



ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΦΥΣΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΔΙΚΑΙΟΥ

Οι τέχνες και οι συζεύξεις τους στον 20^ο αιώνα

(Με σταθερή αναφορά στο έργο του Theodor Adorno και τη Σχολή της Φρανκφούρτης. Η περίπτωση της μουσικής)

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΠΕΡΙΣΤΕΡΗ

(Μεταπτυχιακού Αρχιτεκτονικής ΕΜΠ,

Πολιτισμολόγου ΕΑΠ,

Διπλωματούχου Κλασικής Σύνθεσης)

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:

Γ. ΡΑΠΤΗ

Επικ. Καθηγήτρια Ε.Μ.Π

ΑΘΗΝΑ: Μάρτιος, 2017

Copyright© Φίλιππος Περιστέρης. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διατριβής, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διατριβής για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση διδακτορικής διατριβής από το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα

Επταμελής Συμβουλευτική επιτροπή:

Επικ. Καθηγήτρια: Γιούλη Ράπτη (Επιβλέπουσα)

Αναπ. Καθηγήτρια: Αναστασία Γεωργάκη (Μέλος)

Καθηγητής: Κωνσταντίνος Μωραΐτης (Μέλος)

Επικ. Καθηγητής: Αριστείδης Αραγεώργης (Μέλος)

Επικ. Καθηγητής: Κωνσταντίνος Θεολόγου (Μέλος)

Ομότ. Καθηγητής: Αριστοφάνης Κουτούγκος (Μέλος)

Αναπ. Καθηγήτρια: Ελένη Τάτλα (Μέλος)

Περίληψη

Η διδακτορική διατριβή με τίτλο “Οι τέχνες και οι συζεύξεις τους στον 20^ο αιώνα”, (Με σταθερή αναφορά στο έργο του Theodor Adorno και τη Σχολή της Φρανκφούρτης, η περίπτωση της μουσικής), αναζητώντας το συγκείμενο (context), το σύνολο δηλαδή των πολιτιστικών συμφραζομένων της μουσικής τα οποία συχνά αντιμετωπίζονται εκτός αυτής, επισκοπεί αρχικά μεταξύ του πυλώνα των θετικών επιστημών και εκείνου της φιλοσοφίας (αισθητική) σε ότι αφορά στα περί της μουσικής. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζονται όλα εκείνα τα στοιχεία που περιβάλλουν τη μουσική από το παρελθόν μέχρι σήμερα στην αναζήτηση του ουδού μεταξύ της επιστημονικής και της αισθητικής της υπόστασης. Στα πρώτα κεφάλαια του πρώτου μέρους αναδύονται οι σχέσεις της μουσικής με τα μαθηματικά, τη φυσική και τη βιολογία και στη συνέχεια οι αντίστοιχες φιλοσοφικές θεωρήσεις με κατάληξη τις θέσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης και ειδικότερα το σύνολο του προγράμματος του Theodor Adorno. Στο δεύτερο και κύριο σε έκταση μέρος της διατριβής, αναλύεται σε δυαδικά ζεύγη τεχνών η σχέση που δημιουργείται από τις συζεύξεις/συμπράξεις των τεχνών και την εκάστοτε καλλιτεχνική όσμωση. Οι πηγές άντλησης του υλικού είναι οι ίδιες οι τέχνες, τα έργα τους και οι έγκριτες αναφορές από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας με κύριο άξονα των δυναμικών αυτών συσχετισμών τις θέσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο κεφάλαιο σχετικά με τη λογοτεχνία προκύπτουν παρατηρήσεις σχετικά με ένα θέμα που δεν έχει θιγεί εντός των πονημάτων του ίδιου του T. Adorno παρά μόνο μέσα από τη συμβολή του στη συγγραφή του μυθιστορήματος *Dr. Faustus* του T. Mann. Η αναφορά σχετίζεται με τα μουσικά συστήματα η θεωρητική και πρακτική των οποίων έχει εκτεθεί στο πρώτο μέρος της διατριβής. Στο τρίτο μέρος γίνεται μια απόπειρα προσέγγισης των επίγονων τάσεων στο θεωρητικό και αισθητικό πεδίο και ειδικά στις σύγχρονες καλλιτεχνικές και επιστημονικές συμπράξεις της μουσικής με τις υπόλοιπες τέχνες. Η συμπερασματική κατάληξη αποτελεί προϊόν που άπτεται του σημερινού σχετικού προβληματισμού καθώς επικαιροποιεί τα αρχικά δεδομένα μέσα από μια νέα οπτική και θεώρηση στον 21^ο αιώνα.

Λέξεις κλειδιά: Μουσική, Αισθητική, T. Adorno, Φιλοσοφία, Τέχνες

Abstract

The PhD thesis "The Arts and their Connections in the 20th Century", (With constant reference to the work of Theodor Adorno and the Frankfurt School, the case of music), looking for the context, the whole of the cultural of music contexts that are often dealt with outside, is first scrutinized between the pillar of science and that of philosophy (aesthetics) in terms of music. In the first part are presented all the elements that surround the music from the past to the present day in the quest for the threshold between the scientific and the aesthetic of the hypostasis. The whole scheme can be extended to virtually any art. In the first chapters of the first part are emerging the relations of music with mathematics, physics and biology and then the corresponding philosophical considerations ending the positions of the Frankfurt School and especially of Theodor Adorno. In the second and main part of the dissertation, the relationship created by the couplings / partnerships of the arts and the respective artistic osmosis is analyzed in binary arts pairs. The sources of material abstraction are the same as their arts, their works and the authoritative references from antiquity to the present day, with the main axis of these dynamic correlations the positions of the Frankfurt School and the relevant reference works. Music is considered here in combination with the rest of the arts. In the third and final part there is an attempt to approach the growing tendencies both in the theoretical and aesthetic field as well as in the contemporary artistic and scientific partnerships of music and the other arts in relation to everything developed in the first two parts. The concluding conclusion is a product that addresses today's relevant concern as it updates the original data of the past through a new perspective and vision in the 21st century.

Keywords: Music, Aesthetics, T. Adorno, Philosophy, Fine Arts.

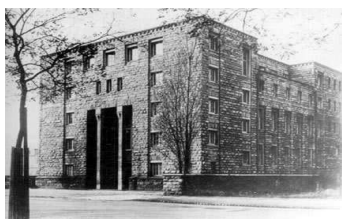
“Το πεδίο, στο πλαίσιο του οποίου πραγματοποιείται κάποια πρόοδος στην τέχνη, δεν προσδιορίζεται από το κάθε ξεχωριστό έργο της, αλλά από το υλικό της”.

T. Adorno



“Η μουσική
μπορεί να θεωρηθεί
συμπλήρωμα
της κοινωνικής θεωρίας”.

