσικό περιεχόμενο του έργου του (βλ. EMS, σελ. 80). Κατά συνέπεια, καθήκον μιας κοινωνιολογίας της μουσικής δεν είναι να επεξεργαστεί έναν αυτόνομο τομέα —ο οποίος θα μελετούσε τη μουσική υπό μια κοινωνιολογική σκοπιά, όπως η ιστορία την προσεγγίζει με ιστορικό βλέμα, όπως η θεωρία μελετά τα μουσικο-θεωρητικά της θεμέλια ή όπως η αισθητική την εξετάζει φιλοσοφικά—, αλλά να διευκρινίσει το «ιδεολογικό περιεχόμενο», «την ιδεολογική επίδραση της μουσικής», για να καταλήξει σε μια «κριτική θεωρία της κοινωνίας» (βλ. EMS, σελ. 264). Για το λόγο αυτό, η *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής* δεν μπορεί να αρκαστεί στις κοινωνιολογικές μελέτες της εποχής, εμπειρικές κυρίως. Ο Αντόρνο ασκεί τριπλή κριτική κατά της εμπειρικής κοινωνιολογίας (αν και παραδέχεται την ανάγκη της): την έλλειψη θεωρητικής σκέψης στην οποία βασίζεται (βλ. EMS, σελ. 14).

το γεγονός ότι τείνει να εξομοιώσει τη μουσική με ένα οποιοδήποτε καταναλωτικό αγαθό (βλ. *EMS*, σσ. 12-13)· κυρίως —γιατί από το σημείο αυτό απορρέουν οι άλλες κριτικές— την αδιαφορία της απέναντι στο καθαρά μουσικό περιεχόμενο (βλ. *EMS*, σελ. 234).

Με την τελευταία αυτή κριτική εισχωρούμε στον κεντρικό πυρήνα της κοινωνιο-μουσικής σκέψης του Αντόρνο. Η διευκρίνιση των σχέσεων μεταξύ της κοινωνίας και της ίδιας της μουσικής αποτελεί το λάιτ μοτίβο της *Εισαγωγής στην κοινωνιολογία της μουσικής* και ίσως το λόγο ύπαρξης όλων των γραπτών του Αντόρνο περί μουσικής. Ο Αντόρνο παραδέχεται πως το άυλο στοιχείο της τέχνης των ήχων δημιουργεί δυσκολίες ως προς την ανάγνωση του κοινωνικού της περιεχομένου (βλ. *EMS*, σελ. 231). Οι δυσκολίες αυτές δεν πρέπει όμως να οδηγήσουν τη μελέτη αποκλειστικά προς τα κοινωνικά στοιχεία που είναι εξωτερικά προς τη μουσική ως αυτόνομη τέχνη. Η κοινωνιολογία που εστιάζεται στην αποδοχή (*Rezeption*) της μουσικής ή στη μουσική αγορά δεν προσεγγίζει την ουσία: «Η διανομή και η κοινωνική αποδοχή της μουσικής είναι επιφανόμενα· ουσία είναι η αντικειμενική κοινωνική σύσταση της καθαυτής μουσικής» (*EMS*, σελ. 234)· μια πραγματική κοινωνιολογία της μουσικής θάπρεπε να καθορίζει τις ερωτήσεις «περί του κοινωνικού περιεχομένου της μουσικής και της θεωρητικής ερμηνείας της λειτουργίας της» (*EMS*, σελ. 234). Κατά τον ίδιο τρόπο, η ανάλυση της κοινωνικής καταγωγής των συνθετών δεν προσφέρει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: όχι μόνο γιατί η καταγωγή τους δε μεταφράζεται κυριολεκτικά σε ήχους (βλ. *EMS*, σελ. 74), αλλά και κυρίως γιατί ούτως ή άλλως είναι σχετικά ομοιογενής (βλ. *EMS*, σελ. 75) —κοινωνικά, οι συνθέτες εμφανίζονται ως επαίτες και γι' αυτό, σημειώνει ο Αντόρνο σε μια από τις κοφτές του διατυπώσεις που εκλαμβάνονται ενίοτε ως αφορισμοί, «υπάρχει τόσο πολύ εύθυμη μουσική» (*EMS*, σελ. 76). Τέλος, το να αναπαράγει κανείς τη μη μουσική σκέψη ενός συνθέτη εξ αποστάσεως κινδυνεύει να καταλήξει σε ιδεολογία — άλλο παράδειγμα που ίσως σοκάρει: «Η μετοβενική έμφαση στην ανθρωπότητα, που εξετάζουμε εδώ κριτικά, μπορεί να ξεπέσει σε τελετουργία που δοξάζει το υπάρχον όπως είναι. Μ' αυτή τη λειτουργική αλλαγή αποκτά ο Μπετόβεν τη θέση του κλασικού από την οποία θάπρεπε να τον απελευθερώσουμε» (*EMS*, σελ. 88).

Πρέπει λοιπόν να προσεγγίσουμε το κοινωνικό περιεχόμενο ενός έργου στην καθαυτή μουσική του υπόσταση. Υπό αυτό το πρίσμα πρέπει να κατανοηθεί το πρώτο κεφάλαιο της *Εισαγωγής στην κοινωνιολογία της μουσικής*¹³, έτσι ώστε να μην παρερμηνευτεί. Ο Αντόρνο ταξινομεί εδώ τους ακροατές και διανέμει ετικέτες βάσει μιας πολύ αυστηρής ιεράρχησης, εκ πρώτης όψεως ελιτίστικης: ο «ειδικός», ο «καλός ακροατής», ο «καταναλωτής κουλτούρας», ο «συναισθηματικός ακροατής», ο «μνησικάκος ακροατής», «αυτός που ακούει τη μουσική ως διασκέδαση», «αυτός που είναι ενάντια στη μουσική» (βλ. *EMS*, σσ. 17-32). Στόχος του Αντόρνο δεν είναι, θαρρώ, να χτίσει ένα γυάλινο πύργο —κριτικάρει συχνά τους «ειδικούς» στο βιβλίο του και καταλογίζει στη μεταπολεμική μουσική το ότι έγινε ένας «εξειδικευμένος χώρος» (βλ. *EMS*, σελ. 217)—, αλλά να βεβαιώσει πως μια τυπολογία των ακροατών δεν μπορεί να διαπλαστεί βάσει της δικής τους αυτόνομης συμπεριφοράς: το κριτήριο πρέπει να είναι η ταύτιση της ακρόασής τους με τη μουσική. Οι ακροατές που αποκλίνουν από την ταύτιση δεν προτείνουν άλλου τύπου ακρόαση: απλά υφίστανται την πραγματοποίηση του μουσικού έργου, το οποίο γίνεται τότε αντικείμενο κατανάλωσης¹⁴.

Πώς γίνεται η μουσική να δείχνει κοινωνικό περιεχόμενο στο καθαυτό μουσικό της

προϊόν; Σε ποιο στοιχείο του έργου έγκειται η ενότητα του κοινωνικού και του μουσικού; Η μουσική αποτελεί βέβαια διαφορετικό κόσμο από τον πραγματικό —είναι αυτόνομη επειδή όμως είναι δομημένη, κατέχει «κοινό όρο σύγκρισης με τον εξωτερικό κόσμο, με την κοινωνική πραγματικότητα» (EMS, σελ. 60). Μέσω του πιο εσωτερικού της στοιχείου, της δομής, δημιουργείται ο σύνδεσμος με την κοινωνία. Αν δεχτούμε τη σκέψη αυτή, τότε κατανοούμε γιατί, για τον Αντόρνο, η κοινωνιολογία της μουσικής δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί παρά υπό τη μορφή μιας κοινωνικής κριτικής, κατανοούμε γιατί ο συλλογισμός του είναι κοινωνιο-μουσικής φύσης: «Το οργανωμένο στοιχείο των έργων είναι δάνειο της οργάνωσης της κοινωνίας· εκεί όπου την υπερβαίνουν έγκειται και η διαμαρτυρία τους κατά την ίδια την αρχή της οργάνωσης, κατά την κυριαρχία της εσωτερικής και εξωτερικής φύσης» (EMS, σελ. 254).

