



T.W. Adorno

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Διότι στην τέχνη δεν έχουμε να κάνουμε μ' ένα
απλώς ευχάριστο ή χρήσιμο παιχνίδι, αλλά...
με μια ανάπτυξη της αλήθειας.
Hegel, Αισθητική, III

επιλογή του θέματος

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ, σαν επιστήμη του αρχέγονου (Ursprung), είναι η μορφή, που επιτρέπει από τα αντίθετα άκρα — τις φαινομενικές παρεκτροπές της εξέλιξης — να διαφανεί το διάγραμμα της ιδέας, εννοημένης σαν την ολότητα που χαρακτηρίζεται από τη δυνατότητα μιας πολυσήμαντης συνύπαρξης τέτοιων αντιθέτων». Η αρχή, που ακολούθησε ο Walter Benjamin για λόγους γνωσιολογικής κριτικής στο δοκίμιό του για το γερμανικό θεατρικό δράμα, μπορεί να αναχθεί στο ίδιο το αντικείμενο, σε μια φιλοσοφικά εννοημένη εξέταση της νέας μουσικής, που περιορίζεται ουσιαστικά στους δύο ασύνδετους πρωταγωνιστές της. Γιατί πράγματι μόνον μέσα στα άκρα βρίσκεται διατυπωμένη η ουσία αυτής της μουσικής· αυτά και μόνον επιτρέπουν την αναγνώριση του περιεχομένου της αλήθειας. «Ο μέσος δρόμος — όπως αναφέρεται στον πρόλογο των Σατύρων για χορωδία του Schönberg — είναι ο μόνος που δεν οδηγεί στη Ρώμη». Γι' αυτό, κι όχι λόγω της ψευδαίσθησης της μεγάλης προσωπικότητας, αναφέρονται μόνον ο Schönberg και ο Stravinsky. Εάν ήθελε κάποιος να εξετάσει στο σύνολό της τη νέα παραγωγή, όχι χρονολογικά αλλά ποιοτικά, συμπεριλαμβανομένων όλων των μεταβολών και όλων των συμβιβασμών, θα κατέληγε και πάλι αναπόφευκτα αντιμέτωπος μ' εκείνα τα άκρα, εφόσον δεν θα ήθελε να αρκестθεί σε μια απλή περιγραφή ή σε μια ειδική κρίση. Αυτό δεν προϋποθέτει όμως αναγκαία μια κρίση για την αξία και ούτε καν για το αντιπροσωπευτικό βάρος αυτού που βρίσκεται ενδιάμεσα. Τα καλύτερα έργα του Béla Bartók, που προσπάθησε από κάποια άποψη να συμφιλιώσει τον Schönberg με τον Stravinsky¹, πιθανόν να υπερέχουν εκείνων

1. René Leibowitz, "Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contempo-

raine", στο *Les Temps Modernes*, 2e année, Paris, Oct. 1947, σ. 705 ff.

του Strawinsky σε πυκνότητα και πληρότητα. Και η δεύτερη νεοκλασσική γενεά, ονόματα όπως του Hindemith και του Mihlaid, προσαρμόστηκαν λιγότερο διστακτικά στην γενική τάση της εποχής κι έτσι, τουλάχιστον φαινομενικά, την απεικόνισαν με μεγαλύτερη πιστότητα απ' ό,τι ο κρυφίνους και μέχρι παραλογισμού υπερβολικός κομφορμισμός του ιδρυτή της σχολής. Αλλά ακόμη και η εξέταση αυτής της τάσης θα κατέληγε αναγκαία σ' εκείνη των δύο καινοτόμων, όχι γιατί τους ανήκει η ιστορική προτεραιότητα και όλο το υπόλοιπο προήλθε απ' αυτούς, μα γιατί μόνον αυτοί, δυνάμει μίας ασυμβίβαστης συνέπειας, προώθησαν τις παρορμήσεις που ενυπήρχαν στα έργα τους, μέχρι που έγιναν αναγνώσιμες σαν σταθερές ιδέες του αντικειμένου. Αυτό επαληθεύτηκε στους ειδικούς σχηματισμούς της δημιουργικής τους πορείας, και όχι στη γενική διαμόρφωση του ύφους. Ενώ κάθε ύφος καθοδηγείται από slogans κουλτούρας ευρείας απήχησης, επιτρέπουν μέσα από τη γενικότητά τους εκείνους ακριβώς τους νοθευτικούς μετριάσμούς, που υπονομεύουν τη συνέπεια της μη προγραμματικής ιδέας, που εμφωλεύει σταθερά στα ίδια τα πράγματα. Μα μία φιλοσοφική πραγματεία της τέχνης αναφέρεται ακριβώς σ' αυτήν, κι όχι στις έννοιες του ύφους, όσο κι αν έρχεται σ' επαφή μαζί τους. Το αληθές ή αναληθές του Schönberg ή του Strawinsky δεν βρίσκεται στην απλή αναφορά των κατηγοριών όπως ατονικότητα, δωδεκαφωνία ή νεοκλασσιцизм, αλλά μόνον στη συγκεκριμένη αποκρυστάλλωση της ίδιας της μουσικής σύμπτυξης. Οι προδιαγεγραμμένες κατηγορίες ύφους ανταλλάσσουν την προσιτότητά τους με το να μην εκφράζουν την ιδιοσυγκρασία του δημιουργήματος, παραμένοντας έξω από την αισθητική μορφή χωρίς κανένα χαρακτήρα αναγκαιότητας. Εάν αντίθετα εξετάσουμε τον νεοκλασσιциσμό σε συνάρτηση με το ερώτημα, ποια ανάγκη ώθησε αυτά τα έργα προς αυτό τό ύφος ή πώς συμπεριφέρεται το ιδανικό του ύφους προς το υλικό του έργου και τη δομική του ολότητα, τότε γίνεται αυτοδύναμα δυνατή ακόμη και η επίλυση του προβλήματος της εγχυρότητας του ύφους.

Νέος κομφορμισμός

ΟΤΙ ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ ΜΕΤΑΞΥ ΤΩΝ ΑΚΡΩΝ, δεν απαιτεί σήμερα στην πραγματικότητα μια ερμηνευτική σχέση με αυτά, αλλά κυρίως το να καταστήσει με την αδιαφορία περιττή αυτή τη διεργασία. Η ιστορία της νέας μουσικής κίνησης δεν ανέχεται πια τη «σημαντική συνύπαρξη των αντιθέτων». Ήδη από την ηρωική δεκαετία — τα χρόνια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου — αυτή είναι σε όλη της την ευρύτητα ιστορία της παρακμής, επαναστροφή στο παραδοσιακό. Κάθε απόκλιση της μοντέρνας ζωγραφικής από το αντικείμενο, που αναδεικνύει στον εικαστικό χώρο την ίδια ρήξη που αντιπροσωπεύεται από την ατονικότητα στο μουσικό χώρο, καθορίστηκε από μια θέση άμυνας ενάντια στο τυποποιημένο καλλιτεχνικό εμπόρευμα, κυρίως τη φωτογραφία. Παρόμοια αντέδρασε και η ριζοσπαστική μουσική στις απαρχές της ενάντια στην εμπορική υποβάθμιση του παραδοσιακού ιδιώματος. Εναντιώθηκε στην εξάπλωση της βιομηχανικής κουλτούρας που αφορούσε την επικράτειά της. Βέβαια η μετάβαση στην προϋπολογισμένη παραγωγή της μουσικής ως μαζικό εμπόρευμα χρειάστηκε περισσότερο καιρό απ' ό,τι η ανάλογη διαδικασία στη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες. Το μη εννοιολογικό και αφηρη-

μένο στοιχείο της μουσικής, που ήδη από τον Schopenhauer την είχε εντάξει στο χώρο της ανορθολογικής φιλοσοφίας, την κατέστησε εύθραυστη στη ratio της εμπορευματοποίησης. Μόλις στην εποχή του ομιλούντος κινηματογράφου, του ραδιοφώνου και των μελοποιημένων διαφημιστικών slogans φυλακίστηκε, ακριβώς μ' αυτήν την ανορθολογικότητά της, στην εμπορική λογική. Μόλις όμως η βιομηχανική διαχείριση όλων των πολιτιστικών αγαθών γίνεται ολοκληρωτική, αποκτά εξουσία ακόμη και πάνω σ' αυτό που δεν συμμορφώνεται αισθητικά. Με την καταλυτική δύναμη των μηχανισμών διάθεσης, που βρίσκονται στην υπηρεσία του kitsch και των εκπονημένων πολιτιστικών αγαθών, και με την κοινωνικά καθορισμένη προδιάθεση του ακροατή, η ριζοσπαστική μουσική κατέληξε, κατά την τελευταία περίοδο της βιομηχανικής εποχής, στην πλήρη απομόνωση. Αυτό γίνεται για τους δημιουργούς που θέλουν να «ζήσουν» ηθικοκοινωνική πρόφαση για μια φεύτικη ειρήνη. Διαγράφεται ένας τύπος μουσικής, που, αν και συνεχίζει να απαιτεί το σοβαρό και το μοντέρνο, προσαρμόζεται με προγραμματισμένη αμβλύνοια στη μαζική κουλτούρα. Η γενιά του Hindemith διέθετε ακόμη ένα ταλέντο και ένα επάγγελμα. Ο συντηρητισμός της επαληθεύεται κατ' αρχήν με μια πνευματική υποχωρητικότητα, που δεν στηριζόταν σε τίποτε το σταθερό: οι μουσικοί συνέθεταν σύμφωνα με τη διάθεση της ημέρας διαλύοντας τελικά το επιπόλαιο πρόγραμμα και καθετί το μουσικά δυσάρεστο. Κατέληγαν σ' έναν αξιοσέβαστο — κουραστικά επαναλαμβανόμενο νεοακαδημαϊσμό. Γι' αυτόν δεν μπορεί να κατηγορηθεί η τρίτη γενιά. Η συνενοχή με τον ακροατή, μεταμφιεσμένη σε ανθρωπισμό, αρχίζει να αποσυνθέτει τα τεχνικά κριτήρια, που είχαν ήδη κατακτηθεί από την πρωτοποριακή σύνθεση. Αυτό που ίσχυε πριν από τη ρήξη, δηλαδή η σύσταση της μουσικής συνοχής μέσω της τονικότητας, έχει χαθεί ανεπανόρθωτα. Η τρίτη γενιά δεν πιστεύει ούτε στην επιμελώς τέλεια τονική συγχορδία, που χειρίζεται με πονηριά, ούτε στο ότι τα φθαρμένα ηχητικά μέσα θα ήταν καθεαυτά σε θέση να χρησιμοποιηθούν για να επιτύχουν αποτελέσματα που δεν είναι κενά νοήματος. Θέλει ωστόσο να αποτραβηχθεί από τη συνέπεια της νέας γλώσσας, που αμείβει την έσχατη προσπάθεια της καλλιτεχνικής συνείδησης, με ολοκληρωτική αποτυχία στην αγορά, χωρίς να το κατορθώνει. Η ιστορική αναγκαιότητα, «η Ερινύα της εξαφάνισης»² απαγορεύει αισθητικά το συμβιβασμό, έτσι όπως είναι καταδικασμένος ανεπανόρθωτα και στην πολιτική. Ενώ αναζητούν προστασία σε καθιερωμένες αξίες και ισχυρίζονται ότι έχουν κορεσθεί από αυτό που η γλώσσα της άγνοιας ονόμαζε πειραματισμό, επαφίονται αδύναμα σ' εκείνο που τους φαίνεται το χειρότερο των κακών, στην αναρχία. Η αναζήτηση του χαμένου χρόνου όχι μόνον δεν βρίσκει το δρόμο του γυρισμού, αλλά χάνει και κάθε περιεχόμενο· η αυθαίρετη διατήρηση του ξεπερασμένου διακυβεύει ό,τι αυτή θέλει να προφυλάξει και αντιτίθεται με ένοχη συνείδηση σε καθετί το καινούργιο. Πέρα από κάθε γεωγραφικό σύνορο οι επίγονοι των εχθρών κάθε επιγονισμού μοιάζουν μεταξύ τους στα αδύναμα συμπλέγματα ειδημοσύνης και ανικανότητας. Ο Schostakowitsch, που άδικα τιμωρήθηκε, σαν μπολσεβίκος της κουλτούρας, από τις αρχές της πατρίδας του, οι ζωηροί τρόφιμοι της