T. Adorno



“Η σχέση που η τέχνη είχε συνάψει με τα μαθηματικά στα πρώτα βήματα της χειραφέτησής της, και σήμερα, την εποχή κατάρρευσης των ιδιωμάτων της, επανέρχεται στο προσκήνιο, απέρρει από την αυτοσυνείδηση της τέχνης ως προς τη διάσταση της λογικής συνέπειας.” (T. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	{09}
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	{13}
ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ	
Θεμελιώδεις σχέσεις μουσικής θεωρίας, επιστήμης και αισθητικής	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 0	
Προσδιορισμοί	{31}
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
Το ζήτημα της ορθής ανάγνωσης του περιβάλλοντος	
1.1.1 Βιολογικοί μηχανισμοί και ακοή	{35}
1.1.2 Φυσικοί μηχανισμοί – Ακοή – Όραση	{42}
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
Η προβληματική της θεωρίας	
1.2.1 Από την αρχή της παρατήρησης στη συστηματοποίηση	{49}
1.2.2 Συγκλίσεις και αποκλίσεις “θεωριών” και επιστήμης	{58}
1.2.3 Η κατάληξη ως αφετηρία νέων προβλημάτων	{62}
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	
Η αισθητική μετά τη θεωρία	
1.3.1 Η αισθητική της επιστήμης	{75}
1.3.2 Η αισθητική επιζητά την επιστήμη και η επιστήμη την κομψότητα	{79}
1.3.3 Συμπεράσματα	{84}
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	
Αισθητική προσέγγιση στις τέχνες – Η Σχολή της Φρανκφούρτης – Η αισθητική της μουσικής	
1.4.1 Εισαγωγικά στοιχεία	{86}
1.4.2 Θεωρίες περί τέχνης στην αρχαία και νεότερη φιλοσοφική σκέψη	{87}
1.4.3 Immanuel Kant	{96}
1.4.4 George Hegel	{107}
1.4.5 Οι τέσσερις αισθητικές σχολές – “θεωρίες” για τη μουσική	{116}
1.4.6 Ο T. Adorno και η Σχολή της Φρανκφούρτης. Συγκλίσεις και αποκλίσεις με το παρελθόν. Θέσεις και αντιθέσεις	{131}
1.4.7 Theodor Adorno – Η αισθητική της μουσικής	{158}

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Οι συζεύξεις των τεχνών και η Σχολή της Φρανκφούρτης

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 0

Ορισμοί {171}

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Μουσική και κινηματογράφος

2.1.1 Εισαγωγικά στοιχεία – Adorno & Eisler {173}

2.1.2 Γενικά χαρακτηριστικά – Το παρελθόν – Τα κακώς κείμενα {179}

2.1.3 Οι νέες μουσικές πηγές – “αντικειμενική μουσική” {196}

2.1.4 Κοινωνιολογική οικονομική και διοικητική προσέγγιση {205}

2.1.5 Αισθητική προσέγγιση – φορμαλιστικά στοιχεία {208}

2.1.6 Montage {216}

2.1.7 Η εξέλιξη – Ο θρίαμβος της τυποποίησης και των στερεοτύπων {219}

2.1.8 Οι θέσεις των άλλων μελών της Σχολής της Φρανκφούρτης - Siegfried Kracauer –
Walter Benjamin. {223}

2.1.9 Το παράδειγμα του Ingmar Bergman – Ο ρόλος και η λειτουργία της
μουσικής στις ταινίες του {227}

2.1.10 Συνολική αποτίμηση για τη μουσική στον κινηματογράφο {228}

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Μουσική και θέατρο

2.2.1 Εισαγωγικά στοιχεία {234}

2.2.2. Από τον Αριστοτέλη ως τη Σχολή της Φρανκφούρτης {235}

2.2.3 Η όπερα στον 20^ο αιώνα {246}

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Μουσική και λογοτεχνία

2.3.1 Εισαγωγικά στοιχεία {260}

2.3.2 Οι πρώτες έρευνες στη σχέση λόγου και ήχου {261}

2.3.3 Η λογοτεχνία, η μουσική και οι τέχνες {268}

2.3.4 Ο Dr. Faustus του T. Mann δια χειρός...T. Adorno {277}

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Μουσική και χορός

2.4.1 Εισαγωγικά στοιχεία {283}

2.4.2 Ο 20 ^{ος} αιώνας και οι απαρχές σημειογραφίας και πεδίων ορισμού	{285}
2.4.3 Αναφορά του T. Adorno και σύμπραξη μουσικής και χορού	{288}
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	
Μουσική και εικαστικές τέχνες	
Ζωγραφική – Γλυπτική – Αρχιτεκτονική	
2.5.1 Εισαγωγικά στοιχεία	{292}
2.5.2 Το παράδειγμα της Αρχιτεκτονικής – Από τον Vitruvius ως τον Helmholtz	{295}
2.5.3 Η σχέση μουσικής και αρχιτεκτονικής σύμφωνα με τη Σχολή της Φρανκφούρτης	{299}
2.5.4 Ζωγραφική	{302}
2.5.5 Γλυπτικές και ηχητικές μορφές	{310}
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6	
Μουσική και σύγχρονες μορφές τέχνης	
2.6.1 Η σύζευξη των τεχνών ως αυτονόητη συνέχεια	{314}
2.6.2 Το σύμπλεγμα του Λαοκόωντος	{319}
ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ	
Στην ανατολή του 21^{ου} αιώνα	
3.1.1 Επίγονες τάσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης	{325}
3.1.2 Άλλες σύγχρονες θεωρήσεις – “θεωρίες”	{331}
3.1.3 Η επιστροφή των μαθηματικών μοντέλων	{338}
ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΕΠΙ ΤΟΥ ΣΥΝΟΛΟΥ	{343}
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	{348}
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	{360}

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ενασχόληση και οι σπουδές που περάτωσα στον κλάδο της μουσικής (αρχικά ως εκτελεστής και στη συνέχεια κυρίως ως θεωρητικός και συνθέτης), με οδήγησαν από νωρίς σε μια ευρύτερη αισθητική και φιλοσοφική έρευνα. Αναζητώντας το συγκεκριμένο (context), το σύνολο δηλαδή των πολιτιστικών συμφραζομένων της μουσικής τα οποία συχνά αντιμετωπίζονται εκτός αυτής, βρέθηκα συχνά μπροστά σε ανυπέρβλητα προβλήματα και απορίες. Εξαρχής κατέστη φανερό ότι η επιστήμη και η αισθητική είναι όχι μόνο οι απαραίτητοι συνοδοί κάθε τέχνης, και ιδιαίτερα της μουσικής, αλλά και ότι η ίδια η μουσική δημιουργία δεν επισκοπείται ούτε αναλύεται εύκολα εντός και μόνο του ίδιου του γνωσιολογικού της αντικειμένου. Το σχήμα μοιάζει αρκετά με τις απώσεις ή τις εκλεκτικές συγγένειες που συναντά κανείς στη φιλοσοφία περισσότερο μέσα από υπόγειες και συχνότατα άρρητες διαδρομές και σχέσεις, παρά μέσα από τον ίδιο τον φιλοσοφικό λόγο και τη δική του μοναδική διάρθρωση. Η σύνθεση μουσικής για το θέατρο και τον κινηματογράφο, η μελοποίηση ποίησης και η επένδυση ποιητικών συλλογών απαγγελμένων από ηθοποιούς με την οποία ενεπλάκην νωρίς, με οδήγησε σε μια άμεση σύνδεση με τη διαδικασία παραγωγής ενός εκάστοτε απολύτως εξειδικευμένου μουσικού έργου, καθώς μέσα από τις συζεύξεις του με τυπικά αυτόνομες μορφές τέχνης, σε συχνά ευτυχείς συνυπάρξεις, αναφύονταν ολοένα και περισσότερα νεοσύστατα στοιχεία και σχέσεις οι οποίες έχρηζαν περαιτέρω διερεύνησης.