Το κοινωνικό περιεχόμενο της μουσικής πρέπει λοιπόν να αναζητηθεί στην εσωτερική της οργάνωση. Εσωτερική οργάνωση σημαίνει, σε τελευταία ανάλυση, την τεχνική δόμηση της μουσικής. Αναφέρουμε ένα μεγάλο απόσπασμα από την *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής*, το οποίο περιέχει ένα παράδειγμα και επιπλέον θέτει το ερώτημα του πώς πραγματοποιείται η ενότητα του κοινωνικού και του καθαυτού μουσικού στοιχείου: «Μέσω των εκάστοτε καταστάσεων της τεχνικής, η κοινωνία επεκτείνεται στα έργα. Μεταξύ των τεχνικών της υλικής και της καλλιτεχνικής παραγωγής υπάρχουν συγγένειες περισσότερο στενές από ό,τι παραδέχεται ο επιστημονικός καταμερισμός της εργασίας: Η διαίρεση της διαδικασίας της εργασίας από την περίοδο της χειροτεχνίας και η μοτιβικό-θεματική εργασία από τον Μπαχ, τεχνοτροπία συνάμα διαχωρισμού και σύνθεσης, αντιστοιχούν ουσιαστικά· στον Μπετόβεν ιδιαιτέρως, μπορεί κανείς δίκαια να αναφερθεί στην κοινωνική εργασία. Η δυναμοποίηση της κοινωνίας μέσω της αστικής αρχής και η δυναμοποίηση της μουσικής έχουν την ίδια έννοια· ο τρόπος όμως με τον οποίο πραγματοποιείται η ενότητα αυτή είναι ακόμα σκοτεινός» (EMS, σελ. 263).

Η *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής* του Αντόρνο επιχειρεί να αποδείξει την ενότητα του κοινωνικού και του μουσικού (του καθαυτού μουσικού στοιχείου, και όχι των στοιχείων που περιβάλλουν τη μουσική)· το θέμα όμως του τρόπου με τον οποίο πραγματοποιείται η ενότητα αυτή σπανίως προσεγγίζεται. Αποκλείεται φυσικά εξ αρχής η θεωρία περί προτεραιότητας του κοινωνικού απέναντι στο μουσικό: ο Αντόρνο απορρίπτει κατηγορηματικά τη μαρξιστική θεωρία περί αντανάκλασης (βλ. EMS, σελ. 241) ακόμα και όταν δανείζεται ενίοτε την ορολογία της (το τάδε κοινωνικό στοιχείο *αντανακλάται, αναπαρίσταται, μεταφράζεται, μιμείται κ.τ.λ...* στη μουσική). Η σκέψη του επεξεργάζεται μέσω αναλογιών ή μέσω άμεσων συσχετισμών χάρη στη χρήση φιλοσοφικών όρων που περιγράφουν ταυτόχρονα το κοινωνικό και το μουσικό: παραδείγματος χάρη, η ρήξη μεταξύ του «γενικού» και του «ειδικού», ρήξη στην οποία θα αναφερθούμε αργότερα, είναι το ίδιο εμφανής τόσο στη μεταπολεμική μουσική όσο και στη σύγχρονή της κοινωνία (βλ. EMS, σελ. 214). Ο αναλογικός συλλογισμός όμως δεν εξαντλεί το θέμα, απέναντι στο οποίο η θέση του Αντόρνο είναι δύσκολη. Η μόνη του υπόθεση περί του τρόπου με τον οποίο πραγματοποιείται η ενότητα του κοινωνικού και του μουσικού μοιάζει, θαρρώ, με υπεκφυγή: «Η έμμεση σχέση μουσικής και κοινωνίας δημιουργείται πιθανώς στο υπόστρωμα των διαδικασιών εργασίας που έγκειται κάτω από τους δυο χώρους. Η μελέτη του θα αποτελούσε το στόχο

μιας ιστορίας της μουσικής που θα ένωνε ουσιαστικά την τεχνολογική και την κοινωνιολογική άποψη» (EMS, σελ. 244).

2. Το κοινωνικό περιεχόμενο της μουσικής του '50

Ας εγκαταλείψουμε όμως το γλίστερό έδαφος της ερώτησης του πώς πραγματοποιείται η ενότητα του κοινωνικού και του μουσικού για να ασχοληθούμε με το κοινωνικό περιεχόμενο της μουσικής πρωτοπορίας του '50. Ειπώθηκε ήδη πως, απέναντι στις αναπτύξεις της νεαρής σειραϊκής μουσικής —που αναφερόταν στον Βέμπερν και όχι στον Σένμπεργκ— ο Αντόρνο κράτησε επιφυλάξεις. Την υπεράσπισε βέβαια ένθερμα και εξουδετέρωσε μεγάλο αριθμό κριτικών που ασκούσαν πάνω της οι συντηρητικοί (παραδείγματος χάρι, όσον αφορά το θέμα της μηχανοποίησης στην ηλεκτρονική μουσική¹⁵, που δεν πρέπει να συγχυστεί με το ζήτημα της παραίτησης του υποκειμένου στο οποίο θα αναφερθώ αργότερα). Όμως, από την ομιλία «Μουσική και νέα μουσική» (1960)¹⁶ ως το κεφάλαιο «Μοντερνισμός» (1961-62) της *Εισαγωγής στην κοινωνιολογία της νέας μουσικής*, περνώντας από την ομιλία «Προς μια άμορφη μουσική» (1961)¹⁷, παρατηρείται σκλήρυνση του ύφους του, αν και τις κριτικές που ασκεί απέναντι στη νεαρή μουσική της εποχής, τις είχε ήδη ασκήσει απέναντι στον Σένμπεργκ.

Η βασική ιδέα με βάση την οποία αρθρώνονται οι κριτικές έχει ήδη διατυπωθεί: ο Αντόρνο υποψιάζεται πως η νεαρή μουσική κατέχεται από τον πειρασμό της απλής «μίμησης» της κοινωνίας. Μ' άλλα λόγια, ίσως έχει πάψει να της αντιτίθεται, να προτείνει έναν κόσμο που θα εξακολουθούσε να αντιστέκεται. Μέσα της εξαφανίζεται «το κομμάτι ουτοπίας»: «Η ουσία της, όσο βαθιά κρυμμένη κι αν ήταν, ήταν η κοινωνική αλλαγή. Ο πυρήνας της κοινωνιολογικής διαφοράς μεταξύ της νέας μουσικής του '60 και αυτής του '20 είναι μάλλον η πολιτική παραίτηση [...]. Το αίσθημα πως τίποτα δεν μπορεί να υποστεί αλλαγή άγγιξε τη μουσική» (EMS, σελ. 217).

Οι λόγοι της παραίτησης είναι πολλαπλοί. Από τους πιο εξωτερικούς προς τη μουσική, θα αναφέρω με τον Αντόρνο το γεγονός πως, στο '50, η σύγχρονη μουσική έγινε ένας «εξειδικευμένος τομέας», ένας χώρος που δεν ενοχλεί πια κι επομένως δε νοιώθει πλέον την ανάγκη να αντιτεθεί στην κοινωνία (βλ. EMS, σελ. 217): ευθύνεται επίσης η ανάγκη «επιστροφής στην τάξη» (ο Αντόρνο αναφέρεται στη συστηματικοποίηση των συνθετικών τεχνοτροπιών) που την κυριάρχησε, όπως εξάλλου είχε ήδη κυριαρχήσει τον Σένμπεργκ μετά την εποχή της ελεύθερης ατομικότητας (την οποία ο Αντόρνο θάθελε να προεκτείνει στη λεγόμενη «*musique informelle*» —που μεταφράζω «άμορφη μουσική»—, μια γαλλική έκφραση την οποία δε διστάζει να χρησιμοποιήσει παρότι είχε ήδη γίνει σλόγκαν), οδηγώντας τον «αν όχι στην εφεύρεση της δωδεκάφθογγης τεχνικής, τουλάχιστον στο συνηθέστερό της απολογισμό» (VMI, σελ. 395). Σύμφωνα όμως με την κοινωνιο-μουσική λογική της σκέψης του Αντόρνο —για την οποία το κοινωνικό περιεχόμενο της μουσικής πρέπει να προσεγγιστεί στην εσωτερική της δομή κι όχι στους εξωτερικούς παράγοντες— θα καταλάβει κανείς πως οι λόγοι αυτοί πρέπει να αναζητηθούν στην τεχνική δομή των έργων του '50.