2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Georg. Lasson, 2.

Aufl., Leipzig 1921, s. 382.

παιδαγωγού τοποτηρήτριας του Strawinsky, η θριαμβευτική ένδεια του Benjamin Britten — όλοι αυτοί έχουν από κοινού το γούστο για την έλλειψη γούστου, την απλοιότητα λόγω μειονεκτικής παιδείας, μια ανωριμότητα που θεωρείται καλώς ώριμη και την έλλειψη τεχνικής ικανότητας. Στη Γερμανία η μουσική ζωή του Γ' Ράιχ (Reichsmusikkammer) άφησε πίσω της ένα σωρό απορριμμάτων. Το κοσμοπολίτικο ύφος μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο είναι ο εκλεκτικισμός των κλονισμένων.

Πλαστή μουσική συνείδηση

Ο STRAWINSKY ΚΑΤΕΧΕΙ ΜΙΑ ΑΚΡΑΙΑ ΘΕΣΗ στη νέα μουσική κίνηση, αντιπροσωπεύοντας τρόπον τινά τη συνθηκολόγησή της, όπου μπορεί να καταγραφεί ό,τι προστέθηκε στη μουσική του από έργο σε έργο και σχεδόν χάριν της βαρύτητάς του. Σήμερα όμως φανερώνεται μια άποψη, που δεν μπορεί να καταλογισθεί ευθέως εις βάρος του και που υπαινίσσεται μόνον με υπολανθάνοντα τρόπο τις αλλαγές των μεθόδων διαδικασίας του: η κατάρρευση όλων των κριτηρίων καλής ή κακής μουσικής, όπως υποβαθμίστηκαν ήδη από την πρώιμη αστική περίοδο. Για πρώτη φορά παρουσιάζονται παντού ερασιτέχνες, σαν να ήταν μεγάλοι συνθέτες. Ο οικονομικός συγκεντρωτισμός της μουσικής ζωής τους εξασφαλίζει την επίσημη αναγνώριση. Πριν από είκοσι χρόνια η «κατασκευασμένη» φήμη του Elgar έμοιαζε σαν τοπικό φαινόμενο και αυτή του Sibelius σαν μια ιδιαίτερη περίπτωση κριτικής αμάθειας. Φαινόμενα τέτοιου επιπέδου, αν και καμμιά φορά πιο φιλελεύθερα στη χρήση διαφωνιών, αποτελούν σήμερα τον κανόνα. Έδη απ' τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα η μεγάλη μουσική διαχωρίστηκε ολοκληρωτικά από την κατανάλωση. Η συνέπεια της εξέλιξής της βρέθηκε σε αντίθεση με τις κατευθυνόμενες και αυτάρεσches ανάγκες του αστικού κοινού. Ο αριθμητικά περιορισμένος κύκλος ειδημόνων, υποκαταστάθηκε από όλους αυτούς που έχουν τη δυνατότητα να πληρώσουν μια θέση στις αίθουσες συναυλιών, αποδεικνύοντας στους άλλους την κουλτούρα τους. Το κοινό γούστο και η ποιότητα των έργων διαχωρίστηκαν. Η ποιότητα επιβλήθηκε μόνον χάρις στη στρατηγική του δημιουργού, που στάθηκε ασύμφορη για τα ίδια τα έργα, ή χάρις στον ενθουσιασμό της κριτικής και των ειδημόνων της μουσικής. Η ριζοσπαστική μοντέρνα μουσική δεν ήταν πλέον δυνατόν να στηριχθεί σε όλ' αυτά. Ενώ η ποιότητα κάθε πρωτοποριακού έργου μπορεί να κριθεί σε σχέση με εκείνη ενός παραδοσιακού στα ίδια όρια — με την ίδια, αν όχι μεγαλύτερη ισχύ — από τη στιγμή που δεν υπάρχει πια μια καθολική μουσική γλώσσα που να απαλλάσσει το συνθέτη από τις δυσκολίες της τεχνικής ακρίβειας, οι δήθεν αρμόδιοι μεσολαβητές έχουν χάσει την ικανότητα για τέτοιου είδους αποφάσεις. Από τότε που η συνθετική διαδικασία κρίνεται μόνον όσον αφορά την ειδική φυσιογνωμία του κάθε μεμονωμένου έργου, κι όχι τις σιωπηλά αποδεχτές γενικές απαιτήσεις, δεν είναι πια δυνατόν να «μάθουμε» τελεσίδικα να διαχωρίζουμε την καλή από την κακή μουσική. Όποιος θέλει να εκφέρει γνώμη, θα πρέπει να έχει υπόψη του τα αμετάβλητα προβλήματα και τους ανταγωνισμούς της ατομικής δημιουργίας, για τα οποία δεν τον διδάσκει πια καμμιά γενική μουσική θεωρία και ιστορία της μουσικής. Κανείς δεν θα ήταν πια ικανός για κάτι

τέτοιο, παρά μόνο ο πρωτοποριακός συνθέτης, από τον οποίο λείπει συνήθως ο κριτικός στοχασμός, ενώ δεν μπορεί πια να υπολογίζει σε μεσολαβητές ανάμεσα σ' αυτόν και το κοινό. Οι κριτικοί ακολουθούν πιστά την υψηλή ικανότητα κρίσης του Lied του Mahler: αξιολογούν σύμφωνα μ' αυτό που καταλαβαίνουν ή όχι. Οι εκτελεστές και κατά πρώτον οι διευθυντές ορχήστρας αφήνονται πάντα να οδηγηθούν από τα σημεία της πιο επαίσθητης και επιφανειακής αποτελεσματικότητας και κατανόησης του εκτελεσμένου έργου. Επομένως η πεποιθήση, πως ο Beethoven είναι κατανοητός και ο Schönberg δυσνόητος, είναι από μια αντικειμενική άποψη λαθεμένη. Για το κοινό, που είναι ξεκομμένο από την παραγωγή, η επιφάνεια της νέας μουσικής αντηχεί παράφωνα· οι πιο χαρακτηριστικοί αντιπρόσωποι αυτής της μουσικής όμως, προήλθαν από τις ίδιες κοινωνικές και ανθρωπολογικές προϋποθέσεις που καθορίζουν και τους ακροατές. Οι διαφωνίες που τους τρομάζουν αναφέρονται στην προσωπική τους κατάσταση: γι' αυτό και μόνον τους είναι αβάσταχτες. Αντίθετα, το περιεχόμενο της πολυσυνητισμένης μουσικής έχει απομακρυνθεί απ' αυτό που σήμερα έχει κάποια βαρύτητα για την ανθρωπινή μοίρα, σε βαθμό που η προσωπική εμπειρία του κοινού δεν επικοινωνεί πια σχεδόν καθόλου ούτε και με αυτήν την επικυρωμένη από την παραδοσιακή μουσική. Εκεί όπου νομίζουν πως κατανοούν αντιλαμβάνονται μόνον το νεκρό εκμαγείο εκείνου, που προστατεύουν σαν αναμφισβήτητη ιδιοκτησία: ουδετεροποιημένο, στερημένο της κριτικής του ουσίας, αδιάφορο εκθεσιακό υλικό. Στην πραγματικότητα το κοινό της παραδοσιακής μουσικής αντιλαμβάνεται μόνο τα πιο χονδροειδή σημεία της, μουσικές ιδέες που εύκολα διατηρούνται στη μνήμη — ευτελώς ωραία περάσματα, ευτελώς ωραίες μουσικές ατμόσφαιρες και συνδυασμούς. Η μουσική δομή, που μορφοποιεί το νόημα, παραμένει για τον γαλουχημένο από το ραδιόφωνο ακροατή το ίδιο κρυφτό τόσο σε μια σονάτα της πρώιμης περιόδου του Beethoven όσο και σ' ένα κουαρτέτο του Schönberg· αυτό όμως τουλάχιστον τον προειδοποιεί ότι ο ουρανός του δεν είναι μόνον γεμάτος βιολιά, που ο γλυκός τους ήχος τον τέρπει. Βέβαια αυτό δεν σημαίνει επουδενί, ότι ένα έργο είναι αυθόρμητα κατανοητό μόνον στην εποχή του και ότι αλλιώς είναι μοιραία παραδομένο στην υποβάθμιση και τον ιστορισμό (Historismus). Αλλά η γενική κοινωνική τάση, που έβρησε από τη συνείδηση και το ασυνείδητο των ανθρώπων εκείνον τον αθροπισμό, που υπήρξε κάποτε η βάση για τη σύγχρονη κυριαρχούσα μουσική κληρονομιά, αφήνει την ιδέα του ανθρωπισμού να επαναλαμβάνεται χωρίς πια κανένα χαρακτήρα αναγκαιότητας, μόνον στην κενή ιεροτελεστία της συναυλίας.

