



Ashira Olatante, Χώρισμα από αλουμίνιο. Σκηνές από τη ζωή της περιοχής Joruba, Oshogbo 1996.

## ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟΝ ΙΑΝΝΗ ΞΕΝΑΚΗ

Για τον Ξενάκη γράφτηκαν πολλά αυτές τις μέρες. Η *Ουτοπία* δημοσιεύει σήμερα ένα άρθρο του Κωστή Δεμερτζή και ένα κείμενο του ίδιου του Ξενάκη. Ελπίζουμε ότι τα δυο αυτά κείμενα αποσαφηνίζουν τη βασική αντίληψη του Ξενάκη για τη μουσική και ειδικά για την κρίση της σειραϊκής μουσικής.



*Abebisi Akanji, Χώρισμα από τοιμέντο σε σταθμό της ESSO, Oshogbo,  
Ανθρώποι που πίνουν φοινικόχρσο, χορευτές και ντράμερς*

## Ο Ξενάκης και η «κρίση της σειραϊκής μουσικής»

Στις εργογραφίες του Ιάννη Ξενάκη πρώτο δημοσιευμένο του γραφτό εμφανίζεται, σιχνά, το κείμενό του για την «Κρίση της σειραϊκής μουσικής», που δημοσιεύτηκε στο πρώτο τεύχος των *Gravesamer Blaetter*, το 1955. Υπάρχουν, βέβαια, και λίγα κάπως προγενέστερα άρθρα, ανάμεσά τους κι ένα δημοσιευμένο λίγο πριν στην *Επιθεώρηση Τέχνης* (τεύχος 9), που αφορά στην ελληνική μουσική. Όμως, η «Κρίση της σειραϊκής μουσικής» είναι αφ' ενός ένα άρθρο που προσέχεται, αφ' ετέρου συμπιπτει χρονικά με το πρώτο έργο του που προσέχεται επίσης, τη «Μετάσταση», που εκτελείται, το 1955 επίσης, στο Ντονάουεσίνγκεν, υπό τη διεύθυνση του Χανς Ροσμπάουντ (Hans Rosbaud). Το ίδιο άρθρο είναι, επίσης, σημείο της εγκαθίδρυσης του Ξενάκη ως στελέχους στους κύκλους της πρωτοπορίας, εφόσον πίσω από τη δημοσίευση αυτή βρίσκεται ο Χέρμαν Σέρχεν, ο οποίος θα διευθύνει, με τη σειρά του, τα «Πυθολογικά» στο Μόναχο το 1957, και την «Αζόρριψη» στο Μπουνένος Άιρες το 1958 και στο Παρίσι το 1959.

Αξιοσημείωτη, σ' αυτή τη συνάφεια των γεγονότων, είναι η απάντηση που δίνει ο Ξενάκης στις παρακάτω ερωτήσεις του Μάριο Μπουά (Mario Bois), έντεκα χρόνια αργότερα, στις 4 Μαρτίου 1966:

*Ερ:* Δεν έχετε χρησιμοποιήσει ποτέ το σειραϊκό σύστημα;

*Ξενάκης:* Λίγο, στη ΜΕΤΑΣΤΑΣΗ, μια αδυναμία: γι' αυτό το λόγο, οι σειραϊστές με κριτικάρανε, ως ασυνεπή [μη καθαρό: *impur*].

*Ερ:* «Συστηματικά», δεν το έχετε χρησιμοποιήσει στη συνέχεια;

*Ξενάκης:* Όχι, η σειραϊκή αισθητική και το σειραϊκό στιλ δε μ' αρέσουν, δεν έχω αυτή την ευαισθησία, που είναι κεντροευρωπαϊκή. Εγώ είμαι πιο δίπλα. Επιπλέον, το σειραϊκό σύστημα δεν είναι παρά μια ιδιαίτερη περίπτωση και οι δυνατότητές του μου φαίνονται πολύ φτωχές, όταν τις συγκρίνω με αυτές που απαντώ στην επικράτειά μου. Με το σειραϊκό σύστημα δεν μπορούμε να ενσωματώσουμε σφαιρικά στη μουσική μας (*englobet*) παραδείγματα χάρη συστήματα από γκλιισάντα ή συνεχείς αναπτύξεις, ή και συμπλέγματα, περισσότερο ή λιγότερο πυκνά. Πραγματικά, σιμνιστά μια ιδιαίτερη περίπτωση της σφαιρικής σύλληψης, της μαζικής, την οποία εισήγαγα με τη ΜΕΤΑΣΤΑΣΗ.

Απ' αυτή την άποψη, το άρθρο του Ξενάκη για την «Κρίση της σειραϊκής μουσικής» αντιστοιχεί σε μια κρίσιμη φάση της σκέψης του συνθέτη, όσο και της καριέρας του και της καλλιτεχνικής του εξέλιξης. Η κριτική ανάλυσή του είναι σε θέση να μας δώσει ορισμένες σταθερές του φαινομένου Ξενάκη, όπως η ακτινογραφία του χεριού ενός παιδιού μπορεί να μας πληροφορήσει για τη συνολική ανάπτυξη του σκελετικού του συστήματος, όχι μόνο τη στιγμή της ακτινογραφίας, αλλά και στα επόμενα χρόνια, μέχρι την ολοκλήρωση της ανάπτυξής του.