Τις περισσότερες φορές, οι όποιοι συσχετισμοί υποχρεώνονται σε περικλειστές ειδολογικές κατατάξεις. Έτσι υπερκείμενοι τίτλοι όπως “Ρομαντισμός”, “Κλασικισμός” κλπ. με περιεχόμενα τη ζωγραφική, την ποίηση και τη μουσική είναι ενίοτε αβασάνιστες κατηγοριοποιήσεις που συχνά καταλήγουν σε αδιέξοδα καθώς σπάνια αναζητείται η επί της αρχής ορθή ή όχι και σε ποιο βαθμό κατάταξή τους καθώς και το ποιόν του ανήκειν. Αναλύοντας τους εμπλεκόμενους ανά περίπτωση όρους καταδεικνύεται ότι η σύνθεση “απόλυτης μουσικής”, όπως ορίζεται απαλλαγμένη από κάθε εξωμουσικό παράγοντα, (“ηχητικά κινούμενης μορφής” κατά τον Hanslick), καθώς και εκείνη που δημιουργείται προκειμένου να συμπράξει με άλλες μορφές τέχνης, αποτελούν διαδικασίες οι οποίες απαιτούν θεωρητικές γνώσεις καθώς και αμιγώς μουσικολογική τεκμηρίωση ειδικά όταν πρόκειται για εκτεταμένες φόρμες. Η προσπάθεια των συνθετών, (θα μπορούσα να πω των ποιητών με την ευρύτερη έννοια),

στόχευε πάντα στο άρτιο και εί δυνατό αρεστό αποτέλεσμα χωρίς να παραγνωρίζεται η πιθανά επιστημονική ορθότητα. Προϊόντος του χρόνου ο αριθμός εκείνων των καλλιτεχνών που άρχισαν να επιζητούν τη δεύτερη συνθήκη κέρδιζε ολοένα μεγαλύτερο έδαφος. Ωστόσο και αυτοί που στράφηκαν κυρίως στην επιστημονική ορθότητα της τέχνης, ενδιαφέρονταν ρητά ή άρρητα και για την αποδοχή του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, τουλάχιστον σε αυτοαναφορικό επίπεδο. Έτσι αναγωγικά οδηγηθήκαμε αναπότρεπτα σε ένα πλαίσιο σύμφωνα με το οποίο η επιστήμη επιδίωξε πέρα από τα προφανή της διακυβεύματα και την κομψότητα, την ίδια στιγμή που η τέχνη επιζητούσε την ορθότητα και τον έλεγχο. Η μουσική όπως θα δούμε τοποθετήθηκε από τα πρώτα της βήματα επί ξηρού ακμής σε αυτή τη συχνά περιγραφόμενη ως διελκυστίνδα τέχνης - επιστήμης. Η προσπάθεια σύζευξης και συνεύρεσής της με άλλες τέχνες μπορεί φαινομενικά να την απαλλάσσει από τον πολλές φορές δυσβάσταχτο ρόλο του μοναδικού πρωταγωνιστή - σολίστα, όμως την υποχρεώνει να λειτουργήσει διττά και αντιστικτικά εντός της ίδιας της ουσίας της και συχνά ανάλογα με τις επιταγές του εκάστοτε προσδοκώμενου στόχου. Την ίδια στιγμή οι τέχνες στη σύνθεσή τους οφείλουν να αλληλαποκωδικοποιηθούν στο βωμό μιας κοινά αποδεκτής γλώσσας (κώδικα). Οι σχέσεις αυτές επανακαθορίζονται διαλεκτικά και τροποποιούνται αενάως. Αυτές οι σχέσεις διερευνώνται στο παρόν πόνημα.

Υποστηρίζεται ότι η τέχνη από ένα ιστορικό σημείο και μετά, ως υποκειμένο, τυγχάνει άρρηκτα συνδεδεμένη δύο σημαντικών νέων όρων οι οποίοι δρουν καταλυτικά στην εξίσωση: Πρόκειται για τη διαμεσολάβηση και για την ανυποταξία των στοιχείων του υποκειμένου αυτού.¹ Ο πρώτος όρος εξετάζεται κυρίως σε ότι αφορά το κοινωνιολογικό πεδίο καθώς είναι ο καθοριστικότερος παράγοντας αυτής της σχέσης (διαμεσολάβηση). Ο δεύτερος όρος εδράζεται στην πεποίθηση ότι η δημιουργία πηγάζει από σταθερές οι οποίες στο σύνολό τους είναι ακόμα υπό διερεύνηση σε συνδυασμό με μια μιμητικού και προ-λογικού χαρακτήρα σχέση μεταξύ του υποκειμένου – δημιουργού, και του αντικειμένου – έργου τέχνης, σύμφωνα με τη

¹ Η έννοια αποτελεί σε όλη τη μαρξιστική φιλοσοφία και κατ' επέκταση στο δομικό υπόβαθρο της Σχολής της Φρανκφούρτης στοιχείο κείριου χαρακτήρα για την κατάταξη υποκειμένου και αντικειμένου στη σφαίρα των "πραγματικών" ή όχι. Ως "πραγματικά" νοούνται τα υποκείμενα και τα αντικείμενα πριν να συσχετισθούν μεταξύ τους, δηλαδή αδιαμεσολάβητα. Η σχέση αλλάζει άρδην όταν διαμεσολαβείται, καθώς σε αυτή την περίπτωση το υποκείμενο εσωτερικεύει μια παράσταση του αντικειμένου. Η βάση θεωρείται από πολλούς επέκταση των ιδεών του Heidegger και αποτελεί μόνιμο πεδίο βολής για τους μαρξιστές και τους αναθεωρητές. καθώς η όποια σχέση υποκειμένου εντός κοινωνικής πρακτικής προϋποθέτει a priori τη διαμεσολάβηση άρα και τον μη αρχικό διαχωρισμό (Althusser L., 1973:39).

διαλεκτική θεωρία. Φυσικά δεν πρόκειται για μια νέα απόπειρα ανασύστασης ενός θεωρητικού δόγματος *lex naturalis* των τεχνών, αλλά μάλλον για μια εστιασμένη έρευνα η οποία αποτελεί την προσπάθεια για μια συμπαγή επισκόπηση και μελέτη στην ισχύ και τον καθορισμό θεωρητικών παραδόσεων και βουλήσεων εκπορευόμενων από τα παραπάνω. Το αίτημα εδράζεται στο παρελθόν και αφορά σε μια επιστημονική ερμηνεία πριν ή κατά το όποια αισθητικό έρεισμα των τεχνών.

Στο πρώτο κυρίως θεωρητικό μέρος του παρόντος, θα παραδοθεί ένα corpus επιστημονικά ελεγμένων αποτελεσμάτων, σχετικά με τη μουσική, το οποίο φιλοδοξεί να αποτελέσει μια γενναία ρωγή σε αντιλήψεις περί της απόλυτης ελευθερίας της, απαλλαγμένης από κάθε κείμενο νόμο. Η θέση αυτή οδήγησε προοδευτικά στην απαξίωση κάθε εκπαιδευτικού συστήματος και συνάμα στο οξύμωρο σχήμα της θραύσης των κανόνων εκτός κανονιστικών συστημάτων ενώ η δημιουργία τελείται ακριβώς εντός αυτών, όπως συχνά είδαμε στο παρελθόν σε διάφορα κινήματα και καλλιτεχνικά μανιφέστα. Το τέλος αυτής της οδού δεν μπορεί να είναι άλλο από μια τέχνη παραδομένη αμαχητί στις διαθέσεις έξω-καλλιτεχνικών παραγόντων οι οποίοι ελλείπει κριτηρίων αξιολόγησης θεσπίζουν τα δικά τους και αξιολογούν τα έργα σύμφωνα με ένα κλειστό κύκλωμα εμπορίας και αγοραίας συναλλαγής. Το μέρος αυτό θα ολοκληρωθεί με μια απαραίτητη αναφορά στις αισθητικές αναζητήσεις και τους εκπροσώπους τους πριν και κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα σε σχέση με το κύριο αναφορικό πεδίο που είναι η Σχολή της Φρανκφούρτης και ο Theodor Adorno.