Αντίθετα η φιλοσοφική κληρονομιά της μεγάλης μουσικής ξέπεσε σε αυτό που η ίδια απαξίει. Η τρέχουσα μουσική κίνηση, που ταπεινώνει αυτή την υπάρχουσα κληρονομιά εγκλωμιάζοντας και σφυρηλατώντας την σαν κάτι το ιερό, επιβεβαιώνει απλά και μόνον το καθεαυτό συνειδησιακό επίπεδο των ακροατών, για τους οποίους η αρμονία του βιεννέζικου κλασικισμού και η εκρηκτική νοσταλγία (Sehnsucht) του ρομαντισμού κατήντησαν καταναλωτικά «στολίδια του σπιτιού». Στην πραγματικότητα για μια ενδεδειγμένη ακρόαση εκείνων των ιδίων κομματιών του Beethoven, που τα θέματά τους σιγοσφυρίζει ο ανθρωπάκος του μετρώ, απαιτείται μια προσπάθεια ακόμη μεγαλύτερη από εκείνην που απαιτείται για την ακρόαση της πρωτοποριακής μουσικής: μεγαλύτερη προσπάθεια, γιατί πρέπει να αφαιρεθεί το βερνίκι της πλαστής εμφάνισης και

των παγιωμένων τρόπων αντίδρασης. Επειδή όμως η βιομηχανία της κουλτούρας εκπαιδεύσε τα θύματά της έτσι ώστε ν' αποφεύγουν κάθε επίμονη προσπάθεια στον ελεύθερο χρόνο που τους αναλογεί για την κατανάλωση πνευματικών αγαθών, αυτά αγκιστρώνονται με ακόμη μεγαλύτερη επιμονή στα φαινόμενα που αποκλείουν την ουσία. Μ' αυτήν την κατάσταση συνταυτίζεται και ο επικρατών σήμερα τύπος μουσικής ερμηνείας, ο πλέον επιφανής, ακόμη κι εκείνος της μουσικής δωματίου. Όχι μόνον τα αυτιά του πληθυσμού κατακλύζονται μ' ελαφριά μουσική ώστε η άλλη μουσική να τα πλησιάζει μόνον σαν η δεδομένη αντίθεση της πρώτης, καθ' όσον κλασσική· όχι μόνον τα διαδεδομένα σουζέ αμβλύνουν την ικανότητα αντίληψης σε βαθμό που η απαιτούμενη συσχέτιση για μια υπεύθυνη ακρόαση να είναι αδύνατη, διαβρωμένη από τα μνημονικά υπολείμματα της αυθαιρεσίας· αλλά και η ίδια η καθηγιασμένη πατροπαράδοτη μουσική έγινε, όσον αφορά τον χαρακτήρα της εκτέλεσης και τη ζωή των ακροατών, ταυτόσημη με την εμπορική μαζική παραγωγή: έτσι δεν παρέμεινε ανέγγιχτη ούτε και η ίδια της η ουσία. Η μουσική έχει το μερίδιό της σ' αυτό που ο Clement Greenberg ονόμασε το σχίσμα της τέχνης σε kitsch και πρωτοπορεία: και το kitsch, που υπαγορεύει το κέρδος στην κουλτούρα, έχει εδώ και καιρό υποτάξει την ιδιαίτερη και κοινωνικά επιφυλακτική σφαίρα της ίδιας της κουλτούρας. Γι' αυτό και οι σκέψεις γύρω από την ερμηνεία της αλήθειας στην αισθητική αντικειμενικότητα ανάγονται μόνον στην πρωτοπορεία, που είναι αποκλεισμένη από την επίσημη κουλτούρα. Μια φιλοσοφία της μουσικής σήμερα είναι δυνατή μόνον σαν μια φιλοσοφία της νέας μουσικής. Μοναδική προστασία αποτελεί πια μόνον η καταγγελία της βαρβαρότητας ενάντια στην όποια εξοργίζεται. Θα μπορούσαμε ίσως να θεωρήσουμε ότι οι καλλιεργημένοι ακροατές είναι και οι χειρότεροι, εκείνοι που σ' ένα κομμάτι του Schönberg αντιδρούν με την απότομη δήλωση: «Αυτό δεν το καταλαβαίνω» — μια δήλωση που εκλογικεύει το θυμό σε αρμοδιότητα.

«Διανοουμενισμός»

ΜΕΤΑΞΥ ΤΩΝ ΚΑΤΗΓΟΡΙΩΝ, που αυτοί επαναλαμβάνουν μονότονα, η πιο διαδεδομένη είναι εκείνη του διανοουμενισμού: ότι η νέα μουσική είναι δήθεν γέννημα του εγκεφάλου, κι όχι της καρδιάς ή του αυτιού· ότι δεν έχει εμπνευσθεί καθόλου από την ηχητική πραγματικότητα, όντας δημιουργημένη πάνω στο χαρτί. Η πενιχρότητα αυτών των φράσεων είναι προφανής. Επιχειρηματολογούν σαν να αποτελούσε το τονικό ιδίωμα των τελευταίων τριακοσίων πενήντα χρόνων ένα φυσικό στοιχείο και σαν να αποτελούσε μια εναντίωση προς τη φύση η προσπάθεια να ξεπεραστεί αυτό που έχει κατακτηθεί με το χρόνο· το ίδιο όμως το δεδομένο του ότι έχει κατακτηθεί μαρτυρεί ακριβώς μια κοινωνική πίεση. Η δεύτερη φύση του τονικού συστήματος είναι ένα πρόσχημα δημιουργημένο κατά την ιστορική πορεία. Οφείλει το αξίωμα του κλειστού και αποκλειστικού συστήματος στην ανταλλακτική κοινωνία, που η δυναμική της τείνει στην ολότητα και που η λειτουργία της συμφωνεί μ' αυτήν όλων των τονικών στοιχείων. Τα μέσα της νέας μουσικής όμως, προήλθαν από τη σταθερή επίδραση της παλαιάς μουσικής, από

την οποία αυτή διαφοροποιείται με ένα ποιοτικό άλμα. Επομένως η δήλωση, ότι τα σημαντικά έργα της νέας μουσικής είναι περισσότερο εγκεφαλικά και λιγότερο αισθαντικά από εκείνα της παραδοσιακής μουσικής, είναι μια καθαρή εκδήλωση ανικανότητας ως προς την κατανόηση. Ο Schönberg και ο Berg ξεπερνούν, ακόμη και όσον αφορά το χρωματικό πλούτο — πάντα όταν η ανάγκη το απαιτούσε, όπως στο σύνολο δωματίου του Pierrot και στην ορχήστρα της Lulu — τις ηχητικές εμφάνσεις των ιμπρεσιονιστών. Ό,τι κατά την άποψη του μουσικού αντιδιανοουμενισμού — το συμπλήρωμα της επιχειρηματικής λογικής — ονομάζεται συναίσθημα, επαφίεται, συνθήτως χωρίς αντίσταση, στο ρεύμα της τρέχουσας τάξης των πραγμάτων: είναι παράλογο να σκεφθούμε ότι ο προσφιλής Tschaikowsky, που προσωπογραφεί την απελπισία με γλυκανάλατες μελωδίες, εξέφρασε με αυτές τις μελωδίες σε συναισθηματικό επίπεδο περισσότερο απ' ό,τι ο σειсмоγράφος της «Erwartung» του Schönberg³. Από την άλλη κάθε αντικειμενική συνέπεια της ίδιας της μουσικής σκέψης, η μόνη που προσδίδει αξιοπρέπεια στη μεγάλη μουσική, απαιτούσε πάντα τον ζωντανό έλεγχο από την υποκειμενική συνείδηση του συνθέτη. Η επεξεργασία μιας τέτοιας λογικής της συνέπειας εις βάρος της παθητικής αντίληψης του φυσικού ήχου καθορίζει την αληθινή καλλιτεχνική αξία σε σχέση με την ηδυπαθή απόλαυση. Όσο η νέα μουσική, στη γνήσια επεξεργασία μιας λογικής της συνέπειας, προβληματίζεται πάνω στο καινούργιο, τόσο ξεπέφτει στην παράδοση της τέχνης της φούγκας του Beethoven και του Brahms. Εάν θα ήθελε κανείς να μιλήσει για το διανοουμενισμό, θα έπρεπε να κατηγορήσει μάλλον εκείνον τον μετριοπαθή μοντερνισμό, που πειραματίζεται μ' ένα κατάλληλο μίγμα θελκτικού και χυδαίου, παρά αυτόν που υπακούει στον ενιαίο νόμο της ολικής σύμπτυξης, από τον μεμονωμένο ήχο μέχρι και τη δημιουργία όλης της μορφής: ακόμη κι αν μ' αυτό τον τρόπο εμποδίζεται η αυτόματη κατανόηση των μεμονωμένων στοιχείων. Εν τούτοις η καταγγελία ενάντια στο διανοουμενισμό είναι τόσο πεισματική, ώστε τη συμφέρει να εντάξει στη γενικότερη γνωστική διαδικασία το θέμα στο οποίο βασίζεται, παρά να αρخεσθεί στο να αντιμετωπίζει ανόητα επιχειρήματα με άλλα εγχυρότερα. Στις εννοιολογικά

3. Για τη διάθεση, βέβαια του καταναλωτή έχει μικρότερη σημασία το αίσθημα, που γεννάται από το έργο τέχνης από εκείνο που προκαλεί, την ευχαρίστηση, δηλαδή, που εννοείται ότι περιέχει. Αυτή ήταν ανέκαθεν η πρακτική αξία του αισθήματος της τέχνης και ειδικά για το σπιτικό Διαφωτισμό (Hausbackenen Aufklärung), κι ο Hegel απέδωσε σ' αυτόν και τον τρόπο του Αριστοτελισμό: «Έχει... τεθεί η ερώτηση, ποια συναισθήματα μπορούν να προκληθούν διά της τέχνης: ο φόβος, για παράδειγμα, και ο οίκτος πώς θα μπορούσαν να είναι ευχάριστα, πώς θα μπορούσε να προκαλέσει ευχαρίστηση η παρατήρηση ενός ατυχήματος. Η κατεύθυνση αυτή του στοχασμού έχει περιγραφεί από την εποχή του Moses Mendelssohn και στα κείμενά του μπορεί κάποιος να βρει πολλές τέτοιες παρα-

τηρήσεις. Μια τέτοια, όμως, ανάλυση δεν θα οδηγούσε πολύ μακριά, γιατί το (συν)αίσθημα είναι η αόριστη υπόκωφη περιοχή του πνεύματος: αυτό που υπάρχει ως (συν)αίσθημα παραμένει κλεισμένο στο σχήμα μιας εντελώς αφηρημένης υποκειμενικότητας του καθενός χωριστά, και γι' αυτό ο διαφοράς του συναισθήματος είναι εντελώς αφηρημένες κι όχι διαφορές του ίδιου του πράγματος... Ο στοχασμός για το συναισθηματικό αρκείται στην παρατήρηση του υποκειμενικού πάθους και της ιδιαιτερότητάς του, αντί να βυθιστεί και να εμβαθύνει στο πράγμα, στο έργο τέχνης και ν' αφήσει από εκεί και πέρα την απλή υποκειμενικότητα και τις καταστάσεις της να χαθούν». (Hegel, Werke, Vollständige über die Aesthetik, hrsg. von H.G. Hotho.