\* \* \*

Θα μπορούσαμε να αναλύσουμε το περιεχόμενο του άρθρου του Ξενάκη για την κρίση του σειραϊσμού σε τρεις «συνιστώσες» —και βάζω τη λέξη αυτή σε εισαγωγικά, γιατί και το ίδιο το άρθρο του Ξενάκη προϋποθέτει μια σπάνια ανάλυση των «συνιστώσων» του ήχου: α) έναν αποδεικτικό συλλογισμό, μαθηματικό ή μαθηματικοφανή, β) ένα φιλοσοφικό λογισμό, διαλεκτικό ή διαλεκτικόμορφο, και γ) μια ιστορική αυτοτοποθέτηση, τη μαρτυρία της ιστορικής αυτοσυνειδησίας του συγγραφέα του άρθρου, κυρίως ως συνθέτη.

\* \* \*

α) Η πρώτη συνιστώσα, δομική ολόκληρου του άρθρου, είναι ο μαθηματικός —ή μαθηματικοφανής— αποδεικτικός συλλογισμός. Πρόκειται για μια απόδειξη, η οποία κατ' αρχήν έχει ποσοτικό χαρακτήρα, ασχολείται με μεγέθη. Κατά τον Ξενάκη, ο σειραϊσμός της 2ης σχολής της Βιέννης, των Σαίνμπεργκ, Μπεργκ και Βέμπτερν, ξεκινάει «ποσοτικοποιώντας» τις συνιστώσες του ήχου. Όμως, παραμένει στην ποσοτικοποίηση της μιας απ' αυτές: της συχνότητας.

Χρονολογώντας το άρθρο του σε «ένα τέταρτο του αιώνα» σειραϊκής μουσικής, ο Ξενάκης τοποθετεί τις απαρχές του είδους αυτού περίπου στα 1930. Βέβαια, ο σειραϊσμός διαμορφώνεται από τον Σαίνμπεργκ περί τα 1920, μια δεκαετία πριν. Όμως, το άρθρο του Ξενάκη, ιστορικό και όχι ιστοριοδιφικό, αντικρίζει από μακροσκοπική άποψη τα ιστορικά φαινόμενα, σύμφωνα με τα οποία για τη χρονολόγηση του σειραϊκού συστήματος μπορεί να έχει λιγότερη σημασία η δημιουργία των πρώτων σειραϊκών έργων του Σαίνμπεργκ από την πρόταση του σειραϊσμού ως ολοκληρωμένου συστήματος, με το πρώτο σειραϊκό ορχηστρικό έργο, την πρώτη σειραϊκή όπερα, το πρώτο σειραϊκό κοντσέρτο κ.λπ. Αυτά έρχονται, πράγματι, στο τέλος της δεκαετίας του '20, γύρω στα 1930.

Η επόμενη εξέλιξη έρχεται με τον Μεσιάν, ιδίως με το έργο του «Τρόπος των αξιών και των εντάσεων», του 1949. Ο Μεσιάν προσθέτει στη σειρά συχνότητων σειρές επίσης άλλων παραμέτρων του ήχου: διαρκειών, εντάσεων, ηχοχρωμάτων. Είναι ο λεγόμενος «ολοκληρωτικός σειραϊσμός». Κατά τον Ξενάκη, ο «ολοκληρωτικός σειραϊσμός» σημαίνει ταυτόχρονα την ολοκλήρωση και την εξάντληση του σειραϊκού συστήματος. Χαρακτηριστική είναι, στο ζήτημα αυτό, η παρατήρησή του ότι μετά το 1949 τα έργα που δημιουργούνται κατ' ακολουθίαν της πρότασης του Μεσιάν συνιστούν «μμήσεις ή παραφράσεις» του έργου του Μεσιάν.

Σύμφωνα με τον Ξενάκη, ο ολοκληρωτικός σειραϊσμός, όπως και ο όλος σειραϊσμός, σφάλει κατά το ότι επιμένει αδικαιολόγητα, πλέον, στη σειρά. Αφ' ης η μουσική, διά του σειραϊσμού, ποσοτικοποιείται, ο περιορισμός της σε μια σειρά, η οποία καθορίζεται εφ' άπαξ για κάθε έργο, αποτελεί μια αυθαιρεσία η οποία δε δικαιολογείται ούτε μαθηματικός ούτε διά του αποτελέσματος.

Μαθηματικώς δε δικαιολογείται, γιατί η σειρά είναι αυθαίρετη. Και διά του αποτελέσματος δε δικαιολογείται, διότι, με τα πολύπλοκα έργα που προτείνουν οι σειραϊστές, η ίδια η «σειρά» δεν ακούγεται, ακούγονται μάζες ήχων.

Στο σημείο αυτό, ο Ξενάκης προτείνει δυο συλλογισμούς.

Ο πρώτος: η εμμονή στη σειρά συνιστά αδικαιολόγητη εμμονή σε μία λύση αντί των πολλών που προσφέρονται. Οι πολλές λύσεις, πράγματι, είναι μαθηματικώς προσιτές, μέσω της συνδυαστικής ανάλυσης. Όμως, η συνδυαστική ανάλυση (ο συνδυαστικός λογισμός) απολήγει στο λογισμό των πιθανοτήτων. Άρα, διά του λογισμού των πιθανοτήτων θα πρέπει να ελεγχθούν τα ποσοτικοποιημένα μουσικά γεγονότα. Για να ελεγχθούν διά του λογισμού των πιθανοτήτων, θα πρέπει να αποβάλουν κάθε άλλη εξάρτηση του ενός προς το άλλο, πλην αυτής που θα ορίσει την πιθανότητα του ενός επί τη βάσει του άλλου. Άρα, η σειρά, ως εξάρτηση ποσοτικοποιημένων μουσικών γεγονότων, του ενός από το άλλο, θα πρέπει να καταργηθεί.