Αιτία είναι, καταρχήν, το συμβάν που θα ονομάσω *χωροποίηση* της μουσικής¹⁸. Συχνότα-

τα καταλογίζει ο Αντόρνο στη νέα μουσική τη στατικότητά της, μια κριτική που συμμερίζεται αμέσως όποιος ακούσει έργα όπως το *Zeitmasse* (1955-56) του Στοκχάουζεν ή την *Polyphonie X* (1950-51) του Μπουλέζ ή ακόμα και το *Il canto sospeso* (1956) του Νόνο ή τα *Πιθοπρακτά* (1954-55) του Ξενάκη, δυο από τα αριστουργήματα της εποχής. Γιατί οι συνθέσεις αυτές βασίζονται συνειδητά σε μια αντίληψη του χρόνου που αρνείται τη γραμμικότητα, την ανάπτυξη με την παραδοσιακή έννοια. Οι χρονικοί δεσμοί *εσωτερικεύονται* τότε, ίσως και να εξαφανίζονται —ο Στοκχάουζεν έφτασε στο σημείο να θεμελιώσει θεωρητικά και πρακτικά έργα που αναδιπλώνονται στη στιγμή¹⁹. Επίσης, κι είναι ο λόγος για τον οποίο μιλώ για χωροποίηση, ο μεταφορικός χώρος —όπως εξάλλου και ο πραγματικός, ήδη από τα τέλη του '50 [με έργα όπως τα *Gruppen* (1955-57) του Στοκχάουζεν]— παίρνει κυριαρχούσα σημασία. Απόδειξη: η γενίκευση της υποκατάστασης του όρου τόνος (ή φθόγγος) από τη λέξη (τονικό) *ύψος* ή η γενίκευση της έκφρασης «χώρος (τονικών) υψών». Επί το πλείστον, από τον Βαρέζ δε βλέπουμε «όγκους» που έπειτα ψάχνουμε να ακούσουμε: τους *ακούμε* αμέσως. Τα σχέδια με τα οποία ένας Ξενάκης συλλαμβάνει τη μουσική του —πριν τα μεταφράσει στην παραδοσιακή μουσική γραφή— δεν αποτελούν ουδέτερο εργαλείο, ένα οποιοδήποτε μέσο που απλώς γεμίζει το κενό το οποίο προκύπτει από την έλλειψη καθολικών μουσικών νόμων στη νέα μουσική: ενσωματώνονται πλήρως στη μουσική. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι γίνεται πλέον δυνατό να συγκρίνει κανείς το συνθέτη με το γλύπτη²⁰: ο συνθέτης δεν αναπτύσσει πλέον (μέσα στο χρόνο) ένα θέμα, αλλά πλάθει εκ των έσω τον ήχο.

Η στατικότητα, η χωροποίηση της μουσικής απορρέουν —ο Αντόρνο επιμένει σε αυτό το ζήτημα— από την εκλογίκευση του χρόνου. Για να θεμελιώσουν μια πρώτη θεωρία της μουσικής, οι Αρχαίοι τη γεωμετροποίησαν. Στη σύγχρονη μουσική, η απαίτηση εξ ολοκλήρου δόμησης είναι συνώνυμη ακραίας χωροποίησης. Κριτικάροντας «τη σχεδόν χωρική μεταχείριση του χρόνου» στο σειραϊσμό, ο Αντόρνο γράφει: «Ο ίδιος ο χρόνος πρέπει, με τη σειραϊκή μεταχείριση, να γίνει διαθέσιμος, νάναι, κατά κάποιο τρόπο, αιχμάλωτος. Πάνει νάναι ανοιχτός και μοιάζει χωροποιημένος. [...] Θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί εάν η εξ ολοκλήρου εκλογίκευση προς την οποία τείνει η μουσική είναι συμβιβάσιμη με τη διάσταση του χρόνου· εάν η κυριαρχία του ομοίου και του ποσοτικού που αντιπροσωπεύει ο ορθολογισμός δεν αρνείται το ανόμοιο και το ποιοτικό από το οποίο η διάσταση του χρόνου είναι αδιαχώριστη· δεν είναι τυχαίο το ότι όλες οι τάσεις προς εκλογίκευση, στον πραγματικό κόσμο περισσότερο ακόμα κι απ' ό,τι στην τέχνη, τείνουν προς την κατάργηση των παραδοσιακών μεθόδων κι άρα [...] της ιστορίας. Ίσως η ενσωμάτωση του χρόνου, η αποδόμησή του να του είναι μοιραία, όπως ταιριάζει, υπό ανθρωπολογική σκοπιά, σε μια εποχή τα υποκείμενα της οποίας χάνουν κάθε ανάμνηση» (MNV, σσ. 352-353).

Η χωροποίηση θάπρεπε λοιπόν να οδηγήσει στο τέλος της αμφισβήτησης, στην παραδοχή της υπάρχουσας κοινωνικής τάξης: είναι συνώνυμη κατά κάποιο τρόπο της εκκένωσης του χρόνου κι άρα της ελπίδας για την αλλαγή. Υπό αυτή την έννοια, η εκλογίκευση της μουσικής οδηγεί στο μετα-ιστορικό παράδεισο μιας κοινωνίας η οποία, «μη βλέποντας πια τίποτα μπροστά της, αρνείται το ίδιο το προτσές και ικανοποιείται με την ουτοπία της αναδίπλωσης του χρόνου στο χώρο» (PNM, σελ. 173). Το απόφθεγμα της θα μπορούσε νάταν η φράση του Ζ. Μπαρταρέ²¹ με την οποία κλείνει η ανάλυσή του της *Θάλασσας* του Ντεμπυσύ: «Όλα τέλειωσαν λοιπόν με τη γενική παράλυση της μουσικής, που στερείται πλέον από

κάθε δυνατότητα έκφρασης». Η χωροποίηση όμως της τέχνης του χρόνου δεν είναι νέο φαινόμενο, όπως εξάλλου τονίζει κι ο Αντόρνο. Το βιβλίο του για τον Βάγκνερ βασίζεται στην ιδέα πως, στη μουσική του, η στατικότητα ως άρνηση της ανάπτυξης και η τάση της αρμονίας να μετασχηματιστεί σε ηχητικότητα (Klang)²² αποτελούν τη μουσική υλοποίηση της ιδεολογικής επαναφοράς του μύθου κι άρα είναι κατά ομοίωμα της σκέψης που εγκαταλείπει την κοινωνική ουτοπία. Στη *Φιλοσοφία της νέας μουσικής* φτάνει κάλλιστα έως το σημείο να συσχετίσει τον Σένμπεργκ και τον Στραβίνσκι: «Και στους δυο η μουσική απειλεί να πήξει μέσα στο χώρο», γράφει (PNM, σελ. 71). Οπότε θα μπορούσαμε να θέσουμε το εξής ερώτημα: μήπως, στα έργα του '50, η χωροποίηση να έφτασε σε τέτοιο σημείο, έτσι ώστε να εμφανίζεται μια άλλη διέξοδος από την απλή παραίτηση; Αλλά ας αφήσουμε αυτό το ερώτημα για αργότερα.

Η δεύτερη αιτία, λόγω της οποίας υποπτεύεται ο Αντόρνο πως η νεαρή μεταπολεμική μουσική ίσως να «μυμείται» την κοινωνική τάξη, βασίζεται στη διαπίστωση πως στις τεχνολογίες της —κατά ομοίωμα της κοινωνίας— αυξάνεται το χάσμα μεταξύ του γενικού (του συνόλου) και του ειδικού (της λεπτομέρειας): «Το γενικό γίνεται αυτοθέσιμος νόμος, υπαγορευμένος από έναν ειδικό: γίνεται άρα μη νόμιμο σε σχέση με κάθε ειδικό· το ειδικό γίνεται αφηρημένο τυχαίο [...], απλό αντίτυπο της αρχής του» (EMS, σελ. 215).