2. Aufl., Berlin 1842/43, I. Theil, s. 42f).

περισσότερο αμφίβολες και ασαφείς δονήσεις της καθολικής συνείδησης κρύβονται μαζί με το φέμα και τα ίχνη εκείνης της αρνητικότητας του πράγματος, από τα οποία δεν μπορεί να διαφύγει ο καθορισμός του αντικειμένου. Η τέχνη γενικά και η μουσική ειδικότερα φαίνονται σήμερα κλονισμένες από αυτήν ακριβώς τη διαδικασία της Aufklärung, στην οποία συμμετέχει και η ίδια η μουσική και με την οποία συμπίπτει η ίδια της η εξέλιξη. Ο Hegel απαιτεί από τον καλλιτέχνη την «ελεύθερη εκπαίδευση και διαμόρφωση του πνεύματος, στην οποία κάθε δεισιδαιμονία και πίστη που περιορίζεται σε καθορισμένες μορφές θεώρησης και απεικόνισης, έχει καταντήσει απλώς σημείο και μερική άποψη, όπου το ελεύθερο πνεύμα — μη ορίζοντας αυτές τις μορφές σαν ιερές συνθήκες αυτές καθεαυτές, της έκθεσης και του τρόπου διαμόρφωσής του — εξασκεί τη δεσποτεία του»⁴. Να γιατί η αγανάκτηση ενάντια στον υποτιθέμενο διανοουμενισμό του πνεύματος, που είναι απελευθερωμένο τόσο από τις εμφανείς προϋποθέσεις του αντικειμένου του όσο και από την απόλυτη αλήθεια των κληρονομημένων μορφών, του καταλογίζει σαν μια ατυχία ή ένα σφάλμα, εκείνο που συμβαίνει αντικειμενικά εξ αναγκαιότητας. «Δεν πρέπει όμως να θεωρούμε αυτό μια απλώς τυχαία συμφορά, που έπληξε την τέχνη απ' έξω, λόγω της αναγκαιότητας των καιρών, λόγω του προσαϊκού πνεύματος, λόγω ελλείψεως ενδιαφέροντος κ.λπ.· μα είναι κυρίως η ενέργεια και η πρόοδος της ίδιας της τέχνης, η οποία φέροντας σε άμεσα πραγματική αντίληψη το ενυπάρχον σε αυτήν υλικό, προσφέρει σε κάθε βήμα της μια ευκαιρία απελευθέρωσης από το απεικονισμένο περιεχόμενο»⁵. Η συμβουλή, κατά την οποία θα ήταν προτιμότερο οι καλλιτέχνες να σκέφτονται λιγότερο — ενώ αντίθετα εκείνη η ελευθερία τους οδηγεί αναπόφευκτα στη διαδικασία της σκέψης — μαρτυρεί τη θλίψη — τη δημιουργημένη από τη μαζική κουλτούρα — για την απώλεια της απλοϊκότητας (Naivität). Σήμερα το αρχέτυπο ρομαντικό μοτίβο υποτάσσεται, αποφεύγοντας την αντανάκλαση εκείνων των παραδοσιακών δεδομένων υλικών και κατηγοριών μορφής, που δεν υπάρχουν πια. Στην πραγματικότητα σήμερα παραπονιούνται όχι για μια μερική παρακμή, που είναι δυνατόν να θεραπευθεί με συγκεκριμένο τρόπο — επομένως ορθολογικά — αλλά για τον ίσσιο της προόδου. Τα αρνητικά της σημεία κυριαρχούν τόσο εμφανώς στη σύγχρονη φάση, που καλείται η τέχνη σαν αντίδοτο, η οποία όμως βρίσκεται και αυτή στην ίδια κατάσταση. Η οργή ενάντια στην πρωτοπορεία είναι τόσο δυσανάλογη και ωθείται τόσο πέραν της πραγματικής λειτουργίας της στην ώριμη βιομηχανική κοινωνία — και σε κάθε περίπτωση πέρα από τη συμμετοχή της στις επιδείξεις κουλτούρας της βιομηχανικής κοινωνίας, διότι η αγχωμένη συνείδηση βρίσκει κλειστή την πόρτα της νέας τέχνης, μέσω της οποίας ήλπιζε να ξεφύγει από την ολική Aufklärung: διότι η τέχνη σήμερα, τουλάχιστον εκείνη η πραγματικώς ουσιαστική, αντανακλά χωρίς παραχωρήσεις και επαναφέρει στη συνείδηση αυτό που θα ήθελε να λησμονήσει. Ξεκινώντας από αυτό το τόσο σημαντικό δεδομένο οδηγούμεθα στο συμπέρασμα ότι η προωθημένη μουσική είναι ασήμαντη και ότι δεν έχει πια τίποτε να προσφέρει στην κοινωνία. Η μεγάλη πλειοψηφία επωφελείται από αυτό, που η νηφάλια ισχύς του Hegel συνάγει από την ιστορική σήμανση του χρόνου: «Μέσω της τέχνης ή της σκέψης έχουμε

4. Hegel, *Ästhetik*, 1. c., 2. Teil, s. 233f.

5. Hegel, 1 c., s. 231.

σαν αντικείμενο μπρος στα φυσικά και πνευματικά μάτια κάτι το τόσο ολοκληρωμένο, που η αξία του εξαντλείται και που όλο εξωτερικεύεται, χωρίς να παραμείνει πια τίποτε το σκοτεινό ή εσωτερικό: από αυτό το αντικείμενο εξαλείφεται το απόλυτο ενδιαφέρον»⁶. Ήταν ακριβώς αυτό το απόλυτο ενδιαφέρον, που είχε δεσμεύσει την τέχνη του δέκατου ένατου αιώνα, όταν η τάση των φιλοσοφικών συστημάτων προς την ολότητα είχε ακολουθήσει υπογειώς την ανάλογη αξίωση της θρησκείας: η βαγκνερική επινόηση του Bayreuth είναι η ακραία μαρτυρία μιας τέτοιας «ύβρεως» (Hybris) αναγκαστικά δημιουργημένης. Από αυτήν απελευθερώθηκε η νέα τέχνη, τουλάχιστον όσον αφορά τους ουσιαστικούς εκφραστές της, χωρίς να παραιτηθεί από εκείνο το σκοτεινό στοιχείο, για τη διατήρηση του οποίου ανησυχούσε ο Hegel — σ' αυτήν την περίπτωση σαν ένας γνήσιος αστός. Διότι το σκοτεινό, που υποτάσσεται στις συνεχείς επιθέσεις, οι οποίες προκαλούνται από την πρόοδο του πνεύματος, απέκτησε μέχρι σήμερα μια άλλη μορφή, χάρη στην πίεση που το αυταρχικό πνεύμα εξασκεί στην εσωτερική και εξωτερική φύση του ανθρώπου. Το σκοτεινό δεν είναι το γνήσιο «είναι» αυτό καθεαυτό, όπως φαίνεται σε μερικά σημεία της αισθητικής του Hegel. Αλλά κυρίως πρέπει να εφαρμοσθεί και στην τέχνη η θεωρία της φαινομενολογίας του πνεύματος, κατά την οποία κάθε αμεσότητα είναι ήδη καθεαυτή μια διαμεσολάβηση. Με άλλα λόγια: ένα παράγωγο της αυταρχικότητας. Αν η τέχνη έχασε την άμεση σιγουριά στον εαυτό της, που της προσδιδόταν από τις παγιωμένες μορφές και το παραδοσιακό υλικό της, της προσετέθη — στη «συνείδηση των ποινών»⁷, στην απεριόριστη οδύνη που ξέσπασε πάνω στους ανθρώπους και στα ίχνη που αυτή άφησε πάνω στο υποκείμενο — κάτι το σκοτεινό, που δεν διακόπτει σαν επεισόδιο την ολοκληρωμένη Aufklärung, μα που επισκιάζει την πιο πρόσφατη περίοδό της και που αποκλείει σχεδόν με την πραγματική του ισχύ κάθε αναπαράσταση μέσω της εικόνας. Όσο περισσότερο η πανίσχυρη βιομηχανία της κουλτούρας προσελκύει πάνω της την αρχή της διαλεύκανσης και τη διαφθείρει με τη συνεχή προσπάθειά της για τη διατήρηση του «σκοτεινού», τόσο περισσότερο η τέχνη αντιτίθεται στην πλαστή διαύγεια· αντιπαράθετε στο παντοδύναμο σύγχρονο ύφος του νέου (υπονοεί το φωτισμό με νέον) διαγράμματα εκείνου του σκοτεινού που θέλει να εκτοπίσει, και συντελεί στη διαλεύκανση μόνον όταν πείθει συνειδητά τον φαινομενικά τόσο λαμπρό κόσμο για το σκότος της⁸. Η τέχνη θα έπαυε να ζει μόνον εν μέσω μιας ειρηνικής ανθρωπότητας: ο θάνατός της έτσι όπως προβάλλει απειλητικά σήμερα, θα ήταν μόνον ο θρίαμβος του γνήσιου και απλού «είναι» στο όραμα της συνείδησης, που έχει την τόλμη να του αντισταθεί.