Ο δεύτερος: η εμμονή στη σειρά των ποσοτικοποιημένων μουσικών γεγονότων δεν οδηγεί σε έλεγχο του μουσικού αποτελέσματος. Πραγματικά, στα σειραϊκά έργα μπορεί να υπάρχει έλεγχος του μουσικού αποτελέσματος, λ.χ. μέσω της πολικφωνίας, όμως ο έλεγχος αυτός είναι άλλης τάξεως από τη σειρά, δεν παράγεται απ' αυτή και, στο όριο, καταργείται. Για το λόγο αυτό, η μουσική δημιουργία θα πρέπει να κατευθυνθεί απευθείας στον έλεγχο του αποτελέσματος, με μαθηματικά μέσα. Και τέτοιο έλεγχο του αποτελέσματος προσφέρει, πάλι, ο λογισμός των πιθανοτήτων και η στατιστική.

Οι δυο αυτοί συλλογισμοί απολήγουν στην αντικατάσταση του σειραϊκού συστήματος από άλλα μαθηματικά συστήματα ελέγχου του ποσοτικοποιημένου μουσικού γεγονότος, τα οποία βασίζονται στη στατιστική, δεδομένου ότι μόνο δι' αυτής: α) αξιοποιούνται όλες οι συνδυαστικές δυνατότητες που προσφέρουν οι ποσοτικοποιημένες μουσικές παράμετροι και β) ελέγχεται απευθείας το μουσικό αποτέλεσμα.

\* \* \*

β) Η δεύτερη συνιστώσα της συλλογιστικής του άρθρου είναι η φιλοσοφική, ο διαλεκτικός ή διαλεκτικόμορφος λογισμός. Εν προκειμένω, η σκέψη του Ξενάκη φαίνεται να κυριαρχείται από μια ιστορική όψη του φαινομένου, η οποία, όμως, διέτεται από μια φιλοσοφία της ιστορίας, σαφώς μαρξιστικής δομής.

Χαρακτηριστικό είναι, εν προκειμένω, το σχήμα της ταυτόχρονης ολοκλήρωσης ενός συστήματος και του ξεπεράσματός του. Κατ' αυτό τον τρόπο, η ολοκλήρωση του σειραϊκού συστήματος (ως συστήματος σειραϊκής οργάνωσης των συχνοτήτων), διά του ολοκληρωτικού σειραϊσμού (ως συστήματος σειραϊκής οργάνωσης όλων των παραμέτρων του ποσοτικοποιημένου μουσικού γεγονότος), σημαίνει ταυτόχρονα και το ιστορικό του ξεπέραςμα.

Το ιστορικό ξεπέρασμα δεν παρουσιάζεται ως δόγμα. Παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μιας αντίφασης, εγγενούς στη φύση των πραγμάτων. Κατ' αυτό τον τρόπο, το ξεπέρασμα επί του ιστορικού πεδίου αποδεικνύεται κατά λογικό τρόπο, εάν αναλυθεί η «αντίφαση» η οποία ενυπάρχει στην ιστορική πρόταση που αναλύεται. Η «αντίφαση» αυτή, έννοια κατ' αρχήν λογική, μπορεί να αναλυθεί, όταν αφορά ποσοτικοποιημένα γεγονότα, με μαθηματικό τρόπο.

Σύμφωνα με τη συλλογιστική αυτή, η μαθηματική ανάλυση μιας ιστορικής πρότασης, η οποία τελείται σε ένα *a priori*, καθαρό επίπεδο, όπως είναι αυτό των μαθηματικών, μπορεί να οδηγήσει στην εξήγηση, καθώς και στην πρόβλεψη και τον έλεγχο, των ιστορικών φαινομένων. Μέσω των μαθηματικών, επομένως, μπορούμε να αναδειχθούμε σε υποκείμενα της Ιστορίας.

Η ανάλυση του Ξενάκη, στη συνέχεια, επικεντρώνεται στη μαθηματική απόδειξη του πώς η σειραϊκή πρόταση ενέχει την αντίφασή της, ως προς τις δύο βάσεις στις οποίες στηρίζεται: την ποσοτικοποίηση του μουσικού γεγονότος διά της σειράς και τον έλεγχο του μουσικού αποτελέσματος διά της αντιστίξεως.

Συγκεκριμένα, ο Ξενάκης αποδεικνύει μαθηματικά ότι, αφ' ης τα μουσικά δεδομένα ποσοτικοποιηθούν, η εμμονή στη σειρά καθίσταται αυθαίρετη, επομένως αντιφατική εμμονή σε μία μόνο διάσταση της ποσοτικοποίησης: μια αντίφαση προς την ίδια την πράξη της ποσοτικοποίησης, η οποία, εάν εν προκειμένω προχωρήσουμε σε μια συμπλήρωση του συλλογισμού του Ξενάκη, αναγκαία συνυποβάλλει όλες τις δυνατότητες του πεδίου των ποσοτικοποιημένων γεγονότων.