Στο δεύτερο μέρος, θα επισκοπηθεί η σύζευξη των τεχνών σε δυαδικά ζεύγη μέσα από το φιλοσοφικό και αισθητικό πρίσμα, όπως αυτό διαμορφώθηκε μέσα από τα έργα της Σχολής της Φρανκφούρτης και ειδικότερα το σύνολο της αισθητικής του Theodor Adorno όπως αυτό διαρθρώθηκε μέσα από το σύνολο του εκδομένου έργου του. Ο Adorno ονοματίζει το διαλεκτικό του σκέπτεσθαι ως: “Σκέπτεσθαι υπό μορφήν αστερισμών” (“Konstellatives Denken”). Η άρνηση της ολιστικής διαλεκτικής του Hegel, μέσω του Marcuse, στον Adorno γίνεται άρνηση της ολότητας μιας κοινωνίας ή μιας τέχνης ως φενάκη και επιβαλλόμενος καταναγκασμός στο βωμό μιας ταυτότητας.

Η Σχολή της Φρανκφούρτης θα αποτελέσει τη σταθερή φιλοσοφική και αισθητική αναφορά και του τρίτου μέρους του παρόντος στο οποίο θα επισκοπηθούν οι επίγονες τάσεις στην ανατολή του 21^{ου} αιώνα. Συνάμα θα επιχειρηθεί να καταδειχτεί η ζωντανή σχέση της Σχολής και των επιρροών της εντός του σύγχρονου πολιτιστικού

ρευστου και φιλοσοφικού γίνεσθαι Η ρίζα της προβληματικής της παρούσας διατριβής εδράζεται στην αναζήτηση και κατάδειξη κάποιων σταθερών πυλώνων αναφοράς η ύπαρξη των οποίων οφείλεται στη σχέση της μουσικής τέχνης με την επιστήμη. Με αυτό τον τρόπο η αισθητική εισάγεται στο σχήμα, παραλαμβάνοντας ένα αρκετά μορφοποιημένο σύνολο θέσεων, πέραν του οποίου μπορεί να αναπτύξει τις όποιες δικές της θεωρίες. Το όριο μεταξύ τους βρίσκεται πάντα υπό διερεύνηση καθώς και η ίδια του η υπόσταση ως τέτοιο, καθώς συχνά τα πεδία είναι αλληλεπικαλυπτόμενα στις τέχνες, και ειδικά στη μουσική. Υπό αυτή την οπτική το πρώτο μέρος καταδεικνύει τη λειτουργία αυτών των θεωρητικών αρχών ενώ στο δεύτερο την πρακτική τους εφαρμογή. Στο κεφάλαιο σχετικά με τη λογοτεχνία, περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο ο Adorno έλαβε ενεργά μέρος στη συγγραφή του *Dr. Faustus*, του T. Mann διενεργώντας με αυτόν τον τρόπο μια σύζευξη μεταξύ μουσικής και λογοτεχνίας. Ευτύχησα να παρατηρήσω επίσης κάτι που δεν έτυχε ποτέ να συναντήσω στη βιβλιογραφία, δηλαδή μια κριτική του Adorno σχετικά με τις ίδιες τις μουσικές κλίμακες και το πρωτογενές υλικό της μουσικής. Το θέμα παραδόξως δεν έχει θιγεί σε κανένα από τα εκδοθέντα έργα του σχετικά με τη μουσική.

Θα ήθελα να εκφράσω θερμές ευχαριστίες στο Ε.Μ.Π. που μέσω της τετραετούς υποτροφίας που μου προσέφερε κατάφερα να πραγματοποιήσω απρόσκοπτα την έρευνα που οδήγησε στην περάτωση του παρόντος. Τέλος οφείλω να ευχαριστήσω την επιτροπή οργάνωσης του “epistemeproject.org” για τον Έπαινο και το Χρηματικό Βραβείο “Εις μνήμην Τούλας Μπαρνασά” τα οποία μου απένειμε μετά το πέρας της υποστήριξης της διατριβής σε μια από τις υποστηρικτικές δράσεις για την προώθηση της Επιστήμης και των τεχνών.

Ολοκληρώνοντας τα προλεγόμενα θα αναφέρω ότι τα ζητήματα αυτά αποτελούν για τον γράφοντα πάγιες αναζητήσεις οι οποίες στην πορεία ευτύχησαν να συναντήσουν κατάλληλους καθηγητές. Σε αυτούς τους ανθρώπους οφείλω μια ιδιαίτερη μνεία. Θα ξεκινήσω από τον τόσο πρόωρα εκλιπόντα καθηγητή μου στη μουσική Μ. Αδάμη και θα συνεχίσω με την κ. Γ. Ράπτη, τον κ. Δ. Λέκκα, την κ. Αν. Γεωργάκη, τον κ. Κ. Μωραΐτη, τον κ. Αρ. Κουτούγκο την κ. Ελ Τάτλα, τον κ. Κ. Θεολόγου καθώς και τον κ. Αρ. Αραγεώργη. Αποτέλεσαν γαλαντόμες πηγές γνώσης και έμπνευσης. Τους ευχαριστώ ειλικρινά και εκ βαθέων.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Επιστήμη και Τέχνη

Η έρευνα της παρούσας διδακτορικής διατριβής έχει σκοπό να ενδιατρέψει στην κατάδειξη των σχέσεων μεταξύ των τεχνών και των συζευξιών τους στον 20^ο αιώνα. Ωστόσο μια τέτοια έρευνα θα ήταν αδύνατη (και μάλλον έωλη), αν δεν λάμβανε σοβαρά υπ' όψιν της τον έλεγχο του ίδιου του μέσου (ενίοτε και του υλικού του), μέσω ενός εξωτερικού συστήματος εξέτασης. Όπως θα αναπτυχθεί στο πρώτο μέρος, η μουσική, αποτελεί ένα άριστο πεδίο ελέγχου, ως τέχνη άμεσα εμπλεκόμενη και ελεγχόμενη από κάθε σύγχρονή της επιστημολογία. Η πυθαγόρεια μεταφυσική² της μουσικής ανέδειξε τη διττή φύση της τέχνης αυτής: Ορθολογική ως προς τη μορφή και τη θεωρία, ανορθολογική ως προς τη συναισθηματική επίδραση και την πρακτική εφαρμογή της θεωρίας (Τσέτσος, 2010:33). Εργαλειακός ελεγκτής, ο καθ' ύλην αρμόδιος τομέας των μαθηματικών. Στόχος είναι τα προκύπτοντα συμπεράσματα αυτής της επί μακρόν εξέτασης να δημιουργήσουν ένα επιστημονικά αποδεκτό υπόβαθρο ως θεμέλιο πέραν του οποίου μπορεί να αναζητηθεί η όποια αισθητική ή υποκειμενική κρίση, ανάλογα με την εποχή, το περιβάλλον, και όποιον άλλο παράγοντα μπορεί να υπεισέλθει σε αυτή τη σχέση. Άλλωστε οι τέσσερις μαθηματικές επιστήμες της αρχαιότητας (Αριθμητική, Μουσική, Γεωμετρία, Αστρονομία), οι Φυσικές και οι Τέχνες συγκροτούσαν διαφορετικά σύνολα με κοινό στοιχείο τη Μουσική. Στους αιώνες που ακολούθησαν τον “απλοϊκό μονισμό”,³ (στάδιο στο οποίο η μουσική βάδισε σχετικά μικρό αριθμό βημάτων σε σχέση με άλλες τέχνες ή επιστήμες πριν περάσει στη μελέτη μιας κανονιστικής βάσης), η μελέτη κάθε συστήματος και κάθε “μεγάλης αφήγησης” στην ιστορία της επιστήμης και της τέχνης εδράζεται μεταβατικά σε μια μακρινή πρόγονο επιστήμη ή τέχνη, η οποία δημιούργησε ή παγίωσε ένα παραδομένο σύστημα παρατηρήσεων, όρων και κατηγορημάτων, μεταστοιχειώνοντάς