Τα τρωτά σημεία της ριζοσπαστικής μουσικής

ΠΑΡ' ΟΛΑ ΑΥΤΑ ΜΙΑ ΤΕΤΟΙΑ ΑΠΕΙΛΗ αιωρείται και πάνω από τα λιγοστά ασυμβίβαστα έργα, που καταφέρνουν ακόμη να έλθουν στο φως. Επιτυγχάνοντας την ολική Auf-

6. Hegel, 1. c., 6. π.

7. Hegel, *Ästhetik*, 1. c., 1. Teil, s. 37.

8. Max Horkheimer, "Neue Kunst und Masskultur", στο *Die Umschau* 3 (1948), s. 459f. (Heft 4).

klärung με τον εαυτό τους χωρίς καμμία φροντίδα προς την πανούργα αφέλεια που χαρακτηρίζει τη routine της κουλτούρας, όχι μόνον γίνονται η αντίθεση — απεχθής δύναμη της αληθείας της — προς τον καθολικό έλεγχο, που καθοδηγείται από αυτήν τη routine, αλλά ταυτόχρονα εξομοιώνονται και με την ουσιαστική δομή αυτού που αντικρούουν, σε αντίθεση με το βασικό τους καθήκον. Η απώλεια του «απόλυτου ενδιαφέροντος» δεν αφορά μόνον την εξωτερική τους μοίρα στην κοινωνία — η οποία κατά βάθος μπορεί να διαφύγει από το να νοιώσει την αγανάκτηση (που αυτά τα έργα, εκφράζουν), επιτρέποντας στη νέα μουσική να συνεχίζει να στέκει στον κόσμο σαν ένας παραλογισμός. Αλλά η μουσική μοιράζεται την τύχη ορισμένων πολιτικών αιρέσεων που, εξαιτίας της κακής σχέσης τους με κάθε συγκροτημένη εξουσία, ωθούνται στην αναλήθεια, στην υπηρεσία της συγκροτημένης πραγματικότητας — ακόμη κι εκεί όπου θα μπορούσαν να διατηρήσουν ανέπαφη την πιο εξελιγμένη μορφή της θεωρίας. Το καθεαυτό «είναι» των έργων, ακόμη και μετά την ανάπτυξή τους για την επίτευξη μιας αυτονομίας χωρίς αυξομειώσεις, δεν παραμένει αδιάφορο όσον αφορά την αποδοχή του, αν και διατηρεί αμετάβλητη την άρνησή του να χρησιμοποιηθεί σαν ένα μέσο διασκέδασης. Η κοινωνική απομόνωση, που είναι αζεπέραστη από την ίδια την τέχνη, γίνεται ένας θανατηφόρος κίνδυνος για την ίδια της την έκβαση. Ο Hegel, ίσως χάριν ακριβώς αυτής της απόστασής του από την απόλυτη μουσική, τα πιο σημαντικά πράγματα της οποίας παραμένουν πάντα εσωτερικευμένα (esoterisch), εξέφρασε με προσοχή, λόγω του ότι απέρριπτε την καντιανή αισθητική, μια βασική έννοια για τη μουσική. Ο πυρήνας των επιχειρημάτων του, χωρίς να στερείται μια άμουση αφέλεια, διαφωτίζει ένα καθοριστικό στοιχείο για την εγκατάλειψη της μουσικής στην ίδια της τη γνήσια σταθερότητα, έτσι όπως είναι εξαναγκασμένη από τον εξελικτικό της νόμο και από την απώλεια της κοινωνικής της επιδοκιμασίας. Στο κεφάλαιο που πραγματεύεται τη μουσική, στο «System der einzelnen Künste», αναφέρεται ότι ο συνθέτης μπορεί «να ενδιαφέρεται χωρίς να φροντίζει γι' αυτήν την αξία του περιεχομένου, μόνον για την καθαρώς μουσική δομή της εργασίας του και για τον πνευματικό πλούτο μιας τέτοιας αρχιτεκτονικής. Από αυτήν όμως την άποψη η μουσική παραγωγή μπορεί εύκολα να γίνει κάτι το εντελώς κενό σχέψης και αισθήματος, που δεν έχει καμμία ανάγκη μιας βαθιάς συνειδησης της εκπαίδευσης και του φυσικού χαρακτήρα. Δεδομένης αυτής της ανεπάρκειας όχι μόνον βλέπουμε ότι το συνθετικό ταλέντο αναπτύσσεται συχνά ήδη στην πιο ευαίσθητη ηλικία, αλλά βλέπουμε ότι και προικισμένοι συνθέτες παραμένουν συχνά, καθόλη τη διάρκεια της ζωής τους, οι πιο ασυνείδητοι και πενιχροί άνθρωποι. Ο βαθύτερος συλλογισμός βρίσκεται εκεί, όπου ο συνθέτης αφιερώνει την ίδια προσοχή και στις δύο απόψεις: από τη μία στην έκφραση ενός ακαθόριστου περιεχομένου και από την άλλη στη μουσική δομή, ακόμη και όσον αφορά την οργανική μουσική. Έτσι θα είναι αυτός που θα αποφασίσει να δώσει την προτεραιότητα άλλοτε στη μελωδία, άλλοτε στη βαθύτητα και δυσκολία της αρμονίας και άλλοτε στα «χαρακτηριστικά» στοιχεία διατηρώντας πάντα την ελευθερία να συνδέσει από κοινού όλα αυτά τα στοιχεία»⁹. Μόνον που αυτή η τόσο κατηγορημένη «κενότης σχέψεως και αισθήματος» δεν μπορεί

9. Hegel, *Ästhetik*, 1. c., 3. Teil, s. 213f.

να καθοδηγηθεί κατά βούληση με το γούστο και την πληρότητα της ουσίας: αυτή κορυφώθηκε ιστορικά μέχρι που εκκένωσε την ίδια τη μουσική, δυνάμει της αντικειμενικής φθοράς της ιδέας της έκφρασης. Ο Hegel, τρόπον τινά, διατηρεί κάποιο δίκιο ενάντια στον εαυτό του: η ιστορική υποχρέωση επεκτείνεται πολύ περισσότερο απ' όσο θα ήθελε να ορίσει η αισθητική του. Στο σύγχρονο στάδιο ο καλλιτέχνης έχει μια ασύγκριτα μικρότερη ελευθερία, από εκείνην που μπορούσε να σκεφθεί ο Hegel στην αρχή της εποχής του φιλελευθερισμού. Η διάλυση κάθε προκαθορισμένου στοιχείου δεν έφερε σαν αποτέλεσμα τη δυνατότητα να ορίζει κατά βούληση όλο αυτό που το υλικό και η τεχνική θέτουν στη διάθεσή του — νόμιζε ότι μπορούσε να το κάνει μόνον ο αδύναμος συγκριτισμός και ακόμη μεγαλειώδεις επινοήσεις, όπως η όγδοη συμφωνία του Mahler, που όμως απέτυχαν με την αυταπάτη μιας τέτοιας δυνατότητας. Ο καλλιτέχνης έγινε ένας απλός εκτελεστής των προθέσεων του, που του παρουσιάζονται σαν ξένες οντότητες, σαν αδυσώπητες επιθυμίες γεννημένες από τις εικόνες, τις οποίες επεξεργάζεται¹⁰. Αυτός ο τύπος ελευθερίας, που ο Hegel προσδίδει στο συνθέτη και που βρήκε την πραγματοποίησή του στον Beethoven, την παρουσία του οποίου ο Hegel ούτε καν είχε αντιληφθεί, είναι πάντως αναγκαίος σε σχέση με τα προκαθορισμένα στοιχεία, στα πλαίσια των οποίων διατίθενται ποικίλες δυνατότητες. Αλλά αντίθετα όλο αυτό που υπάρχει καθεαυτό, δεν μπορεί να είναι άλλο από αυτό που είναι, και αποκλείει όλες τις συμβιβαστικές προσπάθειες, απ' όπου ο Hegel προσδοκούσε την σωτηρία της οργανικής μουσικής. Η εκμηδένιση κάθε προκαθορισμένου στοιχείου, η συστολή της μουσικής σχεδόν σε μια απόλυτη μονάδα, τη σκληρύνει και υπονομεύει το πλέον εσωτερικό της περιεχόμενο. Σαν αυταρχική σφαίρα δίνει απόλυτο δίκιο σε μια κοινωνία οργανωμένη κατά κλάδους: δίνει δίκιο στην ανόητη δεσποτεία του μερικού, του ειδικού ενδιαφέροντος, που είναι αναγνωρίσιμο ακόμη και πίσω από την αδιάφορη φανέρωση της μονάδας.

Η αντινομία της νέας μουσικής

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΣΥΝΟΛΟ ΤΗΣ, και ιδίως η πολυφωνία — αναγκαίο medium της νέας μουσικής — προήλθε από τις συλλογικές μουσικές εκδηλώσεις της λατρείας και του χορού: κι αυτό το δεδομένο δεν ξεπεράστηκε ποτέ, όντας περιορισμένο σ' ένα απλό «σημείο εκκίνησης», με την πρόοδο της μουσικής προς την ελευθερία. Η ιστορική της προέλευση παραμένει η «σημαντική» της περιπλοκή, ακόμη κι αν η μουσική έχει διακόψει από καιρό τις σχέσεις της με κάθε συλλογική εκτέλεση. Η πολυφωνική μουσική

10. Σ' αυτό αναφέρθηκε, εντελώς παραδόξως, ο Freud σ' ένα από τα ύστερα κείμενά του, ο οποίος με διαφορετικό τρόπο αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στο υποκειμενικό-ψυχολογικό περιεχόμενο των έργων τέχνης. «Η δημιουργική δύναμη ενός συγγραφέα δυστυχώς δεν ακολουθεί πάντα τη θέλησή του·

το έργο γίνεται ό,τι αυτό μπορεί και στέχεται συχνά ως ανεξάρτητο, ως ξένο μάλιστα έναντι του δημιουργού του». (Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 16, London 1950, s. 211, "Der Mann Moses und die monotheistische Religion").