Ο Ξενάκης αποδεικνύει, ακόμα, ότι ο έλεγχος του μουσικού αποτελέσματος διά της αντιστίξεως, ως ετερογενής προς τη θεμελιακή πράξη της ποσοτικοποίησης του μουσικού γεγονότος, είναι ταυτόχρονα αντιφατικός προς αυτόν. Αποτέλεσμα της αντίφασης είναι ότι, όταν η ποσοτικοποίηση επεκτείνεται στη δημιουργία πολύπλοκων μουσικών γεγονότων, η αντίστιξη παύει να λειτουργεί, καταργείται, και κανένας έλεγχος του μουσικού αποτελέσματος δεν είναι εφικτός.

Από τις δύο αυτές αποδεικτικές βάσεις, η μία είναι *a priori*, μαθηματική, καθαρή. Η δεύτερη, όχι απρόσμηκτη από εμπειρία, δηλαδή από το *a posteriori* στοιχείο, την εν τοις πράγμασι επαλήθευση αυτού που πρόκειται να αποδειχθεί, ωστόσο είναι κι αυτή λογικής τάξεως, τελικά κι αυτή *a priori*, εφόσον στηρίζεται στη λογική διαπίστωση της ετερογένειας των προϋποθέσεων της σειραϊκής σύνθεσης.

Ο Ξενάκης, αναλύοντας τις «αντιφάσεις» αυτές, εφαρμόζει μια συλλογιστική η οποία, ξεκινώντας από τον Ηράκλειτο, προβάλλεται ιδιαίτερα στον Έγελο και, στη συνέχεια, στον Μαξ. Το αρχέτυπο της συλλογιστικής αυτής είναι η κριτική του Μαξ στο αστικό σύστημα: το αστικό κοινωνικό σύστημα συνιστά ιστορική συνεισφορά και κάποτε ήταν προοδευτικό. Όμως, λόγω των ιστορικών του αντιφάσεων (τις οποίες ο Μαξ αναλύει με βασικό εργαλείο τη θεωρία της υπεραξίας), είναι προορισμένο να ξεπεραστεί, ούτως ώστε, μέχρι να ξεπεραστεί, ο ρόλος του, πια, είναι αντιδραστικός.

Ο ίδιος ο Ξενάκης παρατηρεί, γνωρίζει και συνομολογεί τον *a priori* χαρακτήρα των αποδείξεων του άρθρου του για την κρίση του σειραϊκού συστήματος. Για το λόγο αυτό, αφιερώνει το τελευταίο μέρος του άρθρου του στην εξέταση του ζητήματος: εάν οι προτά-

σεις μας αυτές είναι μαθηματικού χαρακτήρα, μήπως η υλοποίησή τους στο υλικό γεγονός της μουσικής είναι περιττή; Ο Ξενάκης αντικρούει μια τέτοια κατηγορία κατά της μουσικής του πρότασης: κάτι τέτοιο θα ήταν αφαίρεση, επομένως δεν ισχύει.

Εν προκειμένω, ο Ξενάκης αφιερώνει το τελευταίο μέρος του άρθρου του, σιωπηρά, σε μια απολογητική του στην κατηγορία του «φορμαλισμού», ή και του «ιδεαλισμού», την οποία εύκολα θα μπορούσε κανείς να προσάψει σ' ένα σύστημα σαν το δικό του, αφιερωμένο σε α ριογί αποδείξεις, μαθηματικού ή άλλου τύπου, των μουσικών του προτάσεων. Βέβαια, δεν αποφαίνεται ρητά στο σημείο αυτό, και κατά βάθος δεν ενδιαφέρεται να αποκρούσει την κατηγορία του «ιδεαλισμού». Αλλά και εκ των υστέρων θα αποδεχθεί για τη μουσική του την κατηγορία «*musique formelle*».

Η ομολογημένη προσχώρηση του Ξενάκη στον ιδεαλισμό προκύπτει και από την εν συνεχεία (όχι στο άρθρο αυτό του 1955) αναγωγή της πρότασής του στην τριάδα των αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων, του Πυθαγόρα, του Παρμενίδη, του Επίκουρου. Η διαμόρφωση της τριάδας αυτής δεν κρύβει την ιδεαλιστική της κλίση ή και τον εγγενή μυστικισμό της: από τους τρεις αυτούς φιλοσόφους, οι δυο προσωκρατικοί ιστορικά κατέχουν τη θέση πατριαρχών του ευρωπαϊκού ιδεαλισμού. Ειδικότερα, ο Πυθαγόρας είναι ο κύριος εισηγητής, στην κουλτούρα μας, του «μυστικισμού των αριθμών», ο Παρμενίδης υπήρξε ο ουσιαστικός δημιουργός του ιδεαλισμού, πριν τον Πλάτωνα, και σε μεγάλο βαθμό σ' αυτόν και στον Πυθαγόρα στηρίχτηκε και ο πλατωνικός ιδεαλισμός. Στους δυο αυτούς ιδεαλιστές φιλοσόφους ο Ξενάκης αντιπαράθετει όχι (όπως θα περίμενε, ίσως, κανείς) τον επίσης προσωκρατικό διαλεκτικό Ηράκλειτο, αλλά το μετασωκρατικό υλιστή Επίκουρο. Σε κάθε περίπτωση, ο Επίκουρος μοιάζει να προσφέρει το αντίβαρο στους δύο πρώτους, χωρίς να αίρει τον ιδεαλιστικό χαρακτήρα της τριάδας στο σύνολό της.