Η κατάσταση αυτή εύκολα διαπιστώνεται. Όταν οι νεαροί σειραϊστές επιχειρούν να σώσουν το λειτουργικό χαρακτήρα της μουσικής και αναφέρονται, με τον Μπουλέζ²³, σε μια «λειτουργική γονιμοποίηση», τι είδους λειτουργικότητα εγκαθιδρύουν; Σίγουρα δεν έχει σχέση με τη λειτουργικότητα της τονικότητας, η οποία βασιζόταν στην ύπαρξη *επιπέδων* σχέσεων μεταξύ του συνόλου και του επιμέρους (μεταξύ της αρμονίας και του φθόγου όσον αφορά την οργάνωση των τονικών υψών ή, όσον αφορά τη μορφή, μεταξύ της μορφής και των τμημάτων της). Τα επίπεδα αυτά τείνουν να εξαφανιστούν στο πρώτο μέρος του 20ού αιώνα (για παράδειγμα, στις μη λειτουργικές αρμονικές αλληλουχίες του Ντεμπυσσύ, στα συγκολλημάτα του Στραβίνσκι²⁴): κατάληξη είναι ο σενμπεργκικός δωδεκάφθογγισμός, όπου τίποτα δε συνδέει πια το υλικό και τη μορφή, όπου ξεπηδά μια έντονη αντίφαση μεταξύ του δωδεκάφθογου υλικού και μιας συμβατικής μορφής. Για να την ξεπεράσει, ο σειραϊσμός επινόησε την εξ ολοκλήρου *ισοπέδωση*: το χαμηλότερο επίπεδο απορρέει *μηχανικά* από το υψηλότερο ή, αντιθέτως, το υλικό γονιμοποιεί με τον ίδιο τρόπο το σύνολο.

Κραυγαλέα απόδειξη της εξαφάνισης των επιπέδων σχέσεων είναι η τυχαιότητα στην οποία εγκαταλείπεται η λεπτομέρεια. «Το στοιχείο της τυχαιότητας, που αυξάνεται όσο περισσότερο αυξάνεται και η ενσωμάτωση της δόμησης, ήταν ήδη παρόν στη δωδεκάφθογγη τεχνική», γράφει ο Αντόρνο. «Η τυχαιότητα αγγίζει πρώτα την αλληλουχία των λεπτομερειών, οι οποίες στερούνται την αναγκαιότητα που παλιότερα τις συνέδεε μεταξύ τους [...]. Οι υποστηρικτές ενός ριζικού δομισμού ενστερνίζονται τις συνέπειες: δεν ενδιαφέρονται πλέον καθόλου να συνδέσουν οργανικά τη λεπτομέρεια» (VMI, σσ. 420-421). Στην από τα άνω δόμηση (ή στη «λειτουργική» γονιμοποίηση —ήτοι μηχανική— από τα κάτω), η λεπτομέρεια μπορεί να παραληφθεί ή να αφαιρεθεί στην τύχη της. Στον Μπουλέζ λόγου χάρη, είναι αδύνατο να διακρίνουμε τι είναι ουσία και τι είναι λεπτομέρεια. Στον Ξενάκη, η λεπτομέρεια ως λεπτομέρεια αφθονεί, είναι όμως πασίγνωστο μυστικό πως η τύχη της δεν τον ενδιαφέρει!

Το χάσμα μεταξύ του ειδικού και του γενικού οφείλεται, όπως και η χωροποίηση της μουσικής, στο δομισμό των νεαρών συνθετών, στην προχωρημένη εκλογίκευση της μουσικής. Η εκλογίκευση μπορεί να ερμηνευτεί κυριολεκτικά ως «μίμηση» του (κάλπικου) ορθολογισμού του κόσμου υπό διοίκηση στην εμφανή τάση του '50 προς μια *τεχνο-μουσική*²⁵. Η έκφραση αυτή —την οποία προτείνω κατά το πρότυπο του όρου «τεχνο-επιστήμη»— δεν αναφέρεται στη χρήση της τεχνολογίας· ούτε κι αποκλειστικά στην υποκατάσταση της μουσικής τεχνικής από τη (γενική) τεχνική, σημαντικό βέβαια συμβάν, που παραμένει όμως επιφανινόμιο· κι ακόμα λιγότερο πρόκειται για την κοινωνιολογίζουσα ή φιλανθρωπική ερμηνεία η οποία, υποστασιοποιώντας την τεχνική, ομιλεί περί υποδούλωσης της μουσικής²⁶ —η τεχνικιστική στάση προέρχεται από μια εξέλιξη του κόσμου στην οποία η μουσική έπαιξε σημαντικότερο ρόλο. Με τον όρο τεχνο-μουσική υπονοώ το γεγονός ότι τα μέσα τείνουν να γίνουν τέλος.

Ο Αντόρνο κατάγγειλε την τάση αυτή —η οποία οδηγεί στην εργαλειοποίηση του Λόγου— ήδη σε σχέση με τη δωδεκάφθογγη περίοδο του Σένμπεργκ: «Ως κλειστό —και ταυτόχρονα αδιαφανές προς τον ίδιο του τον εαυτό— σύστημα, όπου ο αστερισμός των μέσων υποστασιοποιείται άμεσα σε τέλος και σε νόμο, ο δωδεκάφθογγος ορθολογισμός προσεγγίζει τη δεισιδαιμονία», γράφει στη *Φιλοσοφία της νέας μουσικής* (PNM, σελ. 67). Το βιβλίο αυτό όμως «σώζει» τελικά τον Σένμπεργκ, ενώ η *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής* χρησιμοποιεί σκληρότατες λέξεις κατά της μουσικής που μας ενδιαφέρει εδώ: «Οι συνθέσεις από τις οποίες το υποκείμενο αποσπάται σαν να ντρεπόταν που το ίδιο επέζησε και οι οποίες παραδίδονται στον αυτοματισμό της δόμησης ή στο τυχαίο, αγγίζουν τα όρια μιας αχαλίνωτης τεχνολογίας, ανώφελης όμως έξω από τον κόσμο της χρησιμότητας. Το μπρικολάζ δεν αποτελεί αποκλειστικά την υπογραφή που διακρίνει τους κακούς από τους καλούς συνθέτες. Ό,τι πετυχαίνει μοιάζει, έως ένα βαθμό τουλάχιστον, να έχει κατακτηθεί πάνω του: η συγκλονιστική έκφραση του κενού και η κενή, εξουδετερωποιημένη τεχνοτροπία συγχέονται σχεδόν αζεδιάλυτα. Η τάση προς το μπρικολάζ που κατάκτησε [...] στον ίδιο βαθμό ακόμα και τους πιο ταλαντούχους νέους, αποτελεί γενική συμπεριφορά της κοινωνίας, μια απόπειρα των αισθήσεων να παροσαρμολογήσουν με παράδοξο τρόπο σε κάτι που είναι εξ ολοκλήρου αλλοτριωμένο και πραγματοποιημένο» (ISM, σελ. 216)²⁷.

Στην αναζήτησή τους μιας *εκ του μηδενός δημιουργίας*, ενός έργου εξ ολοκλήρου δομημένου — «Ποιοι είναι οι ελάχιστοι λογικοί περιορισμοί οι αναγκαίοι στην κατασκευή μιας μουσικής διαδικασίας;», αναρωτιέται ο Ξενάκης²⁸ μετά τη σύνθεση ενός έργου βασισμένου στους νόμους των πιθανοτήτων, τις *Αχορρίψεις* (1956-57), μαζί με τον Μπουλέζ, ο οποίος λίγο πριν συνέθετε ένα έργο που κυριαρχείται από τον αυτοματισμό, τις *Structures* (πρώτο βιβλίο, 1951-52)²⁹ και έγραφε το άρθρο «Στα όρια της εύπορης χώρας» (1955)³⁰—, στην αναζήτηση μιας «δομικότητας της δομής» (για να μεταχειριστούμε τους όρους που θα επινοήσει αργότερα ο Ζ.Ντεριντά³¹ για να διακρίνει τη στρουκτουραλιστική έννοια της δομής απ' αυτή που κυριαρχούσε προγενέστερα), οι νέοι συνθέτες του '50 υλοποιούν ένα μουσικό σύμπαν όπου η λειτουργικότητα της γλώσσας υποκαταστάθηκε από μια *τεχνική* λειτουργικότητα (δημιουργία τεχνητών γλωσσών): η γλώσσα γίνεται αυτορρυθμιζόμενο σύστημα. Στη θέση του εκφραστικού έργου έχουμε πλέον βουβά έργα, τα οποία τροφοδοτούνται από τον ίδιο τους τον εαυτό κι από το κενό. Τουλάχιστον, προς αυτή την κατεύθυνση είμαστε

αναγκασμένοι να ερμηνεύσουμε ορισμένα από τα έργα της εποχής: ως έργα που λαμβάνουν ενεργή συμμετοχή στην ανάπτυξη μιας εξ ολοκλήρου τεχνοποιημένης κοινωνίας.