λέει «εμείς», ακόμη κι εκεί όπου ζει αποκλειστικά στη φαντασία του συνθέτη χωρίς να επικοινωνεί με καμμία άλλη ζωντανή ύπαρξη. Η ιδανική συλλογικότητα, που φέρει ακόμη μέσα της, σαν μια συλλογικότητα διαιρεμένη από την εμπειρική, αντιλέγει την αναπόφευκτη κοινωνική της απομόνωση και τον εκφραστικό της χαρακτήρα, που της επιβάλλεται από την ίδια της την απομόνωση. Η δυνατότητα να γίνει αντιληπτή από πολλούς βρίσκεται στη βάση της ίδιας της μουσικής αντικειμενικοποίησης (Objektivierung), κι εκεί όπου η πρώτη αποκλείεται, η τελευταία αναγκαία υποβιβάζεται σε κάτι το εικονικό, στην αλαζονεία του αισθητικού υποκειμένου που λέει «εμείς» ενώ είναι ακόμη μόνον «εγώ» και που όμως δεν μπορεί να πει απολύτως τίποτε χωρίς να προσθέσει το «εμείς». Η ακαταλληλότητα ενός «σολιψιστικού» (solipsistisch) έργου για μεγάλη ορχήστρα δεν έγκειται μόνο στη δυσαναλογία μεταξύ της μεγάλης αριθμητικής συνάθροισης στη σκηνή και των άδειων θέσεων στην πλατεία της αίθουσας: αυτή μαρτυρεί επίσης, ότι η μορφή σαν τέτοια υπερβαίνει αναγκαία το «εγώ», στο χώρο του οποίου πειραματίζεται, ενώ η μουσική, που γεννιέται σ' αυτόν το χώρο και τον απεικονίζει, δεν είναι σε θέση να τον ξεπεράσει θετικά. Αυτή η αντινομία αναλώνει τις δυνάμεις της νέας μουσικής. Η ακαμψία της προέρχεται από το φόβο του δημιουργημένου έργου εμπρός στην απελπισμένη του αναλήθεια. Αυτό προσπαθεί σπασμωδικά να διαφύγει απ' αυτήν, προσηλωνόμενο στον ίδιο του το νόμο: αλλά έτσι εντείνεται παράλληλα με τη σταθερότητα και η αναλήθειά του. Σίγουρα σήμερα η μεγάλη απόλυτη μουσική, εκείνη της σχολής του Schönberg, αντιτίθεται προς εκείνη την «κενότητα σχέψης και αισθήματος» που φοβόταν ο Hegel, αν και αυτός κρατούσε το βλέμμα στραμμένο προς το σολιστικό δεξιότεχνησμό, που μόλις είχε κάνει την εμφάνισή του. Προαναγγέλλεται όμως μια κενότης υψηλότερης στάθμης, όχι πολύ διαφορετική από την «unglücklichen Selbstbewußtsein» του Hegel: «Μα με την κενότητά του αυτό το "ίδιο" (Selbst) άφησε ελεύθερο το περιεχόμενο»¹¹. Η μεταμόρφωση των φορέων έκφρασης της μουσικής σε υλικό, διαδικασία που κατά τον Schönberg διαδραματίζεται συνεχώς κατά τη διάρκεια όλης της ιστορίας της μουσικής, έγινε σήμερα τόσο ριζοσπαστική, ώστε να αμφισβητεί την ίδια τη δυνατότητα της έκφρασης. Η συνέπεια της ίδιας της λογικής απολιθώνει όλο και περισσότερο το μουσικό φαινόμενο μετατρέποντάς το από κάτι το σημαίνον σε κάτι που απλά υπάρχει και που είναι αδιάβατο για τον ίδιο του τον εαυτό. Καμμία μουσική σήμερα δεν μπορεί να μιλήσει με τον τόνο του «Dir werde Lohn». Όχι μόνον η ίδια η ιδέα του ανθρώπου για έναν «καλύτερο κόσμο», έχασε εκείνη τη δύναμη πάνω στους ανθρώπους από την οποία τρέφεται αυτή η εικόνα του Beethoven, αλλά και η αυστηρότητα του μουσικού συμπλέγματος, χάριν της οποίας η μουσική μπορεί να επικυρωθεί έναντι της πανταχού παρουσίας της χρήσης, έχει τόσο σκληρυνθεί μέσα της, ώστε κάθε πραγματικότητα έξω από αυτή δεν την αγγίζει πια· ήταν όμως ακριβώς αυτό που κάποτε της έδινε ένα περιεχόμενο και την καθιστούσε από απλώς απόλυτη μουσική, αληθώς απόλυτη. Κάθε προσπάθεια επανάκτησης ενός τέτοιου περιεχομένου με μια απλή κίνηση του χεριού, από τη στιγμή που η μουσική δομή σαν τέτοια την αποδιώκει, αρκείται στην πιο επιφανειακή και λιγότερο απαιτητική επικαιρότητα

11. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, I. c., s. 482.

του υλικού· μόνον τα ώριμα έργα του Schönberg που δομούν κι επεξεργάζονται εκφραστικούς τύπους και που σύμφωνα μ' αυτούς διαμορφώνουν τις μορφές της σειράς, θέτουν εκ νέου ουσιαστικά το πρόβλημα του περιεχομένου, χωρίς όμως ν' αξιούν την οργανική του ενότητα με καθαρά μουσικές διαδικασίες. Στην προηγμένη μουσική δεν απομένει άλλο παρά να επιμένει στη σκληρυνσή της, χωρίς παραχωρήσεις σ' εκείνο το ανθρώπινο στοιχείο που, εκεί όπου συνεχίζει να ασχέι τη γοητεία του, αυτή αποκαλύπτει το απάνθρωπο προσωπίο του. Η αλήθεια αυτής της μουσικής εκθειάζεται περισσότερο εκεί όπου αυτή διαφύδει, μέσω μιας οργανωμένης κενότητας του σημαίνοντος, το νόημα της οργανωμένης κοινωνίας που απορρίπτει, παρά το δεδομένο ότι είναι αυτή καθεαυτή ικανή για ένα θετικό νόημα. Κάτω από τις σύγχρονες συνθήκες είναι δέσμια μιας καθορισμένης άρνησης.

Αποευαισθητοποίηση

ΣΗΜΕΡΑ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ όπως και σε όλες τις εκδηλώσεις του αντικειμενικού πνεύματος, ξυπνάει το πανάρχαιο χρέος, το έμφυτο στη διαίρεση πνεύματος και «φύσης» (physis) και στο διαχωρισμό της πνευματικής από τη χειρωνακτική εργασία: το χρέος του προνομίου. Η διαλεκτική του Hegel, μεταξύ του κυρίου και του δούλου, καταφέρνει τελικά να φθάσει και στον ίδιο τον Oberhegg, τον ύψιστο κύριο, στο πνεύμα που κυριαρχεί τη φύση. Όσο περισσότερο αυτό τείνει προς την αυτονομία, τόσο περισσότερο απομακρύνεται από τη συγκεκριμένη σχέση με το όλο αυτό που βρίσκεται υπό την κυριαρχία του, τους ανθρώπους και την ύλη. Μόλις υποτάξει στον ιδιαίτερό του περίγυρο, που είναι αυτός της ελεύθερης καλλιτεχνικής παραγωγής, μέχρι και την τελευταία ετερονομία — την υλική οντότητα — αρχίζει να περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό του σαν φυλακισμένο, απαλλαγμένο από αυτό που του αντιτίθεται και από τη διείσδυση του οποίου απέκτησε το ίδιο του το νόημα. Η ολοκλήρωση της πνευματικής ελευθερίας συμπίπτει με τον ευνουχισμό του πνεύματος. Ο φετιχιστικός του χαρακτήρας, η υποστασιοποίησή του σαν καθαρή μορφή της αντανάκλασης, γίνεται φανερή μόλις παύει να είναι εξαρτημένο από αυτό που δεν είναι καθεαυτό πνεύμα μα που, σαν υπονοούμενο στοιχείο απ' όλες τις πνευματικές μορφές, είναι ο μόνος παράγοντας που προσδίδει σε αυτές την ουσιαστικότητά τους. Η μη κομπορμιστική μουσική δεν προστατεύεται από μια τέτοια αποευαισθητοποίηση του πνεύματος, εκείνη του μέσου χωρίς σκοπό. Βέβαια διατηρεί την κοινωνική της αλήθεια δυνάμει της αντίθεσής της προς την κοινωνία, μέσω της απομόνωσης: μα ακριβώς αυτή προκαλεί το σταδιακό της μαρασμό. Είναι σαν να της αφαιρέθηκε το παραγωγικό της ερέθισμα, η ίδια της η raison d'être. Γιατί ακόμη και η πιο μοναχική ομιλία του καλλιτέχνη τρέφεται από το παράδοξο του να μιλάει με τους ανθρώπους χάριν της ίδιας της μοναξιάς του, παραιτούμενος από μια τετριμμένη επικοινωνία. Άλλως εισέρχεται στην παραγωγή ένας παραλυτικός και καταστροφικός παράγων, όσο θαρραλέα κι αν είναι η πρόθεση του καλλιτέχνη σαν τέτοια. Μεταξύ των συμπτωμάτων αυτής της παράλυσης το πιο περίεργο είναι ίσως το ότι η προηγούμενη μουσική, έχοντας μέσω της αυτονομίας της απομακρύνει εκείνο

ακριβώς το πλατύ κοινό, με τη δημοκρατική έννοια, που κάποτε κατέκτησε μέσω της ίδιας της αυτονομίας, θυμάται τώρα τη συνήθεια του να συνθέτει επί παραγγελία — τυπική συνήθεια της εποχής που προηγείται της αστικής επανάστασης — συνήθεια που εναντιώνεται εκ φύσεως στην αυτονομία. Η νέα συνήθεια ανάγεται χρονικά στον Pierrot του Schönberg και τη μουσική που έγραφε ο Stravinsky για τον Diaghilev. Σχεδόν όλα τα εκτελέσιμα έργα που έρχονται ακόμη στο φως δεν είναι εμπορεύσιμα στην αγορά, αλλά χρηματοδοτούνται από μαικήνες και ιδρύματα¹². Η διαμάχη μεταξύ «παραγγελίας» και αυτονομίας γίνεται φανερή στη δύστροπη και κουραστικά διακοπτόμενη παραγωγή. Διότι σήμερα πολύ περισσότερο απ' ό,τι στην «absolutistische» εποχή, ο μαικήνας και ο καλλιτέχνης — που εξάλλου βρίσκονταν πάντα σε μια αμφίβολη σχέση μεταξύ τους — είναι ξένος ο ένας από τον άλλο. Ο μαικήνας δεν έχει καμμία σχέση με το έργο, αλλά το παραγγέλλει σαν μια ειδική περίπτωση εκείνης της «υποχρέωσης προς την κουλτούρα», που απλώς αναγγέλλει την ουδετεροποίηση της κουλτούρας· για τον καλλιτέχνη όμως αρκεί μόνον να καθορίσει τις προθεσμίες και ορισμένες ευκαιρίες για να εξαλείψει την απροθυμία, από την οποία θα είχε ανάγκη η εκφραστική του ικανότητα για να χειραφετηθεί. Επικρατεί μια ιστορικά προκαθορισμένη αρμονία μεταξύ του υλιστικού εξαναγκασμού για την επί παραγγελία σύνθεση, εξαναγκασμός που οφείλεται στη μη εμπορευσιμότητα, και μεταξύ της ελάττωσης της εσωτερικής έντασης που καθιστά ικανό το συνθέτη ν' ανταποκριθεί σ' ετερόνομα καθήκοντα, χάριν της τεχνικής του αυτόνομου έργου που επιτεύχθηκε με απερίγραπτους κόπους· έτσι όμως ο συνθέτης αποσπάται από την αυτονομία του έργου. Έπειτα η ένταση που επιλύεται μέσα στο έργο είναι η ένταση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, εσωτερική κι εξωτερική. Σήμερα που υπό την πίεση της ολοκληρωτικής οικονομικής οργάνωσης και οι δύο εντάσεις έχουν ενταχθεί σε μια πλαστή ταυτότητα, σε μια συνεργία των μαζών με το μηχανισμό της εξουσίας, εξαλείφεται παράλληλα με την ένταση τόσο το παραγωγικό ερέθισμα του συνθέτη όσο και η βαρύτης του έργου, που κάποτε ήταν αλληλένδετα δεδομένα και που σήμερα δεν έχουν πια την εύνοια της ιστορικής τάσης. Η Aufklärung έχει ολοκληρωτικά απαλλάξει το έργο από την «ιδέα», που φαίνεται μόνον σαν ένα απλό ιδεολογικό συστατικό των μουσικών γεγονότων και σαν μια ιδιωτική Weltanschauung του συνθέτη. Το έργο γίνεται χάριν ακριβώς της απόλυτης πνευματικοποίησης (Vergeistigung), κάτι το τυφλά υπάρχον, σε έντονη αντίθεση προς τον αναπόφευκτο καθορισμό κάθε έργου τέχνης σαν πνεύμα. Αυτό που υπάρχει ακόμη χάριν μιας ηρωικής προσπάθειας, θα μπορούσε κάλλιστα και να μην υπήρχε. Δικαιολογημένη είναι η υποψία που κάποτε εξέφρασε ο Steuermann, ότι η έννοια της μεγάλης μουσικής — που σήμερα