Στο συγκεκριμένο άρθρο του για την κρίση της σειραϊκής μουσικής, και ειδικότερα στο τελευταίο του μέρος, ο Ξενάκης ενδιαφέρεται να διατηρήσει την ύλη σε κεντρική θέση στο μουσικό του σύστημα. Τούτο το επιχειρεί με ένα διπλό, πάλι, συλλογισμό. Κατ' αρχήν, ανάγει την ύλη στον τρόπο της αντίληψής της, στην αισθητηριακή της σύλληψη. Στη συνέχεια, επισημαίνει ότι η αίσθηση είναι φορέας «μηνυμάτων», «σημάτων». Επομένως, η αίσθηση, και μέσω αυτής η ύλη, είναι ή μπορεί να γίνει επίσης αντικείμενο επιστημονικής μελέτης και επιστημονικού ελέγχου, μέσω της επιστήμης των σημάτων. Πέραν τούτου, όμως, φέρνει κι ένα ιστορικό παράδειγμα, της τζαζ, η οποία, κατά τον Ξενάκη, είναι μια τέχνη που βασιίζεται στην πληρέστερη εκδήλωση —και αξιοποίηση— των αισθητηριακών στοιχείων της μουσικής. Και ιστορικά, επομένως, προκύπτει ότι η πλήρης —και υπό καθεστώς ελευθερίας— αξιοποίηση της σωματικής αίσθησης της μουσικής δημιουργεί μεγάλη τέχνη.

\* \* \*

γ) Η τρίτη συνιστώσα της συλλογιστικής του άρθρου είναι η ιστορική. Τούτη, ενδεχομένως, θα πρέπει να συσχετιστεί με τη μεταγενέστερη συνέντευξη του συνθέτη, ειδικότερα το κομμάτι της που παραθέσαμε παραπάνω: το 1966 ο Ξενάκης είναι σε θέση να διατυπώσει ότι η σειραϊκή πρόταση είναι υπερβολικά κεντροευρωπαϊκή, ο ίδιος δεν αισθάνεται τόσο κεντροευρωπαίος.



Πραγματικά, η ιστορική πρόταση της μουσικής πρωτοπορίας, στην Ευρώπη, καθορίζεται κατ' αρχήν μεταξύ δυο μουσικών κέντρων, του Βερολίνου (προς το οποίο θα συνδυάσουμε, για τις ανάγκες του λογισμού μας αυτού, και τη Βιέννη) και του Παρισιού. Το Βερολίνο είναι, εν προκειμένω, το «κεντροευρωπαϊκό» κέντρο του Ξενάκη. Το Παρίσι είναι το «παραδιπλανό» του κέντρο, πάντα κατά τον Ξενάκη. Ο ίδιος, ρητά ή σιωπηρά, αυτοτοποθετείται στο παρισινό κέντρο, εκεί που και πράγματι είναι τοποθετημένος, ένα κέντρο το οποίο κατ' αρχήν δε δέχτηκε το σειραϊσμό υπό τη μορφή που τον πρότεινε η σχολή του Σαίνμπεργκ.

Όμως, μια παγκόσμια κάτοψη της μουσικής πρωτοπορίας των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα θα πρέπει να συμπεριλάβει ακόμα ορισμένες κατηγορίες. Κατά πρώτον, ένα μουσικό κέντρο είναι κέντρο ως προς κάποια περιφέρεια. Το ίδιο το κέντρο μπορεί να φοράει το ράσο ή τη λεοντή της παγκοσμιότητας (Βερολίνο) ή του κοσμοπολιτισμού (Παρίσι), κι όχι κατ' αρχήν του εθνικισμού. Όμως, η περιφέρεια έχει να αντιπαρατάξει στο μουσικό κέντρο κατ' αρχήν το μουσικό της εθνικισμό. Η Ελλάδα, η Ισπανία, η Γιουγκοσλαβία, σε κάποιο μέτρο η Ιταλία, η Αγγλία, οι σκανδιναβικές χώρες, αποτελούν την περιφέρεια ως προς την οποία τα δύο κέντρα αυτά παραμένουν κέντρα. Συνθέτες όπως ο Νταλλαπικόλα, ο Σκαλκώτας, ο Γκέρχαρτ, και άλλοι, προς τους οποίους σήμερα στρέφεται η μουσικολογική έρευνα (μελετώντας, μεταξύ άλλων, και την περιφημη, πια, «Βερολινέζικη τάξη του Σαίνμπεργκ»), μεταφέρουν στην περιφέρεια (Ιταλία, Ελλάδα, Ισπανία-Αγγλία, αντιστοιχώς) τις κεντρικές μουσικές προτάσεις, μετασχηματίζοντάς τις, ο καθένας με τον τρόπο του, σε εθνικές προτάσεις, οι οποίες θα αντιπαρατεθούν στις κεντροευρωπαϊκές.

Στην εικόνα αυτή η διεύθυνση που συνεισφέρει η Αμερική, σημαίνει όχι κατ' αρχήν διεύθυνση των μουσικών κέντρων της πρωτοπορίας ανά τον κόσμο, αλλά της αγοράς της μουσικής πρωτοπορίας. Αμερικανοί συνθέτες εκπαιδεύονται στην Ευρώπη ή από Ευρωπαίους στις πρωτοποριακές μουσικές προτάσεις. Η Αμερική θα αντιπαρατάξει στις ευρωπαϊκές πρωτοποριακές προτάσεις τις δικές της αντιπροτάσεις, μέσω των προσπαθειών Ευρωπαίων συνθετών ιδίως, όπως ο Βαρέζ, ο οποίος υπήρξε ένας πρώιμος Γάλλος συνθέτης πρωτοποριακών εμπνεύσεων που ουδέποτε πείστηκε από τον Σαίνμπεργκ και τη δικιά του πρόταση.