Απορρέει τότε η πλήρης εξαφάνιση του αιτήματος για αλλαγή της κοινωνίας και, πιο συγκεκριμένα, η παραίτηση του υποκειμένου, την οποία οι νέοι συνθέτες της εποχής διεκδίκησαν στα μουσικά τους έργα —λιγότερο στα γραπτά τους, εκτός κι αν δέχτηκαν την επιρροή του Κέιτζ και του σλόγκαν του «αφήστε τους ήχους να μιλήσουν». Ο Αντόρνο επιχειρεί να καταλάβει την εξέγερση κατά του υποκειμένου και ταυτόχρονα καταγγέλλει την ιδεολογική της χρήση: «Δεν πρέπει με κανέναν απολύτως τρόπο να ερμηνεύσουμε [τη] δυσφορία μπρος στην έκφραση προς όφελος ενός θετικού ιδανικού του μουσικού κόσμου, όπου το στάδιο των μεμονωμένων υποκειμένων που εκφράζονται θα 'χει "ξεπεραστεί" έτσι ώστε η έκφραση του μεμονωμένου ατόμου να γίνεται άκυρη, χωρίς σημασία. Η τωρινή εξέγερση κατά του υποκειμένου [...] οφείλεται στο γεγονός ότι η πιο πρόσφατη ιστορία —η ανικανότητα στην οποία περιορίζεται όλο και περισσότερο το μεμονωμένο άτομο, μέχρι και η απειλή γενικής καταστροφής— αναδείχνει ως ματαιότητα την άμεση έκφραση της υποκειμενικότητας και της προσδίδει χαρακτήρα αυταπάτης και ιδεολογίας» (VMI, σελ. 379).

Όντως, στη μουσική του '50, η υποκειμενική πρόθεση δεν μπορεί παρά να εμφανίζεται μέσω *προσθήκης*. Μπρος σε μουσικές οργανώσεις που αυτολειτουργούν, ο συνθέτης δεν έχει άλλη προσφυγή από το να θέσει τον ίδιο του τον εαυτό ως το μοναδικό εξωτερικό στοιχείο, το μοναδικό ον που ξεφεύγει από την αυτορρυθμιση. Ήδη ο Σένμπεργκ είχε να αντιμετωπίσει το πρόβλημα αυτό. Μάλλον γι' αυτό πρόσθεσε τελικά στο δωδεκάφθογγο υλικό —που προμηνύει τον αυτοματισμό— συμβατικές μορφές, με την ελπίδα να αναστήσει το νόημα. «Το ερώτημα που θέτει στο συνθέτη η δωδεκάφθογγο μουσική», γράφει ο Αντόρνο, «δεν είναι πώς μπορεί να οργανωθεί το μουσικό νόημα, αλλά πώς μπορεί η οργάνωση να αποκτήσει νόημα. [...] Ο Σένμπεργκ εισάγει εντέλει την πρόθεση, σχεδόν με την αποσπασματική βία της αλληγορικής αναπαράστασης, σε κάτι το οποίο είναι κενό μέχρι και στα πιο απόκρυφα του κύτταρα» (PNM, σσ. 67-68).

Ολόκληρη η πιο προχωρημένη μουσική του '50 χαρακτηρίζεται από την προσθήκη μιας πρόθεσης σε αυτορρυθμιζόμενα συστήματα. Ο Φ. Λέρνταλ³², αν και αναφέρεται σε ένα έργο του Μπουλέζ ελάχιστα αυτοματοποιημένο (σε σχέση με τις *Structures*), φτάνει στο σημείο να υποθέσει πως «ο βαθμός κατανόησης του *Marteau* δεν εξαρτάται [...] από τη σειραϊκή οργάνωση, αλλά από ό,τι ο συνθέτης πρόσθεσε σ' αυτή την οργάνωση». Ο Μπουλέζ το αναγνωρίζει έμμεσα όταν σχολιάζει το σύνολο του έργου του: ξεκινώντας από τη διαπίστωση πως η «συνολική σύλληψη» είναι εξίσου αναγκαία με την «αναλυτική σύλληψη», η μέθοδος εργασίας του συνίσταται στο να επεξεργάζεται πρώτα τα αναλυτικά στοιχεία κι έπειτα να κάνει πρόδηλη την άρθρωσή τους με την προσθήκη απτότερων στοιχείων³³. Ο Μπουλέζ λειτουργεί εδώ με βάση την παραδοσιακή διχοτόμηση «αναλυτική/συνολική σύλληψη» κι ο Λέρνταλ με βάση τη μη έγκυρη —κατά τη γνώμη μου— διχοτόμηση αντίληψη/σύλληψη [conception/perception]. Το ζήτημα όμως της προσθήκης μιας πρόθεσης είναι γενικότερο.

Από τους νέους συνθέτες του '50, ο Ξενάκης είναι σίγουρα αυτός που φανέρωσε με τη μεγαλύτερη σαφήνεια την πραγματική φύση του ζητήματος. Στη δεύτερή του παραγωγή, που υπάγεται σε σχεδόν πλήρη «αξιωματικοποίηση» (μια περίοδος που ξεκινά με τις *Αχορ-*

ρίψεις και καταλήγει, στα 1962, στο πρόγραμμα υπολογιστή των έργων ΣΤ), εμφανίζεται μια αντίθεση, η παρόξυνση της οποίας είναι στο ύψος του ζητήματος³⁴: αφενός, χρησιμοποιεί αυστηρότατα συστήματα, αφετέρου, τα «διορθώνει» διαρκώς μέσω του μπρικολάζ· η πιο φιλόδοξη αξιωματικοποίηση έχει να κάνει με διαισθήσεις που αγγίζουν τα όρια της (θρησκευτικής) αποκάλυψης· νόμοι χωρίς υποκειμενικό νόημα ανατινάσσονται μέσω παρεκκλίσεων χωρίς αντικειμενικό νόημα. Η ένταση της σύγκρουσης εξηγείται λόγω του αυθαίρετου χαρακτήρα των δύο όρων της αντίθεσης: οι αντικειμενικές δομές δεν έχουν το συλλογικό χαρακτήρα που διέκρινε τη γλώσσα· η «ελευθερία» που μιμείται η πρόθεση (βάσει προσθήκης) φανερώνει τα ίχνη ενός υποκειμένου του οποίου οι σπασμωδικές κινήσεις αποτελούν συμπτώματα της αδυναμίας του —εξάλλου, συχνότατα, είναι αδύνατο να τους διακρίνουμε³⁵.

3. Ο ορθολογισμός στη μουσική του '50

Ο κριτικός του Αντόρνο κατά της μουσικής πρωτοπορίας του '50 έχουν ως κέντρο βάρους το ζήτημα της εκλογίκευσης της μουσικής. Η στατικότητα της νεαρής μουσικής της εποχής (που σημαίνει, στο επίπεδο του κοινωνικού της περιεχομένου, την εγκατάλειψη του αιτήματος αλλαγής) απορρέει από το γεγονός ότι, για τον Αντόρνο, η εξ ολοκλήρου εκλογίκευση προς την οποία τείνει είναι μάλλον ασυμβίβαστη με τη διάσταση του χρόνου. Το χάσμα μεταξύ του γενικού και του ειδικού, το οποίο —όπως και στην κοινωνία— αυξάνει, είναι συνέπεια της θέλησής της να καταλήξει σε εξ ολοκλήρου δομημένα έργα. Τέλος, πραγματοποιεί την ίδια ανατροπή του Λόγου που πραγματοποιεί και η κοινωνία: τα μέσα γίνονται τέλη. Μ' άλλα λόγια, η μεταπολεμική μουσική τέχνη τείνει προς τον κάλπικο ορθολογισμό —τον εργαλειοποιημένο ορθολογισμό— του κόσμου υπό διοίκηση, στον οποίο έχει πάψει να αντιτίθεται.