² Η “Αριστοτελική μεταφυσική” ως όρος προήλθε από τον κατά περίπου τέσσερις αιώνες επίγονο της σχολής Ανδρόνικο τον Ρόδιο και η τιτλοφόρηση του: *Μετά τα Φυσικά*, οφείλεται σε ένα κείμενο που ο Αριστοτέλης ονόμασε *Πρώτη Φιλοσοφία*. Οι μεταγενέστερες μεταφυσικές (κλασικές) εξετάζουν την αιτιότητα. Δεν στοχεύουν στην επεξεργασία της ιδέας μεταξύ της ανθρώπινης αντίληψης και του πραγματικού αλλά εδράζονται στη μεθοδολογία των τεσσάρων αιτίων όπως διαρθρώθηκαν στον Αριστοτέλη, με τιμές αλήθειας στα αντικείμενα. Αντίθετα, μεταφυσικές με απαρχή τις Πλατωνικές θεωρήσεις, θεωρούνται αναθεωρητικές καθώς αποδίδουν σπουδαιότητα και τιμές αληθείας στη θεώρηση του υποκειμένου και δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα σε αυτό τον διαχωρισμό και την εμπλοκή στο αποτέλεσμα μεταξύ πραγματικότητας και παρατηρησιακών δεδομένων.

³ Κατά τον Popper πρόκειται για το στάδιο εκείνο της επιστήμης στο οποίο δεν γίνεται ακόμη διάκριση μεταξύ φυσικών και κανονιστικών νόμων.

το σε κανονιστικό. Συχνά, φαινομενικά μη άμεσα συσχετιζόμενες θεωρήσεις (όπως ο Γερμανικός Ιδεαλισμός ή ο Δομισμός του T.S. Kuhn), οδήγησαν σε ενδιαφέροντα ή ακόμη και ρηξικέλευθα συμπεράσματα. Για παράδειγμα το εν τοις πράγμασι διαλεκτικό σχήμα: “Επιστημονική πρακτική [paradigma] - Ομαλή περίοδος - Κρίση - Επανάσταση”, δημιούργησε αίσθηση και οπαδούς ακόμη και μέσα στον μαρξιστικό χώρο, (αναγνωρίζοντας τις συνάφειες και παραβλέποντας τη συχνά σκληρή κριτική), με τον οποίο σχετίζεται άμεσα η Σχολή της Φρανκφούρτης. Κάθε εποχή κατά τον T. Kuhn διεκδικεί τη δική της αυτοδύναμη “οπτική” και ορίζει τον δικό της “αντικειμενικό” κόσμο με αποτέλεσμα κάθε έννοια συνέχειας, ελέγχου και προσδιορισμού με τους έως τότε όρους στο εξής να αμφισβητούνται. Άλλωστε δεν είναι τυχαίος ο ισχυρισμός ότι ο ρόλος της επιστήμης εδράζεται στη συγκρότηση της έγκυρης γνώσης κάθε εποχής (Μπαλτάς, 2004:12). Η μεθοδολογία αυτή αποτελεί σκεπτικό υπόβαθρο για κάποιους σύγχρονους μαθηματικούς, θεωρητικούς και συνθέτες καθώς η μουσική ιστορία για κάποιους φαίνεται ότι δύναται να χωρισθεί και ακολούθως να αναλυθεί σε τέσσερις εποχές παραδειγμάτων: Τη διατονική, την τονική, την ατονική και τη δωδεκάφθογγη (Diaz - Jerez, 2000:vii).

Στο πρώτο μέρος η μελέτη θα επικεντρωθεί σε πεδία που άπτονται κυρίως των μαθηματικών, της φυσικής, της βιολογίας, της κοινωνιολογίας και της ψυχακουστικής. Πρέπει να αποσαφηνισθεί ότι κάθε ορισμός ή μεθοδολογία αυτού του μέρους αποδοθεί και αφορά στην επιστήμη, υπονοεί αποκλειστικά τα μαθηματικά, τη λογική και τις φυσικές επιστήμες, καθώς και μόνο όποιο κλάδο μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο βάσιμου ελέγχου των παραπάνω. Η προβληματική του παρόντος δεν είναι φυσικά πρωτόγνωρη ούτε αυτή η παρεμβολή φιλοδοξεί να επιλύσει το μείζον πρόβλημα της κατηγοριοποίησης των επιστημών. Ωστόσο, σε επίπεδο διάκρισης η συγγραφή οφείλει να υιοθετήσει ένα μέρος της μεθοδολογίας επί της αρχής και αυτό ως ένα σημείο είναι η “εκλεπτυσμένη” αντίληψη περί δύο ειδών επιστημών· τις φυσικές (Naturwissenschaften) και εκείνες του πνεύματος (Μπαλτάς, 2004:22). Οι πρώτες στηρίζονται στην ακρίβεια των μαθηματικών επί του αντικειμένου και οι δεύτερες εμπλέκουν το υποκείμενο στη διαδικασία ελέγχου. Ως εκ τούτου τα αποτελέσματά δεν μπορεί να είναι απόλυτα αντικειμενικά. Το σχήμα συχνά εμπλουτίζεται αναπόφευκτα από ακατάτακτες θεωρήσεις και οι ανθρωπιστικές επιστήμες οι οποίες αν και για τον M. Foucault (Merquior, 2000:88), τον H. G. Gadamer (Gadamer, 1997:9), και

πλείστους άλλους δεν θα πρέπει να θεωρούνται αυστηρά επιστήμες, σε ένα πεδίο ελέγχου προσφέρουν κρίσιμης σημασίας υλικό και συμπερασματικές κρίσεις. Ως εκ τούτου στην παρούσα διατριβή προκρίνεται ένα μεθοδολογικό σχήμα σύμφωνα με το οποίο η εξαγωγή ορισμών του πρώτου μέρους θα περάσει αποκλειστικά μέσα από τις διαδικασίες της μαθηματικής μεθοδολογικής προσέγγισης, ενώ οι εμπειρικές προσεγγίσεις και αναφορές που θα εντοπισθούν (με αποφυγή ορισμών), θα έχουν επικουρικό χαρακτήρα. Το κομμάτι της αισθητικής θα ελεγχθεί στο πλαίσιο της φιλοσοφίας στο οποίο και ανήκει, με τη φιλοσοφία ως μια υπερδομή ελέγχουσα και ελεγχόμενη μόνο εξωτερικά από το προηγούμενο εκάστοτε πεδίο για το οποίο έγινε ήδη λόγος. Το μοντέλο αυτό θα παρακολουθήσει το μεγαλύτερο μέρος του δεύτερου και τρίτου μέρους καθώς αποτελεί το θεμελιώδες πρότυπο αναφοράς και ρήξης της Διαλεκτικής αναφοράς της Σχολής της Φρανκφούρτης, δηλαδή του ίδιου του Διαφωτισμού και των επίγονων μελετητών από τον Marx μέχρι την περίοδο στην οποία θα επισκοπήσουμε.

Πιο συγκεκριμένα η πεποίθηση μιας μεγάλης μερίδας επιστημόνων απηχεί ότι επαγωγικά (φιλοσοφικά), ή εμπειρικά (μέσω ευρημάτων), η έρευνα κατέληξε στην εξαγωγή κάποιων “φυσικών” κανόνων δια μέσου της δικής μας παρατήρησης. Η πρόταση αυτή περιέχει τρεις διαπραγματεύσιμες πρώτες παραδοχές:

- α) Ότι η φύση ορίζει ή ορίζεται από ένα κανονιστικό σύστημα
- β) Ότι είμαστε σε θέση τουλάχιστον να καταγράψουμε αν όχι να αναπαράγουμε αυτό το υπόδειγμα (πάντα με την προσδοκία της μέγιστης δυνατότητας επεξεργασίας του εκ μέρους μας)
- γ) Ότι κυριαρχούμε στη φύση χάρη στις ιδέες μας εξακολουθώντας ωστόσο να είμαστε στο έλεος καταναγκασμών επιβεβλημένων από την ίδια όσο δεν την αφήνουμε να μας οδηγήσει ώστε να επιβάλλουμε την τάξη (Αντόρνο - Χορκχάμερ, 1986:20).