Όμως, και ο αγγλοσαξονικός εμπειρισμός δε θ' αφήσει ανεπηρέαστη την όλη μουσική πρόταση της πρωτοπορίας. Και θα την επηρεάσει ιδίως ως εξής: αν η σειρά είναι δεδομένο μουσικής δομής (structure), τι απ' αυτή φτάνει στην εμπειρία, στον ακροατή; Δε θα μπορούσε να τεθεί σε δεύτερο πλάνο, ή και να εγκαταλειφθεί, ενώ ο συνθέτης θα επιχειρεί να οργανώσει απευθείας φαινόμενα μουσικής υφής (texture); Ο Ξενάκης, με τη μουσική του αρχιτεκτονική (σημεία, επίπεδα, επιφάνειες, όγκους), αποτελεί μια ειδική απάντηση στο ερώτημα αυτό, με διάσωση, εκκαθολίκευση και μαθηματική θεμελίωση του βασικού αιτήματος του δομικού ελέγχου, το οποίο πρωτοδιατυπώνεται, ωστόσο, στη σειραϊκή μουσική πρόταση.

Ολοκληρώνουμε την εικόνα με την έμμονη αισθητική παρέμβαση της Σοβιετικής Ένωσης, όχι μόνο με τους Σοβιετικούς συνθέτες όπως ο Σοστακόβιτς, αλλά με τη δημιουργία αισθητικής πρότασης και αισθητικής κριτικής, απέναντι στην οποία η ευρωπαϊκή και αμερικανική μουσική διάνοηση και δημιουργία άλλοτε επηρεάστηκε, άλλοτε συμμορφώθηκε

και άλλοτε προκλήθηκε να απαντήσει. Απ' αυτή την άποψη, η σοβιετική αισθητική πρόταση, επίσης και στη μουσική, είναι, άμεσα ή έμμεσα, πρωτοποριακή.

Ο Ξενάκης, αν και Έλληνας, γεννημένος στη Ρουμανία, θα σταδιοδρομήσει ως «κέντρο-ευρωπαίος» συνθέτης, όχι ακριβώς του βερολινέζικου κέντρου, αλλά του «παραδίπλα», παρισινού. Θα ακολουθήσει, επομένως, την καριέρα του συνθέτη ο οποίος διεισδύει στον κύκλο ηγετικών φυσιογνωμιών του γαλλικού μουσικού κέντρου, όπως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, στον κύκλο του Μεσιάν, θα πολιτογραφηθεί Γάλλος πολίτης, θα παίξει στη Γερμανία, θα διδάξει στην Αμερική, και η μουσική του θα φτάσει μέχρι την Ιαπωνία.

Στο άρθρο του Ξενάκη, επομένως, του '55, θέλει προσοχή ποια πρόσωπα της μουσικής πρωτοπορίας αναφέρονται και ποια όχι. Αναφέρονται οι Σαίνμπεργκ, Μπεργκ και Βέμπτερν, ως ιστορική αφετηρία της ποσοτικοποίησης του μουσικού γεγονότος. Η πρότασή τους κριτικάρεται, ως αντιφατική και προορισμένη να ξεπεραστεί ιστορικά. Στη συνέχεια, ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στον Μεσιάν και στους μαθητές του, τον Νιγκ, τον Μπουλέζ, τον Μαρτινέ. Η πρότασή τους ολοκληρώνει τη σειραϊκή πρόταση των Σαίνμπεργκ, Μπεργκ και Βέμπτερν και ταυτόχρονα την εξαντλεί και την ξεπερνά. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στον Βαρέζ, ως «ενστικτώδη» πρόδρομο της δεύτερης πρότασης και, μέχρις ενός σημείου, της πρότασης του ίδιου του Ξενάκη. Καμιά απολύτως αναφορά στους άλλους πάτες της μουσικής πρωτοπορίας, όπως, λ.χ., στον Στραβίνσκι, ο οποίος, στο κάτω κάτω, ήταν το κύριο μέγεθος που, κατά το μεσοπόλεμο, είχε να αντιπαρατάξει το Παρίσι στο Βερολίνο και τη Βιέννη του Σαίνμπεργκ, και ήταν εκείνος που είχε ορίσει τη μουσική ως «αρχιτεκτονική εν κινήσει». Η αναφορά στη σημειολογική φύση της μουσικής δεν ξεφεύγει από το γαλλικό πνευματικό κλίμα, εφόσον οι Γάλλοι ήταν που καλλιέργησαν τη σημειολογία, αν ξεκινήσουμε από τον Ελβετό Φερδινάν ντε Σωσσύρ, που δίδαξε στη γαλλική, αν συνεχίσουμε με τον Μαρτινέ, και, μετά, με τον Λεβί-Στρως και τους υπόλοιπους στρουκτουραλιστές, οι οποίοι, σήμερα, αντιμετωπίζονται με κάποια δυσπιστία ως «πανσημασιολογιστές».