12. Η τάση αυτή δεν περιορίζεται με κανένα τρόπο στην avancierte Komposition, αλλά ισχύει για καθετί που υπό την κυριαρχία της μαζικής κουλτούρας χαρακτηρίζεται σαν εσωτεριστικό. Στην Αμερική δεν μπορεί να παρουσιαστεί κανένα κουαρτέτο εγχώρων, εκτός κι αν επιδοτηθεί από κάποιο Πανεπιστήμιο ή από κάποιους πλούσιους ενδιαφερόμενους. Μ' αυτό τον τρόπο διατηρείται η γενική τάση

να μετατρέπεται ο καλλιτέχνης, που κάτω απ' τα πόδια του σείεται η βάση της φιλελεύθερης εργοδοσίας σε υπάλληλο. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο με τη μουσική αλλά και με τους άλλους τομείς του αντικειμενικού πνεύματος κι ιδιαίτερα του λογοτεχνικού. Ο πραγματικός λόγος είναι η αυξανόμενη οικονομική συγκέντρωση και η εξαφάνιση του ελεύθερου ανταγωνισμού.

μεταπήδησε στη ριζοσπαστική μουσική — ανήκει μόνον σε μια δεδομένη στιγμή της ιστορίας· και ότι η ανθρωπότητα, την εποχή του ραδιοφώνου και του αυτόματου γραμμοφώνου, λησμόνησε ακόμα και την ίδια την εμπειρία της μουσικής. Εξαγνισμένη — σαν αυτοσκοπός — αυτή υποφέρει από την αχρηστία της όχι λιγότερο απ' όσο υποφέρει το καταναλωτικό αγαθό για τη χρησιμότητά του. Ο κοινωνικός καταμερισμός της εργασίας δεικνύει, εκεί όπου δεν πρόκειται για κοινωνικά χρήσιμη εργασία μα για το σημαντικότερο πράγμα απ' όλα — δηλαδή την πρόκληση της χρησιμότητας — ίχνη αμφισβητούμενου ανορθολογισμού¹³. Θα μπορούσε σχεδόν να ειπωθεί φιλοσοφικά ότι αυτός είναι άμεση συνέπεια του διαχωρισμού όχι μόνον της αντίληψης του είναι αλλά και κάθε εσωτερικής επικοινωνίας με τις ιδέες. Ένας τέτοιος ανορθολογισμός γίνεται εμφανής μόλις η νέα μουσική τίθεται σε σχέση με το πνεύμα, με φιλοσοφικά και κοινωνικά Sujets (υποκείμενα). Έτσι αυτός παρουσιάζεται όχι μόνον αβοήθητα αποπροσανατολισμένος, αλλά απαρνείται συγχρόνως μέσω της ιδεολογίας αυτές τις αντιστεκόμενες τάσεις, που ο ίδιος φέρει μέσα του. Η φιλολογική ποιότητα του βαγκνερικού Ring ήταν προβληματική όντας μια χονδροειδής άτακτη αλληγορία, της άρνησης της θέλησης για τη ζωή, που προέρχεται από τον Schopenhauer. Αλλά ότι το κείμενο του Ring, του οποίου η μουσική καθιερώθηκε σαν esoterisch, πραγματευόταν κεντρικά θέματα της ανατέλλουσας αστικής παρακμής, είναι τόσο σίγουρο όσο και η πιο γόνιμη σχέση μεταξύ της μουσικής μορφής και της φύσης των ιδεών που την καθορίζει αντικειμενικά. Η μουσική ουσία του Schönberg θα αποκαλυφθεί ίσως κάποτε ανώτερη εκείνης του Wagner: παρ' όλα αυτά τα κείμενά του όχι μόνον μαρτυρούν, σε σχέση μ' εκείνα του Wagner που καλώς ή κακώς τείνουν στην ολότητα, μια ιδιαίτερη και τυχαία συμπεριφορά, αλλά αποκλίνουν ακόμη και σε επίπεδο ύφους από τη μουσική, προκληρύσσον-

13. Ο Hegel είχε ξεχωρίσει στην αισθητική της μουσικής ερασιτέχνες και γνώστες, οι οποίοι θα διαχωρίζοντο ως προς την κατανόηση της απόλυτης μουσικής (Hegel, *Ästhetik*, I. c., 3. Teil, s. 213). Στην περίπτωση αυτή θέτει την ακοή του ερασιτέχνη σε διεισδυτική κι επίκαιρη κριτική και καταλογίζει στο γνώστη αυτό το δικαίωμα. Όσο αξιοθαύμαστη είναι η απόκλιση από την αστική υγιή νόηση, σε βοήθεια της οποίας προστρέχει πολύ ευχαρίστως για ερωτήσεις αυτού του είδους, τόσο όμως παραγνωρίζει την αναγκαιότητα της διαφοράς αυτών των δύο τύπων, η οποία προέρχεται τελικά από τον καταμερισμό εργασίας. Η τέχνη κατέληξε να γίνει κληρονομιά μιας πολύ εξειδικευμένης χειρωνακτικής διαδικασίας, από τότε που το ίδιο το εργόχειρο αντικαταστάθηκε ολοκληρωτικά από τη μαζική παραγωγή. Έτσι, όμως, ο γνώστης, του οποίου η αισθησιακή σχέση προς την τέχνη ήδη περιέκλειε κάτι από εκείνη την ύποπτη γείση, που τόσο τέλεια διείδε η αισθητική του Hegel, έτινε κι ο ίδιος προς την αναλήθεια, συμπληρωματικά προς αυτή του ερασι-

τέχνη, ο οποίος περιμένει ακόμη από τη μουσική μόνο να πάρει θέση δίπλα στην εργάσιμη μέρα του. Αυτός έχει εξελιχθεί σε ειδικό, η γνώση του, το μοναδικό που φθάνει ως το πράγμα, γίνεται ταυτόχρονα η γνωστοποίηση που το σκοτώνει. (Αυτός) συνενώνει συντεχνιακή έλλειψη ανεκτικότητας με στενοκέφαλη αφέλεια για όλα αυτά, όσα περνούν μέσω της τεχνικής ως αυτοσκοπός. Ενώ μπορεί να ελέγχει κάθε αντίστιξη δεν παραβλέπει πια εδώ και καιρό να δε σε τι εξυπηρετεί το όλο κι αν αυτό εξυπηρετεί κάτι: η άμεση ειδικευμένη γνώση μεταβάλλεται σε τυφλότητα, και η γνώση σε διοικητική απολογία. Με το ζήλο ότι τα γνωρίζει όλα καλύτερα, απολογούμενος για τα πολιτιστικά αγαθά, ο ειδήμων προσεγγίζει τον καλλιεργημένο ακροατή. Η συμπεριφορά του είναι αντιδραστική: μονοπωλεί την πρόοδο. Όσο περισσότερο, όμως, η εξέλιξη καθιερώνει τους συνθέτες ως ειδικούς τόσο περισσότερο υπεισέρχεται στην εσωτερική σύνθεση της μουσικής αυτό που ο ειδήμων φέρει ως πράκτορας μιας ομάδας, η οποία ταυτίζεται με το προνόμιο.

τας, ίσως και λόγω πείσματος, slogans που η ειλικρίνειά τους είναι απαράδεκτη σε κάθε μουσική περίοδο: όπως ο θρίαμβος του έρωτα πάνω στη μόδα. Ποτέ η μουσική ποιότητα δεν ήταν αδιάφορη προς εκείνη του χειμένου: έργα όπως το «Cosi fan tutte» και «Euryanthe» υποφέρουν μουσικά από το λιμπρέττο, και κανένα φιλολογικό ή σκηνικό μέσο δεν μπορεί να τα διασώσει. Η αντίθεση μεταξύ της ακραίας μουσικής πνευματικοποίησης και του απογυμνωμένου αντικειμένου ωθήθηκε σε μερικά θεατρικά έργα πέρα από κάθε μέτρο, προς δεδομένα που, ακριβώς λόγω της ασυμμετρίας τους, μπορούν ίσως να έχουν μια συμφιλωτική λειτουργία: μα δεν είναι πια δυνατόν να προσδοκάται ότι αυτά θα τα καταφέρουν καλύτερα από το «Cosi fan tutte». Ακόμη και η καλύτερη σύγχρονη μουσική μπορεί να πάει χαμένη χωρίς να δικαιωθεί ολοκληρωτικά, ούτε και σ' αυτή την ακραία παραίτηση του να έχει μια δεύτερας τάξεως επιτυχία.