Οι κριτικές αυτές είναι σωστές —και μάλιστα τις ενέτεινα με τη χρήση των όρων «χωροποίηση» και τάση προς «τεχνο-μουσική». Αναμφισβήτητα, σε έργα όπως η *Δεύτερη Σονάτα για πιάνο* (1948) και οι *Structures* (πρώτο βιβλίο, 1951-52), όπως το *Kreuzspiel* (1951) και το *Zeitmasse* (1955-56), όπως οι *Αχορρίψεις* (1956-57) και τα *Μόρσιμα-Αμόρσιμα* (1956-62) —για να αναφέρω έργα τριών συνθετών, του Μπουλέζ, του Στοκχάουζεν και του Ξενάκη, η σύνθεση των οποίων εκτείνεται σ' όλη τη δεκαετία του '50—, ο Διαφωτισμός χρησιμοποιεί πλέον το άχαρο και εκτυφλωτικό φως ενός νέον! Δεν είναι όμως η περίπτωση του *Marteau sans maître* (1953-55), του *Gesang der Jünglich* (1955-56), των *Πιθοπρακτών* (1954-55) —τρία έργα των ίδιων συνθετών. Τα έργα αυτά δεν αποτελούν απλώς αριστουργήματα σ' ένα αδιαφοροποίητο κόσμο. Δεν τίθενται απλώς, όταν συγκρίνονται με τα προαναφερθέντα έργα, στη σχέση του ολοκληρωμένου έργου με την πειραματική σύνθεση (με τη σπουδή) —γεγονός το οποίο είναι προφανές για τον Ξενάκη λόγω των ημερομηνιών. Κι ούτε πρόκειται για σημείο κάμψης της προβληματικής.

Η επιτυχία των έργων αυτών σημαίνει πως συγγεντρώνουν ορισμένες συνθήκες αναγκαίες για το ξεπέρασμα του κάλπικου ορθολογισμού, του εργαλειοποιημένου ορθολογισμού, για την εγκαθίδρυση μιας σχέσης μη «μμητικής» με την κοινωνία. Αν πετυχαίναμε

να επιβεβαιώσουμε την υπόθεση αυτή, τότε θα αναιρούσαμε την αντορνική υποψία του ότι η μουσική του '50 ίσως να εγκατέλειψε την αμφισβήτηση, ίσως να συμμετέχει δραστήρια (ή, τουλάχιστον, να έχει υποκύψει) στον κόσμο υπό διοίκηση. Είναι δύσκολο στο τωρινό στάδιο έρευνας να εκπληρώσουμε το καθήκον αυτό —ένα επείγον καθήκον σε μια εποχή (τρία-ντα χρόνια μετά τα προαναφερθέντα κείμενα του Αντόρνο) όπου η κριτική της μεταπολεμικής πρωτοπορίας χρησιμεύει ακόμα, σε μεγάλο βαθμό, για να δικαιολογηθούν με ιδεολογικό τρόπο έργα τα οποία υπέκλυψαν καθαρώς, για να αποκατασταθεί η συντηρητική κριτική της εποχής του Αντόρνο.

Η αντορνική κριτική της εργαλειοποίησης του Λόγου (τόσο στην κοινωνία όσο και στα έργα του '50), η κριτική του της ιστορικής τάσης προς ανατροπή της *Aufklärung*, δεν τον οδήγησε στην άρνηση δυνατότητας ύπαρξης του Λόγου. Παραθέτω ένα μεγάλο απόσπασμα ενός από τα τρία κείμενα που ανέφερα προηγουμένως: «Εάν η τέχνη αναζητά πραγματικά να αναιρέσει την κυριαρχία πάνω στη φύση, εάν στοχεύει σ' ένα στάδιο όπου το πνεύμα θα έπαυε να είναι για τους ανθρώπους εργαλείο εξουσίας, το μόνο μέσο για την επίτευξη του στόχου αυτού είναι η κυριαρχία πάνω στη φύση. Μονάχα μια μουσική με πλήρη κυριαρχία θα απελευθερωνόταν και από κάθε περιορισμό, ακόμα κι από τον ίδιο της τον περιορισμό· κατά τον ίδιο τρόπο που μονάχα μια ορθολογικά οργανωμένη κοινωνία θα εξαφάνιζε, μαζί με την έλλειψη, την ανάγκη μιας καταπιεστικής οργάνωσης. Σε μια άμορφη μουσική, θάχουν ξεπεραστεί θετικά τα στοιχεία ορθολογισμού που είναι σήμερα βαλτά. Μονάχα το εξ ολοκλήρου δομημένο έργο προτείνει την εικόνα μιας μη ακρωτηριασμένης πραγματικότητας και άρα της ελευθερίας [...] Άμορφη μουσική θάταν μια μουσική στην οποία το αντί θα συνελάμβανε, στην επαφή του με το υλικό, ότι προέρχεται από το υλικό [...]. Τότε, το υποκείμενο μέσω του οποίου πραγματοποιείται η εκλογίκευση αναιρείται και ταυτόχρονα διασώζεται [...]. Παύει νάναι ένα είδος περισσέυματος, παύει να χειρίζεται από τα έξω το υλικό, να του επιβάλλει υπολογισμένες προθέσεις· όλα αυτά πραγματοποιούνται όμως μέσω μιας αυθόρμητης ακρόασης. Αγγίζουμε εδώ το κατώφλι μιας άμορφης μουσικής ενάντια σε μια πραγματοποιημένη και αλλοτριωμένη μουσική και ενάντια στην υποτιθέμενη επικοινωνία» (VMI, σσ. 432-433).

Τα πετυχημένα έργα του '50 οδηγούν, θαρρώ, προς αυτή την κατεύθυνση. Όχι ότι εμφανίζεται η χωροποίηση (η στατικότητα), το χάσμα μεταξύ του γενικού και του ειδικού ή το πιο χτυπητό στοιχείο ενός εργαλειοποιημένου Λόγου, ήτοι ο κόσμος των τεχνητών γλωσσών (όπου βυθίζεται οριστικά το υποκείμενο). Αντιθέτως, μόνο μέσω του παροξυσμού των τριών αυτών στοιχείων αναδύεται μια «άμορφη μουσική με την αντορνική έννοια της έκφρασης —μιας έκφρασης που θάταν προτιμότερο να εγκαταλείψουμε μιας και υπάρχει κίνδυνος σύγχυσης με το ομώνυμο σλόγκαν που μελετούν οι ιστορικοί.

Ας πάρουμε, για παράδειγμα, το *Marteau sans maître*. Είναι έργο όπου κυριαρχεί απόλυτη χωροποίηση —όπου η ακραία στατικότητα τείνει προς αποσπασματικά κύματα, η συμπίκνωση των οποίων τους προσδίδει ενίοτε χαρακτηρισά χειρονομίας. Όπως και στα άλλα έργα του Μπουλέζ, δε διαφέρει στο *Marteau* η ουσία από τη λεπτομέρεια, λόγω της σειραϊκής γονιμοποίησης (τεχνική λειτουργικότητα). Τέλος, η γλώσσα του, όντας ασυνήθιστα δύσκολη³⁶, αποτελεί καθαρά τεχνητή γλώσσα (γεγονός το οποίο δε σημαίνει ότι είναι ιστορικά αυθαίρετη). Η επιτυχία του *Marteau* δεν μπορεί άρα να ερμηνευτεί ως μια επιτυχία που

επιτεύχθηκε σε πείσμα των τριών αντορνικών κριτικών — εξηγείται βέβαια επίσης, μόνο μερικώς όμως, με τα πρόσθετα στοιχεία στα οποία αναφέρεται ο Λέρνταλ³⁷.

Η επιτυχία του *Marteau* οφείλεται στο γεγονός ότι η ακραία τεχνοποίησή του οδηγεί σε πλήρη αδιαφοροποίηση. Τότε, οι παραδοσιακές διαστάσεις του ήχου, στις οποίες εξακολουθούν να βασίζονται οι σειραϊκές τεχνοτροπίες (σειρές τονικών υψών, σειρές ρυθμών κ.τ.λ...), χάνουν κάθε εγκυρότητα. Ταυτόχρονα, συνειδητά ή μη, η μουσική του *Marteau* είναι σαφώς προσανατολισμένη προς το κύριο χαρακτηριστικό του Μπουλέζ: τα «θραύσματα», τις «αντιχήσεις». Τα στοιχεία αυτά επέρχονται ως *σύνθετες ολότητες που αγγίζουν τις αισθήσεις*.