Η τζαζ, για την οποία ιδιαίτερος εύφημη μνεία διαλαμβάνει ο Ξενάκης στο άρθρο του αυτό, αμέσως μετά τη σημειολογική αναφορά, και σαν παράδειγμά της, ξεκινάει, βεβαίως, από την Αμερική. Τον Ξενάκη, όμως, ενδιαφέρει το πρωτόγονο, ζωικό περιεχόμενό της, μπροστά στο οποίο, κατ' αυτόν, αποδεικνύονται υποδεέστερα τα περιεχόμενα των ελαφρών και φολκλοριστικών μουσικών. Πίσω από την τζαζ, εν προκειμένω, η οπτική του Ξενάκη ανιχνεύει τη στρουκτουραλιστική σημειολογία του Λεβί-Στρως. Η οπτική του Ξενάκη, ακόμα και ως προς την τζαζ, θα είναι γαλλική.

Ο Ξενάκης του άρθρου για την «κρίση της σειραϊκής μουσικής», και μέσα από τον κατάλογο των προσώπων που αναφέρει και μέσα από το πνευματικό κλίμα το οποίο απηχεί, όπως και στην πραγματικότητα, εισέρχεται στον κύκλο των αναγνωρισμένων πρωτοπόρων του 20ού αιώνα από τη συγκεκριμένη είσοδο, τον κύκλο των Γάλλων πρωτοποριακών υπό τον Μεσιάν, ο οποίος αποδεικνύεται ένας κύκλος αρκετά ευρύς, ώστε να οδηγήσει τη μουσική του στη διάδοσή της παντού όπου η πρωτοποριακή πρόταση συζητείται και ακούγεται. Κατ' αυτό τον τρόπο, ακόμα, ο Ξενάκης θα καταστεί ο ίδιος φυσιογνωμία του μουσικού κέντρου στο οποίο πολιτογραφήθηκε, ούτως ώστε μια σειρά συνθέτες της επόμενης γενιάς θα περιφέρουν τον άνευ ουσιαστικού αντικρίσματος, πλέον, τίτλο «μαθητής του Ξενάκη».

Η ιστορική περιοδολόγηση την οποία υποβάλλει αυτός ο κατάλογος των ονομάτων εί-

και τριμερής, tripartita, και απηχεί την ιστορική αυτοτοποθέτηση του Ξενάκη: μια πρώτη περίοδος, η «κεντροευρωπαϊκή», συνεισφέρει τη θεμελιώδη πρόταση της ποσοτικοποίησης του μουσικού γεγονότος, διά του σειραϊσμού. Η κεντροευρωπαϊκή αυτή πρόταση, βεβαίως, έχει ολοκληρώσει τον κύκλο της πριν τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Η ουσιώδης ανανέωση της πρότασης αυτής έρχεται μέσω της Γαλλίας: ο Μεισιάν θα εισηγηθεί τον ολοκληρωτικό σειραϊσμό, τη μεταπολεμική, κατ' ουσίαν, πρόταση (η εισήγηση της ιδέας εντοπίζεται από τον Ξενάκη στα 1944, η υλοποίησή της στα 1949). Η τρίτη περίοδος κηρύσσεται στα 1955 από τον ίδιο τον Ξενάκη, με βάση τις θεωρητικές αποδείξεις του άρθρου του αυτού, τις οποίες ο ίδιος συλλαμβάνει, αποδεικνύει, προτείνει και αναλαμβάνει να εφαρμόσει στο μουσικό του έργο.

\* \* \*

Σήμερα θα λέγαμε ότι ο Ξενάκης υπήρξε ο κατ' εξοχήν εκφραστής της πιο καθαρόαιμης άποψης του μοντερνισμού στη μουσική, αυτού ακριβώς που αμφισβητήθηκε από την εν συνεχεία έκρηξη του «μεταμοντέρνου».

Σύμφωνα με τη συλλογιστική του άρθρου του Ξενάκη για την κρίση της σειραϊκής μουσικής, και ιδίως αν λάβουμε υπόψη μας τις λανθάνουσες προϋποθέσεις του, η δική του θεωρητική πρόταση δε φαίνεται να έχει κρυμμένες εσωτερικές αντιφάσεις. Τουλάχιστον, όπως παρουσιάζεται, καμιά εσωτερική της αντίφαση δεν αναφέρεται, ούτε γίνεται μεία της πιθανότητας να ξεπεραστεί, σε μια στιγμή, κι αυτή η πρόταση ιστορικά. Στο κάτω κάτω, πρόκειται για μια πρόταση στη φάση της ιστορικής της γένεσης. Ο Ξενάκης, επομένως, στηρίζεται και προσομοιάζει πολύ περισσότερο απ' όσο κι ο ίδιος θα ομολογούσε στο δωδεκαφθογγισμό, ο οποίος από τον ίδιο τον Σαίνμπεργκ είχε παρουσιαστεί ως πρόταση με προοπτική εξαιρετικά μακροχρόνης ιστορικής επιβίωσης.