Στη συλλογιστική αυτή, υποχρεωτικά εμφιλοχωρεί μία ακόμη παραδοχή η οποία, μολονότι μοιάζει λογική, ωστόσο παραμένει υπό διαπραγμάτευση: Ο επιστήμονας ο οποίος ελέγχει τα παραπάνω θα είναι ο κυρίαρχος. Λέγεται ότι συνήθως όταν ένας μηχανισμός αναστέλλει την προϋπάρχουσα λειτουργία τότε θέτει εκτός λειτουργίας τον ίδιο τον μηχανισμό ο οποίος τελικά διαμορφώνεται σε κανόνα, ή

Κατάσταση Εξάιρεσης, (Agamben, 2007:100). Εν τούτοις στην τέχνη, εδώ και αιώνες, κάθε νέο Paradigma (T. Kuhn) δεν εξοβελίζει απαραίτητα, (πολλώ δε μάλλον οριστικά), το προϋπάρχον καθεστηκός (Status), αλλά παραμένει ως επιβίωμα (εμφανές και αναγνωρίσιμο τουλάχιστον στους επαίοντες). Η “εξέλιξη” αυτή αφορά κυρίως σε μια διαδικασία τα στοιχεία της οποίας ως παραδομένο υλικό πολιτισμικού ρευστού, δύναται να μεταλλάσσονται ή να φιμώνονται· αλλά εν τέλει είναι πολύ δύσκολο να αφανιστούν πλήρως.⁴

Η Σχολή της Φρανκφούρτης μέσα από ένα σύνολο θέσεων εν είδει ανοιχτού προγράμματος το οποίο στην πορεία γιγαντωνόταν και αλληλοσυμπληρωνόταν διαρκώς (*Κριτική θεωρία*), αρχικά εξοβέλισε παρόμοιες θεωρήσεις κανονιστικών συστημάτων, ιεραρχήσεων, κοινωνικής χειραγώγησης και ολοκληρωτικής διαχείρισης, αντίθετη στο πνεύμα μιας επίγονης και μακράς εποχής διαφωτιστικών τάσεων οι οποίες πρόκριναν τον διαχωρισμό υποκειμένου – αντικειμένου. Αυτός ο διαχωρισμός αποτελεί φυσική συνέπεια ενός προηγούμενου διαχωρισμού, εκείνου της θεωρίας από την πράξη. Με αυτό τον τρόπο η πράξη φαινομενικά απελευθερώθηκε αλλά στο ακριβώς επόμενο στάδιο παραδόθηκε στην εξουσία. Η θεωρία κηρύχθηκε αναχρονιστική, δυσφημίστηκε και κρίθηκε ανίσχυρη. Ο Horkheimer θεωρεί αυτόν τον διαχωρισμό ομοιότροπο εκείνου μεταξύ φύσης και ανθρώπου που στη συνέχεια οδήγησε μοιραία στην εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο (Horkheimer, 1987:130). Το σκεπτικό αυτό γίνεται ακόμη πιο ολιστικό ερμηνεύοντας ακόμη και τις ιμπεριαλιστικές τάσεις μεταξύ των χωρών σε μία κατάσταση καταπίεσης των ανθρώπινων επιθυμιών και επεκτείνεται σε συλλογικό επίπεδο καταλήγοντας στην εγκαθίδρυση κυριαρχικών σχέσεων μεταξύ ευρύτερων ή ευρύτατων σχηματισμών. Η επιστήμη, και ειδικά τα μαθηματικά που προκρίνονται στο παρόν ως μεθοδολογικό εργαλείο του πρώτου μέρους, μετά τον διαφωτισμό έγινε ο βασικός άξονας αναφοράς και ο μόνιμος κριτής εντός υποκειμένου και αντικειμένου, εντός γνωστών και άγνωστων σχέσεων μεταξύ επιστημών και τεχνών με το πρόσχημα της προστασίας

⁴ Η συλλογιστική αυτή ακολουθία προφανώς απέχει πολύ από άλλες θεωρήσεις όπως π.χ. αυτή του Arthur Schopenhauer και άλλων επιγόνων σύμφωνα με την οποία έννοιες όπως η “ενεργός πραγματικότητα”, η “ύλη”, η “αιτιότητα” η “μορφή” κλπ, δεν γίνονται αποδεκτές για την τέχνη της μουσικής άρα η ίδια η μουσική τίθεται εξ ορισμού εκτός της ισχύος της αρχής του αποχρώντος λόγου. Το όλο πλαίσιο ενδυναμώνεται από πλείστες αναφορές οι οποίες ερμηνεύοντας τον μουσικό ήχο μέσα από Καντιανές κατηγορίες αντιστοιχίζουν π.χ την παύση του ήχου ως άρνηση, θέση η οποία αλυσιδωτά εκτρέφει μια διπολική σχέση αναφοράς απομακρυσμένη τόσο από τις αρχές της λογικής όσο μάλλον και από τις Καντιανές θεωρήσεις.

τους εκ των προτέρων ή εκ των υστέρων. Πως λοιπόν υφίσταται ακόμα και ως ιδέα μια εργασία που συστεγάζει δύο τόσο παράταιρες θεωρήσεις;

Η απάντηση ή τουλάχιστον μέρος της εδράζεται σε μία θέση που πολλοί μελετητές έχουν σκόπιμα ή όχι αποσιωπήσει. Οι Adorno και Horkheimer στην *Κριτική του Διαφωτισμού* αναπτύσσουν μεταξύ άλλων την ιδέα της διεπιστημονικότητας ως κύριου πυλώνα των θεωρήσεών τους. Δεν πρόκειται για μια απλή σύνθεση και επεξεργασία δεδομένων διαφόρων εμπλεκομένων επιστημών αλλά για μία ανάπτυξη του ίδιου τους του περιεχομένου. Η έρευνα οφείλει να αλλάζει διαρκώς οπτική γωνία καθώς το σύστημα είναι εξελισσόμενο και διαλεκτικό. Σε αυτή το σημείο η έννοια της διαμεσολάβησης (καίρια σε όλο το έργο του T. Adorno και της Σχολής της Φρανκφούρτης), λαμβάνει δραστικό ρόλο καθώς αποτελεί τον συνδετικό κρίκο στη σύνθεση αυτή της οποίας όμως πρώτο στάδιο αποτελεί η ανάλυση. Επιπροσθέτως τα δύο αυτά εξέχοντα μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης εξαπολύουν δριμεία επίθεση στην προκρούστεια μαθηματικοποίηση της φύσης αλλά όχι και στο αντίθετο. Στην *Αισθητική Θεωρία* αναπτύσσεται ειδικό χωρίο στο οποίο τα μαθηματικά φέρονται ως το μόνο σχετικό μη εννοιολογικό πεδίο αντιστοίχισης της τέχνης σε ότι αφορά τουλάχιστον τη λογική των έργων κατ' αρχήν ως προς τον εαυτό τους (Adorno, 2000:236). Το εργαλείο αυτό είναι χρήσιμο και δραστικό, δεν περιέχεται όμως ως τέτοιο εκ προοιμίου στο πρόβλημα. Η διαλεκτική υφίσταται με όρους όχι όμως με σχέσεις υποταγής. Το έργο της Σχολής της Φρανκφούρτης άλλωστε προσανατολίζεται αν όχι εκ νέου, τουλάχιστον με νέους όρους, σε έναν εκ νέου κανονιστικού τύπου προσδιορισμό (όχι όμως κυρίαρχο), μέσα από την κριτική και την αναζήτηση νέων προοπτικών. Η ισχύς και η γνώση δεν είναι πάντα συνώνυμες και η αρωγή στην “απομαγοποίηση” του κόσμου αυτού μπορεί να αποτελεί το ξερίζωμα του ανιμισμού αλλά συχνά ο στόχος απομακρύνεται αν τα όπλα είναι η τυποποίησή και η γνώση των συντεταγμένων του. Η αισθητική ορθολογικότητα, την οποία ευαγγελίζεται ο Adorno, είναι μια μορφή σύζευξης επιστήμης και τέχνης πέρα από τις γνωστές προσεγγίσεις. Είναι η αναζήτηση μιας διαλεκτικής οδού μιμητικής και κατασκευαστικής θεώρησης - ανασκευής με όρους που δεν προσκρούουν στις αρχές της ενότητας, της κυριαρχίας κλπ. Οι αρχές αυτές έρχονται σε μετωπική σύγκρουση με πολλές από εκείνες του Διαφωτισμού και θα αναλυθούν διεξοδικά στη συνέχεια.