Σύνθετες ολότητες: οι διαστάσεις του ήχου συντείνουν κι απορρέει μια ολότητα εξ ολοκλήρου δομημένη που ονομάζω «ηχητικότητα», ως συνώνυμο της εσωτερικής άρθρωσης του συνολικού ακουστικού χώρου. Οι διαστάσεις γίνονται *μέσα δόμησης ηχητικότητας* και το έργο, αλληλουχία ηχητικότητας, σύνθετων ολότητων. Εδώ ίσως έγκειται η διαφορά μεταξύ του πετυχημένου και του μη πετυχημένου σειραϊκού έργου: στο μη πετυχημένο, τα μέσα υποστασιοποιούνται — η σειραϊκή επεξεργασία δε συντείνει προς τη σύνθεση ηχητικότητας.

Πού αγγίζουν τις αισθήσεις: το γεγονός ότι ο ακροατής δεν μπορεί να *συλ-λάβει* τη σειραϊκή επεξεργασία (εφόσον υπάγεται σε τεχνητή γλώσσα) τον αναγκάζει να εγκαταλείψει κάθε απόπειρα λαβής, κυριαρχησης του έργου. Κι αν κυριαρχείται από το έργο, αυτό συμβαίνει όταν βυθίζεται εντός του, όταν ανακαλύπτει εκ των έσω ένα σύμπαν το οποίο, μέσω της υπερτεχνοποίησής του, διαφεύγει από τον κόσμο των πραγματοποιημένων αισθήσεων, αναπλάθοντάς τες εκ του μηδενός. Παραθέτω τα λόγια ενός άλλου νέου συνθέτη της εποχής, τον Πουσέρ³⁸, για τις *Structures* του Μπουλέζ, λόγια τα οποία θα ταίριαζαν θαυμάσια στο *Marteau*: «Εάν [...] ακούσουμε το τρίτο κομμάτι του πρώτου βιβλίου των *Structures* του Πιερ Μπουλέζ [...], ακούμε κάτι σαν στατιστικές και με ευμετάβλητη πυκνότητα ηχητικές αλληλουχίες [...]. Εάν η χάρη του κομματιού είναι αναμφισβήτητη, δεν οφείλεται τόσο στη χάρη μιας καθαρής, διαφανούς “γεωμετρίας”, όσο σε μια πιο μυστήρια χάρη, που ασκούν φυσικές μορφές διανομής, όπως η αργή μετακίνηση κομματιών συννέφων, όπως ο διασκορπισμός χαλικιού στο βάθος ενός βουνίσιου ρυακιού ή όπως η ανάβλυση ενός κύματος που συντρίβεται σε κάποια βοτσαλώδη ακτή».

Τα μερικά αυτά στοιχεία ανάλυσης³⁹ δεν αποτελούν, προς στιγμή, παρά μια πρώτη απόπειρα υπόδειξης του ότι, στα πετυχημένα έργα του '50, η προχωρημένη εκλογίκευση της μουσικής δε συνιστά «μίμηση» του ψευδο-ορθολογισμού του κόσμου υπό διοίκηση, παρά, αντιθέτως, υπόσχεση μιας μουσικής η οποία, όχι μόνο του αντιτίθεται, αλλά και προτείνει έναν κόσμο ανθρώπινο. Να εξακριβώσει κανείς εάν, τελικά, η υπόσχεση αυτή εκπληρώθηκε στη μετέπειτα μουσική, αποτελεί άλλο θέμα!

Σημειώσεις

1. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971-1986. Οι τρεις τελευταίοι τόμοι που περιέχουν κείμενα για τη μουσική δεν έχουν ακόμα δημοσιευτεί.

2. «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», *Gesammelte Schriften*, τόμος 18, 1984, σσ. 729-777.

3. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970.
4. Το βιβλίο για τον Βάγκνερ («Versuch über Wagner», στο *Die musikalischen Monographien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, σσ. 7-148), που γράφτηκε στα 1937-38 και πρωτοδημοσιεύτηκε το 1952, ξεσήκωσε πολλές αντιδράσεις.
5. Το βιβλίο για τον Μάλερ («Mahler, Eine musikalische Physiognomik», στο *Die musikalischen Monographien*, όπ.παρ., σσ. 149-320), που δημοσιεύτηκε το 1960, πρότεινε μια εκ νέου ερμηνεία του Μάλερ ο οποίος ως εκείνη την εποχή δεχόταν έντονες κριτικές εκ μέρους της πρωτοπορίας. Το βιβλίο για τον Μπεργκ («Berg, Der Meister des kleinsten Ubergang», στο ίδιο, σσ. 321-494) δημοσιεύτηκε ένα χρόνο πριν το θάνατο του Αντόρνο (1968).
6. *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962, σελ. 81.
7. *Philosophie der Neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976. Στο εξής, θα χρησιμοποιήσω τη συντομογραφία PNM.
8. *Όπ.παρ.* Στο εξής, θα χρησιμοποιήσω τη συντομογραφία EMS.
9. «Ένας μουσικός και στοχαστής της μουσικής της ηλικίας μου, με το δικό μου παρελθόν, βρίσκεται σήμερα διχασμένος. Αφενός, η στάση του “μέχρι εδώ”: η στάση του να αγριοτρώνεται στα δικά του τα νιάτα σαν να είχε υπογράψει συμβόλαιο με το μοντερνισμό· η στάση του να γίνεται δύσκαμπτος σε ό,τι δεν έχει πρόσβαση μέσω εμπειριών ή, τουλάχιστον, μέσω των πιο άμεσων μορφών αντίδρασης [...]. Αφετέρου, βλέπει κανείς συχνά ηλικιωμένους μουσικούς που, για να μην τεθούν κατά μέρος, σημειώνουν υπερβολικό —μάλλον εξαναγκασμένο και ανήμπορο— ενδιαφέρον για την πιο πρόσφατη παραγωγή. Ως μοναδική ανταμοιβή, οι νέοι συνθέτες κοροϊδεύουν συνήθως —δικαίως— τις σκέψεις που η μουσική τους προκαλεί στους πρεσβύτερούς τους· στην καλύτερη περίπτωση, τις χρησιμοποιούν για τη διαφημιστική τους αξία». Μ' αυτά τα λόγια άρχισε ο Αντόρνο μια ομιλία του 1961 [«Vers une musique informelle» (πρωτότυπος τίτλος στα γαλλικά), στο *Quasi una fantasia*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963, σσ. 365-366].
10. «Musik und neue Musik», στο *Quasi una fantasia*, όπ.παρ., σσ. 339-364.
11. *Όπ.παρ.*, σσ. 365-437.
12. Ομιλία του 1961-62 που χρησίμευσε στη συγγραφή του ενδέκατου κεφαλαίου της *Einleitung in die Musiksoziologie*, όπ.παρ., σσ. 212-229.
13. Το κεφάλαιο αυτό βασίζεται στις μελέτες που πραγματοποίησε ο Αντόρνο το 1939 στα πλαίσια του *Princeton Radio Research Project*.
14. Το κεφάλαιο αυτό της *Εισαγωγής στην κοινωνιολογία της μουσικής* πρέπει να κατανοηθεί σε σχέση με το άρθρο του 1938 «Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens», *Gesammelte Schriften*, τόμος 14, σσ. 14-50.
15. Με την ηλεκτρονική μουσική «επανερχονται όλοι οι κοινοί τόποι περί μηχανοποίησης, περί άρνησης της προσωπικότητας [...] που συνόδευσαν τη νέα μουσική από τότε που εξαφάνισε ό,τι ήταν δοκιμασμένο κλισέ προς όφελος συναισθημάτων που δεν ήταν λιγότερο δοκιμασμένα. Είναι άκρως ύποπτο το να επικαλείται κανείς με ανταρέσκεια μια ανθρωπότητα στα πλαίσια μιας απάνθρωπης κοινωνίας» («Musik und neue Musik», στο *Quasi una fantasia*, όπ.παρ., σσ. 360-361).
16. «Musik und neue Musik», όπ.παρ. Στο εξής θα χρησιμοποιήσω τη συντομογραφία MNM.
17. «Vers une musique informelle», όπ.παρ. Στο εξής θα χρησιμοποιήσω τη συντομογραφία VMI.
18. Makis Solomos, «Adorno et la génération de Darmstadt», στο *La musique depuis 1945*, υπό τη διεύθυνση H. Dufourt και J.M. Fauquet, Liège, Mardaga, 1996.
19. Βλ. το έργο του *Kontakte* (1958-60) και το άρθρο του «Momentform» (1960), στο *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Köln, Du Mont Schauberg, τόμος 1, 1963, σσ. 189-210.
20. Ο Στοχάζουεν χρησιμοποιεί την έκφραση «μηχανικό γλυπτό» για το έργο του Carré (1959-60) (βλ. Helga de la Motte-Haber, «Raum-Zeit als ästhetische Idee der Musik der achtziger Jahre», στο *Die Musik der Actziger Jahre*, Mainz, Schott, 1990, σελ. 82).
21. Jean Barraqué, «La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes», *Analyse musicale*, No 12, 1988, σελ. 62.
22. Βλ. *Versuch über Wagner*, όπ.παρ., κεφάλαιο «Klang».
23. Βλ. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1963, σελ. 35.
24. Τα δυο αυτά παραδείγματα είναι πασίγνωστα, μπορεί όμως κανείς να αναφέρει και άλλα. Στο βιβλίο του για τον Μάλερ, ο Αντόρνο επανέρχεται συχνά στην κριτική των επιπέδων σχέσεων που τον χαρακτηρίζει: «Από τις συνθέσεις του ύστερου ρομαντισμού σε ύφος ποτ-πουρί, ο Μάλερ διατηρεί τα απομονωμένα, ταυτόχρονα χτυπητά και διαπεραστικά, περάσματα, αφήνει όμως κατά μέρος την ενδιάμεση διεργασία που έχασε κάθε εγκυρότητα