Για τη μέθοδο

ΕΙΝΑΙ ΣΥΝΗΘΕΣ ΝΑ ΑΝΑΓΟΝΤΑΙ ΤΑ ΠΑΝΤΑ σε άμεσα κοινωνικές αιτίες, που σχετίζονται με την πτώση της αστικής τάξης, της οποίας το πιο χαρακτηριστικό καλλιτεχνικό medium υπήρξε η μουσική. Αλλά η συνήθεια να παραγνωρίζεται και να υποτιμάται, μ' ένα βιαστικό βλέμμα προς το σύνολο, αυτή η ιδιαιτέρως σταθερή στιγμή του όλου, καθορισμένη και εκ νέου αποσυντεθειμένη από το ίδιο, διακυβεύει αυτή τη διαδικασία: είναι μια τάση στενά συνδεδεμένη μ' εκείνη του να αγχαλιάξεις το κόμμα της ολότητας, το κόμμα της γενικής τάσης, και να καταδικάζεις ό,τι δεν προσαρμόζεται σ' αυτό. Η τέχνη γίνεται ένας απλός αντιπρόσωπος της κοινωνίας, και όχι ένα φαινόμενο ζύμωσης και μεταβολών: κι έτσι αποδέχεται εκείνη ακριβώς την εξέλιξη της αστικής συνείδησης, που υποβιβάζει όλα τα πνευματικά δημιουργήματα σε απλή λειτουργία, σε οντότητα που υπάρχει μόνον για κάτι το άλλο, και τελικά σ' ένα καταναλωτικό αγαθό πρώτης ανάγκης. Ενώ η μείωση της κοινωνικής λειτουργικότητας του έργου τέχνης, η απαρνημένη από τη σταθερή λογική του ίδιου του έργου, προσπαθεί να διασπάσει το φетиχιστικό χαρακτήρα και την ιδεολογία του να «είναι καθεαυτό» — και στην πραγματικότητα έως ένα ορισμένο βαθμό το επιτυγχάνει — δέχεται σιωπηλά σαν αντάλλαγμα την πραγματοποίηση κάθε πνευματικής αξίας της ανταλλακτικής κοινωνίας: δέχεται να χρησιμοποιήσει το μέτρο του καταναλωτικού αγαθού για να κρίνει το δικαίωμα της τέχνης στην ύπαρξη, σαν να ήταν αυτό το γενικό κριτήριο της κοινωνικής αλήθειας. Έτσι αυτή εργάζεται, χωρίς να το αντιλαμβάνεται, για τον κομπορμιισμό και ανατρέπει το νόημα της θεωρίας: αυτό επιστά την προσοχή για την εφαρμογή της ίδιας της θεωρίας, έτσι όπως και κάθε γενικό είδος εφαρμόζεται στο μεμονωμένο δείγμα. Στην αστική κοινωνία, που οδηγήθηκε στην ολότητα και την ολική οργάνωση, η αυτοδυναμία μιας διαφορετικής κοινωνίας υπάρχει μόνον σε εκείνα τα στοιχεία που δεν μοιάζουν μ' εκείνα της πρώτης. Η συστολή της πρωτοποριακής μουσικής στην κοινωνική της γένεση και λειτουργία δεν ξεπερνά τον ορισμό, τον εχθρικά αδιαφοροποίητο, κατά τον οποίο αυτή είναι αστική, παρακμιακή και απλή πολυτέλεια. Αυτή είναι η γλώσσα μιας βάνουσης — διοικητικού τύπου καταπίεσης. Όσο περισσότερο δεσποτικά

καρφώνει τις εικόνες στη θέση τους, τόσο περισσότερο επιτίθεται χωρίς αποτέλεσμα ενάντια στα τείχη της. Η διαλεκτική μέθοδος, ειδικά όταν εφαρμόζεται με τη σωστή της έννοια, δεν μπορεί να υφίσταται στο να πραγματεύεται μεμονωμένα φαινόμενα σαν απεικονίσεις ή παραδείγματα για κάτι που ήδη υπάρχει σταθερά, για κάτι που προϋποτίθεται από την ίδια: έτσι η διαλεκτική εκφυλίστηκε σε θρησκεία του κράτους. Αυτό που απαιτείται περισσότερο είναι η μεταμόρφωση της δύναμης της καθολικής έννοιας στην αυτοανάπτυξη του συγκεκριμένου αντικειμένου και την επίλυση της αινιγματικής κοινωνικής του εικόνας με τις δυνάμεις της δικής του ατομικότητας. Μ' αυτόν τον τρόπο δεν τίθεται σαν σκοπός τόσο μια κοινωνική δικαίωση όσο μια κοινωνική θεωρία, αποσαφηνίζοντας την αισθητική δικαιοσύνη και αδικία στην καρδιά των αντικειμένων. Η έννοια πρέπει να βυθιστεί στη μονάδα, μέχρι να διαφανεί η κοινωνική ουσία της δυναμικής που της ανήκει, και που δεν πρέπει να την ταξινομήσει σαν ιδιαίτερη περίπτωση του μακρόκοσμου ή να την τακτοποιήσει, όπως λέει ο Husserl «εκ των άνω». Μια φιλοσοφική ανάλυση των άκρων της νέας μουσικής, που υπολογίζει τόσο την ιστορική κατάσταση όσο και το χημισμό της (Chemismus), αποσπάται από την κοινωνιολογική κατηγορία το ίδιο δραστικά όσο και από την αισθητική, που επιβλήθηκε το ίδιο αυθαίρετα απ' έξω, από προκαθορισμένες φιλοσοφικές σχέσεις. Μεταξύ των υποχρεώσεων, που επιβάλλονται από την προωθημένη διαλεκτική μέθοδο πρέπει να εκπληρωθεί πρώτιστα εκείνη κατά την οποία «δεν συντρέχει λόγος να χρησιμοποιούμε μέτρα και κριτήρια, και να εφαρμόζουμε στην πορεία της έρευνας τις ιδέες και τις επινοήσεις μας· έτσι με το να αφήνουμε αυτά κατά μέρος, επιτυγχάνουμε να ορίσουμε το πράγμα όπως είναι αυτό καθεαυτό»¹⁴. Ταυτόχρονα όμως η εφαρμοζόμενη μέθοδος διαφοροποιείται από τους τύπους έρευνας, στους οποίους κατά παράδοση αναφέρεται το «πράγμα, έτσι όπως είναι αυτό καθεαυτό». Όπως είναι η τεχνική περιγραφική ανάλυση, το απολογητικό σχόλιο και η κριτική. Η τεχνική ανάλυση προϋποτίθεται παντού και έχει συχνά εξηγηθεί με παραδείγματα, μα έχει την ανάγκη ερμηνείας και της πιο ελάχιστης λεπτομέρειας, εάν θέλει να είναι περισσότερο από μια απλή διαπίστωση σε επιστημονικό επίπεδο των υπαρχόντων δεδομένων, αν θέλει να εκφράσει τη σχέση του πράγματος με την αλήθεια. Η απολογητική, περισσότερο παρά ποτέ προσαρμοσμένη στη routine, καθόσον αποτελεί την αντίθεση στην τεχνική ανάλυση, περιορίζεται κι αυτή στο θετικό δεδομένο. Η κριτική τέλος περιορίζεται στο καθήκον του να αποφασίζει για την αξία ή όχι των έργων. Τα πορίσματα της τίθενται στη φιλοσοφική πραγμάτευση χωρίς τάξη, σαν μέσα της θεωρητικής κίνησης διά μέσου της αρνητικότητας, διά μέσου της αισθητικής αποτυχίας, που είναι έμφυτη στην ίδια την αναγκαιότητά της. Η ιδέα των έργων και της συνάφειάς τους πρέπει να κατασχευασθεί φιλοσοφικά, ακόμη κι αν πρέπει να πάει πέρα από αυτό που πραγματοποιεί το έργο τέχνης. Η μέθοδος αποκαλύπτει τις περιπλοκές των διαδικασιών και των έργων¹⁵ στα στοιχεία

14. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, I. c., s. 60.

15. Η πληρότητα του υλικού δεν είναι ο σκοπός μιας φιλοσοφικής πρόθεσης ή μιας αισθητικής γνω-

σιοθεωρίας, η οποία προσδοχεί περισσότερα από την επιμονή μεμονωμένων αντικειμένων απ' ό,τι από τις ενότητες των χαρακτηριστικών πολλών αντικειμένων τα οποία έχουν αντιπαραβληθεί. Εκλέ-

τους. Έτσι επιδιώκει να καθορίσει και ν' ακολουθήσει κάθε φορά την ιδέα και των δύο ομάδων των μουσικών φαινομένων, μέχρι που η ίδια η συνέπεια των αντικειμένων ν' ανατραπεί σε κριτική. Η διαδικασία είναι σταθερή: η ακρίβεια του φαινομένου, που υπό μια έννοια μπορεί να αναπτυχθεί μόνο κατά την εξέταση του ίδιου του φαινομένου, γίνεται εγγύηση της αλήθειάς του και υλικό ζύμωσης της αναλήθειάς του. Η άγουσα κατηγορία της αντίθεσης είναι η ίδια διπλής φύσεως: το μέτρο της επιτυχίας της έγκειται στο ότι τα έργα μορφοποιούν την αντίθεση, επαναφέροντάς την στο φως, στα ατελή τους σημεία, ενώ ταυτόχρονα η δύναμη της αντίθεσης περιγελεί τη μορφοποίηση και καταστρέφει τα έργα. Μια τέτοιου είδους σταθερή μέθοδος προϋποθέτει βεβαίως παντού σαν αντίποδά της τη φιλοσοφική γνώση που υπερβαίνει το αντικείμενο. Δεν μπορεί να βασισθεί, όπως ο Hegel, στην «καθαρή θέαση» («*reine Zusehen*»), που υπόσχεται την αλήθεια μόνον επειδή η επινόηση της ταυτότητας του υποκειμένου και του αντικειμένου φέρει το όλο, έτσι ώστε η συνείδηση που παρατηρεί να είναι τόσο πιο σίγουρη για τον εαυτό της όσο πιο ολοκληρωμένα εκμηδενίζεται στο αντικείμενο. Σε μια ιστορική στιγμή κατά την οποία η συμφιλίωση του υποκειμένου και του αντικειμένου ανατρέπεται σε μια σατανική παρωδία και σε μια εκμηδένιση του υποκειμένου στην αντικειμενική τάξη, μπορεί να υπηρετήσει τη συμφιλίωση μόνον η φιλοσοφία που περιφρονεί την απάτη αυτής της τάξης εγκαθιδρύοντας, ενάντια στην καθολική αυτοαλλοτρίωση, αυτό που είναι εξ ολοκλήρου αλλοτριωμένο, αυτό για το οποίο ούτε το «ίδιο το πράγμα» δεν έχει πια τίποτα να πει. Αυτό είναι το όριο της σταθερής διαδικασίας που με τη σειρά του, όπως κάποτε κι εκείνο του Hegel, δεν βρίσκει πια δογματικά κανένα στήριγμα στη θετική υπέρβαση. Ομοίως με το αντικείμενό της, η γνώση παραμένει δέσμια της καθορισμένης αντίθεσης.

χτηκε αυτό που είχε αποδειχθεί για τη σύνθεση της ιδέας ως το πλέον καρποφόρο. Δεν έχουν διευκρινιστεί, μεταξύ άλλων, τα νεανικά έργα του Schönberg. Πολλά λείπουν, επίσης, στο μέρος που

αφορά τον Strawinsky από το πασίγνωστο «Πουλί της φωτιάς» μέχρι και την πρώτη συμφωνία για συμφωνική ορχήστρα.

Απόδοση στην ελληνική: Ξενοφών Κονσολάκης