Σε ότι αφορά στην τέχνη, ήδη από τις πρώτες γραμμές η *Αισθητική Θεωρία* καθιστά σαφές το πρόβλημα στο οποίο περιέπεσε το καλλιτεχνικό γίνεσθαι μετά τους νικητήριους αγώνες απελευθέρωσής του. Η αυτονομία είχε κερδηθεί (ή τουλάχιστον έτσι διεφάνη), προ αιώνων. Ο νέος στόχος ήταν η επίτευξη μεγάλων και ηχηρών βημάτων στον χώρο της πρωτοπορίας. Αντί αυτών οι καλλιτέχνες δοκίμασαν τη στενωπό της εσωστρέφειας, την επιστροφή σε ένα παρελθόν με το οποίο υποτίθεται είχε κοπεί συνειδητά κάθε σχέση και τέλος την ίδια την υποταγή του υποκειμένου σε μια νέα ακαθόριστη σχέση με το αντικείμενο το οποίο τόσο είχε πολεμηθεί στο παρελθόν. Η τέχνη για τον Adorno εντοπίζεται ευκολότερα στο τι “δεν είναι” παρά στο “τι είναι” κι αυτό είναι φυσικό να προκαλεί προβλήματα τόσο στη λογική όσο και στην εξαγωγή κάποιου ορισμού καθώς η αποφαιτική μέθοδος δεν εξάγει ορισμούς. Ωστόσο, σύμφωνα με τις υπόλοιπες αρχές που δύνανται ίσως να αποτελέσουν ορισμούς, ο χαρακτήρας της τέχνης είναι τέτοιος ώστε να βρίσκεται σε μια μόνιμη αντίθεση ως προς τον εαυτό της και ως προς το “Άλλο” της περιεχόμενο. Η διαλεκτική αυτή αντί να πολώνει ενώνει τους δύο τόσο φαινομενικά απομακρυσμένους άξονες αναφοράς, δικαιώνοντας τον Hegel ο οποίος τη φαντάστηκε εφήμερη κατατάσσοντάς την όμως στο Απόλυτο πνεύμα (Adorno, 2000:17). Το διαλεκτικό αυτό σχήμα η μορφοποίηση του οποίου θα φανεί στη συνέχεια, έρχεται να συμπληρώσει την κρίσιμη θέση ότι η ίδια η κατασκευή στην τέχνη περιορίζει κριτικά την αισθητική υποκειμενικότητα σπάζοντας το φράγμα του απλά υποκειμενικού λόγου. Έτσι οι κατασκευές, τα στοιχεία συνθέσεων, οι κλίμακες και οι λόγοι δεν είναι απλά εργαλεία μιας μεθόδου η οποία αγρεύει ελεύθερη στον άπειρο ορίζοντα της έμπνευσης και της τεχνικής, αλλά αντίθετα εκθέτει τη δική της λειτουργική της διαδικασία και θέτει αυτόματα τους όρους που κάποτε γίνονται όρια ή σύνορα της ελευθερίας της. Η “αντικειμενική τέχνη” από την άλλη είναι από μόνος του ένας όρος οξύμωρος. Η τέχνη έτσι έγινε για πολλές φιλοσοφικές μελέτες ένα άριστο πεδίο ρήξης μεταξύ οντολογικών παραδόσεων αλλά κυρίως μια διεκυστίδα μεταξύ των εκάστοτε και πιθανά αντικειμενικά αποδεκτών όρων του υποκειμενισμού και του ουδού μεταξύ τους.

Στη συνέχεια του πρώτου μέρους θα αναπτυχθεί διεξοδικά μέσα από το παράδειγμα της μουσικής η όλη προβληματική καθώς και οι “λύσεις” που έχουν προταθεί ή δοθεί κατά καιρούς ώστε να φτάσουμε στον 20^ο αιώνα, σε μια μεταίχμιακή ατραπό, που παρατηρείται μια σχετική διαστρωμάτωση επιβιωμάτων και στοιχείων

από σχεδόν όλες τις προηγούμενες περιόδους. Όμως χωρίς αξιολογική διάκριση αυτών και χωρίς να υφίσταται ουσιαστική επίγνωση της ίδιας τους της ταυτότητας και της φύσης που τα προκάλεσε μέσα από το πέρας της μουσικής ιστορίας, οδηγούμαστε διαρκώς σε λύσεις οι οποίες σπάνια συνδέονται με τα προβλήματα. Η όλη ανάπτυξη θα λάβει χώρα μετά την περάτωση ενός σώματος ορισμών, η ύπαρξη των οποίων και μόνο μπορεί να οριοθετήσει τα προβλήματα και τις προσεγγίσεις στα περί των λύσεων. Κρίνεται σκόπιμη μια σύντομη αναφορά στο παρελθόν και στον τρόπο με τον οποίο οι επιστήμες αποτέλεσαν τους πυλώνες διερεύνησης “a priori” ή “a posteriori”. Μέσα από αυτό το πέραςμα θα γίνει φανερό τόσο η δυσκολία χειρισμού του ίδιου του υλικού όσο και η συχνά συγκρουσιακή σχέση τέχνης και επιστήμης. Το μέρος αυτό θα ολοκληρωθεί με τις φιλοσοφικές θέσεις – σχέσεις μεταξύ πρόγονων θέσεων εκείνων της Σχολής της Φρανκφούρτης συνοδευμένες από κριτικά σχόλια των μεταξύ τους συσχετισμών. Αυτή η σχετικιστική αναφορά κρίνεται απαραίτητη προκειμένου να γίνει κατανοητό το παρελθόν και το πολιτιστικό πλαίσιο στο οποίο βρέθηκε η τέχνη με την έλευση του 20^{ου} αιώνα και προκειμένου να διέλθουμε όσο εγγύτερα είναι δυνατόν στην προβληματική και κυρίως στις θέσεις του Adorno και κάποιων άλλων επίλεκτων μελών της Σχολής της Φρανκφούρτης, καθώς (σύμφωνα και με τη δική του μεθοδολογία), είναι αδύνατον να αντιμετωπιστεί μια κατάσταση αν κανείς δεν γνωρίζει τις ρίζες του δέντρου της εξέλιξής της. Κατά τον Adorno η μεθοδολογική μελέτη σχετικά με την τέχνη δεν μπορεί να ακολουθήσει την πεπατημένη οδό της παραδοσιακής αισθητικής καθώς η αντίληψη περί του όλου και των μερών του οδηγεί νομοτελειακά σε σφάλμα.