τα, προς όφελος των σχέσεων που αναπτύσσονται συγκεκριμένα με βάση τους ίδιους τους χαρακτηριστές, οι οποίοι αλληλοδιαδέχονται ενίοτε βίαια, χωρίς μεταβάσεις, σε αλληλεγγύη με τη μέλλουσα σενιπεργκική κριτική, η οποία καταγγέλλει κάθε στοιχείο έμμεσων σχέσεων σαν στολίδι, ως κάτι που δεν ανήκει στο ίδιο το πράγμα (*Mahler, Eine musikalische Physiognomik*, όπ.παρ., σελ. 184).

25. Βλ. το πρώτο κεφάλαιο της διδακτορικής μου διατριβής (*A propos des premières oeuvres de I. Xenakis, Pour une approche historique du phénomène de l'émergence du son*, Université de Paris IV, 1993), από το οποίο προέρχονται τα ακόλουθα.

26. Αναφέρομαι σε αναλύσεις του τύπου: «Η σύγχρονη τέχνη έγινε επιφανινόμιο [του τεχνικιστικού συστήματος]. Υπάρχει μέσα στον τεχνικό χώρο και διαμορφώνεται σε σχέση με τις τεχνικές» (*Jacques Ellul, L'empire du non-sens, L'art et la société technicienne*, Paris, P.U.F., 1980, σσ. 59-60).

27. Ας συγκριθεί η σχεδόν οριστική αυτή κρίση με το εξής κείμενο, προγενέστερό της μόνο κατά δύο έτη: «Πιθανώς το ανοιχτό ενδιαφέρον για την ηλεκτρονική μουσική νάναι συνδεδεμένο με θολό τρόπο με το μπρικολάζ. Εχμεταλλεύεται το γεγονός ότι παντού, ακόμα και στον τομέα της διανόησης, τα μέσα αντικαθιστούν τα τέλη· εχμεταλλεύεται τη χαρά που απορρέει από το να βάζει κανείς σε λειτουργία συσκευές, εχμεταλλεύεται τα πρωτεία του πώς πάνω στο τι. Όμως, ακόμα και με τέτοιες διαπιστώσεις πρέπει νάναι κανείς προσεχτικός. Καμιά τέχνη —κι ακόμα περισσότερο η τωρινή, με την προχωρημένη εκλογίκευσή της— δεν είναι εντελώς διαφανής όσον αφορά τον ίδιο της τον εαυτό, και συμβαίνει συχνά σε καθαρά τεχνικές έρευνες, στις οποίες το πνεύμα δε συμμετέχει, να δρα το τέχνασμα του Λόγου, το τέχνασμα αντικειμενικά πνευματικών τάσεων οι οποίες δε θα κατέληγαν αν προσπαθούσε να τις πραγματοποιήσει συνειδητά, μη συγκεκριμένα, το υποκείμενο» (*MNM*, σσ. 361-362).

28. *Musiques Formelles* (1963), επανέκδοση Paris, Stock, 1981, σελ. 33.

29. «Το πρώτο κομμάτι [του πρώτου βιβλίου των *Structures*] συνθέτηκε πολύ γρήγορα, σε μια νύχτα, γιατί ήθελα να χρησιμοποιήσω τις δυνατότητες ενός υλικού και να δω μέχρι πού μπορούσε να οδηγήσει ο αυτοματισμός των μουσικών σχέσεων χωρίς να εμφανίζεται η ατομική εφευρετικότητα παρά μόνο σε ορισμένους, πολύ απλούς, βαθμούς συναρμογής, πυκνοτήτων, παραδείγματος χάρη» (*Pierre Boulez, Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, σελ. 70).

30. Βλ. Pierre Boulez, «A la limite du pays fertile» (τίτλος ενός πίνακα του Π. Κλε), στο *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, σσ. 205-222.

31. Βλ. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, σελ. 409.

32. Fred Lerdahl, «Contraintes cognitives sur les systèmes compositionnels», *Contrechamps* 10, 1989, σελ. 27.

33. Βλ. Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, σσ. 386-388.

34. Βλ. Γεράσιμος Σολωμός και Γιώργος Φαράλας, «Ιάννης Ξενάκης. Μια αντιφατική αντιμετώπιση των αντιθέσεων», *Μουσικολογία*, τεύχος 5-6, σσ. 155-182.

35. Εν γένει σε «όλη τη μεταπολεμική μουσική [...], λόγω της απουσίας γενικής αναφοράς, [...] ο κανόνας συγχέεται με την εξαίρεση και η απόπειρα κατά του κανόνα με τον κανόνα», γράφει ο Hughes Dufourt (*Musique, pouver, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, σελ. 124).

36. «Παρότι είναι έργο πιο εύκολης επικοινωνίας και πιο γοητευτικό από τις *Structures* ή από την *Polyphonie*, η τεχνική του είναι πιο προχωρημένη. Μια τεχνική ανάλυση του *Marteau sans maître* θάταν σίγουρα πολύ πιο δύσκολη από μια ανάλυση της *Polyphonie* γιατί, αν και υπάρχει σαφής και αυστηρότατη κατεύθυνση, υπάρχει σε σχέση με την αυστηρή αυτή κατεύθυνση και με τις γενικές τάξεις αυτό που ονομάζω *τοπική αταξία*: συνολικά υπάρχει τάξη, κατεύθυνση· τοπικά, υπάρχει αταξία, ελευθερία επιλογής, άρνησης» (*Pierre Boulez, Par volonté et par hasard*, όπ.παρ., σελ. 84). Βλ. τη λεπτομερειακή ανάλυση του Lev Koblyakov, *Pierre Boulez, A World of Harmony*, London, Harwood Academic Publishers, 1990.

37. Βλ. παραπάνω.

38. «La question de l'ordre» dans la musique nouvelle» (1963), στο *Musique, sémantique, société*, Torunai, Casterman, 1972, σσ. 78-79.

39. Για μια εκτενέστερη ανάλυση της έννοιας «ηχητικότητα» σε σχέση με τον Μπουλέζ, βλ. την ανακοίνωσή μου «L'interrelation conception-perception dans le *Marteau sans Maître*. Esquisse d'un modèle d'analyse», στο *Actes de la 3ème Conférence Internationale pour la Perception et la Cognition musicales*, Liège, ESCOM, 1994, σσ. 205-206. Για μια σοβαρότερη ανάπτυξη της ίδιας έννοιας (συσχετισμένης με την ανάλυση της προχωρημένης εκλογίκευσης της μουσικής) αναφορικά με το έργο του Ξενάκη, βλ. το βιβλίο μου *Iannis Xenakis, Cahors*, Jean-Claud Delmas, 1996, κεφ. 5.