Στην πραγματικότητα, η επιβολή του Ξενάκη στηρίχτηκε, πέραν της επιβολής και αξίας της ίδιας του της προσωπικότητας, στη μοναδικότητα της πρότασής του, την οποία αυτός διαμόρφωσε υπό τη διπλή του ιδιότητα, ως μουσικός και ως αρχιτέκτονας. Σε μεγάλο βαθμό, μάλιστα, η διπλή αυτή αφετηρία της πρότασης του Ξενάκη στάθηκε προξενος όχι μόνο της ιδιοτυπίας της ίδιας της πρότασης, αλλά και της ιδιότυπης κριτικής της αντιμετώπισης. Έχει κανείς την εντύπωση ότι οι μουσικοί που θέλησαν να κριτικάρουν τη μουσική αυτή πρόταση ευρέθησαν ενώπιον ενός αρχιτέκτονα, ενώ οι αρχιτέκτονες αντιμετώπισαν τον Ξενάκη ως μουσικό. Σε κάθε περίπτωση, η πρόταση του Ξενάκη στάθηκε κλειστή στη φόρμα της, στο βαθμό που συστηματικά ποτέ δεν προτάθηκε ως μουσική καθ' εαυτήν: προτάθηκε ως μουσική - μαζί - με - την - εξήγησή - της. Εφόσον η εξήγηση αυτή, μαθηματικής φύσεως, και μάλιστα βασισμένη στα ανώτερα μαθηματικά, ήταν απρόσιτη στους περισσότερους μουσικούς, η κριτική του Ξενάκη ως επί το πλείστον κυμάνθηκε από μια γενικόλογη άρνηση ή υπεκφυγή της έως μια εξήγηση της εξήγησης.

Η εκ των υστέρων εξέταση της περίπτωσης Ξενάκη, στο φως του αφετηριακού του αυτού άρθρου του 1955, αποδεικνύει ότι ο Ξενάκης, και στα επόμενα έργα του, και στις επόμενες θεωρητικές του προτάσεις, στηρίχτηκε στην ίδια βάση που διατυπώθηκε σ' αυτό το άρθρο, την οποία και ανέπτυξε, εν είδει γεωμετρικών θεωρημάτων, αλλά πάντοτε πάνω στη

βάση των αξιωμάτων που διατυπώθηκαν στο άρθρο αυτό. Απ' αυτή την άποψη θα αποδίδουμε στην πρόταση του συνθέτη αυτού μια στατικότητα, υπό την έννοια πως ό,τι αναπτύσσεται στη συνέχεια, εμπεριέχεται εν σπέρματι στην αρχή του 1955, και ως εκ τούτου δεν την ανανεώνει. Και, απ' αυτή την άποψη, η περιορισμένη απήχηση της μουσικής αυτής στους συνθέτες θα μπορούσε να εξηγηθεί με βάση την ίδια την κριτική στάση που κράτησε ο Ξενάκης απέναντι στον ολοκληρωτικό σειραϊσμό, παρατηρώντας ότι η πρότασή του, ως ολοκλήρωση του σειραϊκού συστήματος, σινιστούσε ταυτόχρονα και το ξεπέρασμά του. Ο Ξενάκης, με την πρότασή του, πραγματικά, πρότεινε μια ολοκλήρωση του συστήματος της μουσικής ποσοτικοποίησης. Όμως, πρότεινε μια ολοκλήρωση η οποία εμπεριέχει απ' αρχής όλες τις δυνατότητές της, ως εκ τούτου η οποία σε επίπεδο βασικών αρχών δεν μπορούσε να ανανεωθεί. Αυτός που θ' ακολουθούσε το σύστημα του Ξενάκη υπήρχε φόβος να βρεθεί να γράφει «ατομμήσεις ή παραφράσεις» των έργων του συγκεκριμένου συνθέτη. Η ίδια η κριτική θέση του Ξενάκη απέναντι στους τρίτους, επομένως, θα μπορούσε να ερμηνεύσει την απομονωμένη θέση και του ίδιου ως συνθέτη στο πάνθεον της μουσικής πρωτοπορίας.

Όμως, το άρθρο αυτό γράφεται στα 1955. Ο συνθέτης, μέσω μιας ρήξης με το μητρικό του σειραϊκό σύστημα, προχωρούσε στη δημιουργία και διατύπωση του δικού του συστήματος. *Tempo era dal principio del matino*, ώστε κάθε λόγο a ben sperar θα είχε να εμπνεύσει στο νέο συνθέτη *l' ora del tempo e la dolce stagione\**.

### **Βιβλιογραφικές πηγές**

- Xenakis, Iannis, *Keleutha, Ecrits*, L' Arce, Paris 1944.
- Xenakis, Iannis, *Formalized Music, Thought and Mathematics in Composition*, Pendragon Press, Stuyvesant, N.Y., 1970.
- Festival Xenakis, *Bulletin d' Information*, Boosey & Hawkes, 1966.
- Napolitano, Ernesto, *Xenakis, Iannis*, άρθρο στο *Dizionario Encyclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino 1994.
- Philippot, Michel, *Xenakis, Iannis*, άρθρο στο λεξικό *Grove*, 1980.
- Δεμερτζής, Κωστής, *Η Μουσικολογία ως Γλωσσολογία, το Ζήτημα της Μουσικής Υφής και του Μουσικού Υφους στο Πλαίσιο μιας Γενικής Γραμματικής του Μουσικού Λόγου*, εκδ. Παταζήσης, 1998.
- Δεμερτζής, Κωστής, Νίκος Σκαλκώτας, από τη θεωρητική σύλληψη στη μουσική πραγμάτωση ενός ιδεατού κόσμου, σειρά 70 εκπομπών στο Τρίτο Πρόγραμμα της ΕΡΑ, 1977-1998.

\* Οι ιταλικές εκφράσεις του τέλους του άρθρου είναι του Δάντη. Σημειώνω, κατά σειρών: η ώρα ήταν αρχή του πρωινού (το πρώτο), κάτι καλό να ελπίζει (το δεύτερο), η ώρα της ημέρας και η γλιτωιά εποχή (το τρίτο).