Το πρώτο αυτό μέρος διαρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στα δύο πρώτα κεφάλαια, (που ακολουθούν εκείνο των ορισμών), αναλύεται το δαιδαλώδες θέμα του φυσικού περιβάλλοντος που οδήγησε τον άνθρωπο να ακούει και να αντιλαμβάνεται με τον τρόπο που το κάνει. Η διαδικασία αυτή αυτόχρονα οδήγησε στην οδό της μουσικής θεωρίας και της υποστήριξής της από τα μαθηματικά την ίδια στιγμή που άλλοι παράγοντες ή επιβιώματα από το παρελθόν ή ακόμα και κάποιες στρεβλώσεις αυτής της μαθηματικής συνεπικουρίας έστρεφαν κάποιους μελετητές στην αντίθετη κατεύθυνση, αν αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί έτσι. Το τρίτο κεφάλαιο αποτελεί ένα κατώφλι που περιγράφει αυτόν ακριβώς τον ουδό μεταξύ θεωρίας και αισθητικής στον τομέα της μουσικής καθώς το σχήμα αυτό δύναται ενδεχομένως να αποτελέσει οδηγό και για άλλες τέχνες. Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο του μέρους αυτού,

επιχειρείται μια αναδρομή στον τρόπο που οι φιλόσοφοι αντιμετώπισαν τη μουσική μέσα από την εκάστοτε γενικευμένη αισθητική τους προσέγγιση καθώς και μια ανάλυση των τεσσάρων σχετικά σύγχρονων τάσεων – σχολών που αναπτύχθηκαν χρονικά πλησίον της Σχολής της Φρανκφούρτης. Στο τέλος του κεφαλαίου οι θέσεις του T. Adorno επισκοπούνται μέσα από την ιστορική συνέχεια και το περιβάλλον από το οποίο προήλθαν. Με αυτό τον τρόπο, φαίνεται καθαρά πόσο μεγάλο ήταν το κενό της αισθητικής αναζήτησης στην προβληματική της μουσικής μέσω της φιλοσοφίας πριν από αυτόν. Την ίδια στιγμή, που οι αισθητικές ερωτήσεις σε καίρια ζητήματα στα περί της μουσικής, βρίσκουν στον Adorno αν όχι ικανοποιητικές απαντήσεις, τουλάχιστον όμως ένα στέρεο υπόβαθρο (για πρώτη φορά στην ιστορία), τα τρία πρώτα κεφάλαια φιλοδοξούν να αποτελέσουν ένα αντίστοιχο πεδίο στα “προ της αισθητικής” με τη στενή έννοια ζητήματα. Συμπερασματικά πρόκειται για μια προσπάθεια σύνθεσης δύο αξόνων, (θεωρίας και πράξης), που ενώ σε πολλές τέχνες μοιάζουν παράλληλοι στη μουσική αποτελούν ένα όχι μόνο τεμνόμενο αλλά και αδιάρρηκτο ζεύγος. Είναι προφανές ότι τα όρια μεταξύ τους είναι υπό διαπραγμάτευση, ωστόσο η αποδοχή και μόνο μιας τέτοιας συλλογιστικής πιστεύω ότι αποτελεί μια ισχυρή προτροπή σε μια νέας οπτικής ανάγνωση των επιστημονικά παραδομένων μελετών από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας. Άλλωστε, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο ίδιος ο Adorno θεωρούσε ότι το παρελθόν δεν είναι ένα κλειστό και άχρηστο σκεύος από τη στιγμή που πολλά από τα περιεχόμενά του έχουν αγνοηθεί, παραμεληθεί ή αλλοιωθεί.

Στο δεύτερο μέρος εξετάζονται οι δυαδικές σχέσεις συζεύξεων των τεχνών. Μετά από ένα σύνολο ορισμών (Κεφάλαιο 0), κατ’ αντιστοιχία του πρώτου μέρους, το πρώτο κεφάλαιο σχετίζεται με τη μουσική και τον κινηματογράφο και συνοδεύεται από ένα μικρό μέρος προσωπικής έρευνας σχετικά με τη χρήση της μουσικής σχεδόν στο σύνολο της φιλμογραφίας του Ingmar Bergmann ως περιπτώσιολογική μελέτη/αναφορά (case study). Στα επόμενα κεφάλαια εξετάζονται με παρόμοια μεθοδολογία σε δυαδικά ζεύγη η σχέση της μουσικής με το θέατρο, τη λογοτεχνία, τα εικαστικά, την αρχιτεκτονική και τις σύγχρονες μορφές τέχνης. Σε αυτό μέρος οι κύριοι κατηγορικοί άξονες μεθοδολογικής σύζευξης είναι οι ακόλουθοι:

- ▶ Μουσική και τέχνες οι οποίες συνδιαλέγονται κυρίως με τον χρόνο⁵ (Κινηματογράφος, Λογοτεχνία [Ποίηση, Θέατρο, κλπ], Χορός)
- ▶ Μουσική και τέχνες οι οποίες συνδιαλέγονται κυρίως με τον χώρο⁶ (Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική)
- ▶ Μουσική και τέχνες οι οποίες προέκυψαν είτε ως παραλλαγές των κλασικών, είτε βασιζόμενες σε νέες τεχνολογίες (Φωτογραφία, Εγκαταστάσεις κλπ).

Η παραπάνω κατηγοριοποίηση είναι σαφές ότι δεν μπορεί να είναι απολύτως στεγανή και ευδιάκριτη καθώς π.χ. ο κινηματογράφος ή το θέατρο συνδιαλέγονται με τον χρόνο αλλά και με τον χώρο ενώ το ίδιο θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε υπό συνθήκες και για ένα μεγάλο τοιχογραφικό σύνολο. Έτσι προτείνεται μια ακόμη μέθοδος κατάταξης η οποία αφορά στη σχέση τους με το τριφυές αρχέτυπο: “Κίνηση – Λόγος – Μέλος”:

(Κίνηση – Λόγος – Μέλος, το οποίο στο εξής θα αναφέρεται ως [ΚΛΜ]).⁷

Το σχήμα αναλύεται στο πέρασμα του χρόνου επί της αναλυτικής θεωρίας, επί της εφαρμογής της και επί του πρακτέου, σε μία τριάδα που περιέχει όλα τα δυνατά δυαδικά ζεύγη:

- Κίνηση – Λόγος
- Κίνηση – Μέλος
- Λόγος – Μέλος

και στις αντιστοιχίες:

- Χορός – Ποίηση
- Χορός – Μουσική
- Ποίηση – Μουσική

Σε επίγονο στάδιο το παρόν αναλύεται εκ νέου και στους μονήρεις πρωτογενείς παράγοντες (εξ’ όσων και ήταν συντεθειμένο πρωταρχικά), και, αναλυτικά με την εξειδίκευση των μελών της κοινωνίας και τη ροπή για αξιοποίηση των ειδικών

⁵ Ο χρόνος ως μια ασύλληπτη ως προς την ουσία της οντότητα μεταβιβάζει μερικές από τις ιδιότητές του στις ίδιες τις τέχνες.

⁶ Η κατηγορία αυτή υπόκειται σε άλλου είδους κριτική θεώρηση. Τα μέλη της εκπορεύονται από την κοινή συνισταμένη της ενσωμάτωσης στοιχείων κυρίως τριών ταυτοτήτων: Του αρχέτυπου, του πραγματιστικού και του ιδεατού. Ωστόσο, η ίδια η κατάταξη τους στην υλική πραγματικότητα τα τελευταία χρόνια τίθεται εν αμφιβόλω καθώς η υλική τους υπόσταση τίθεται υπό αίρεση.

⁷ Λέκκας Δ., “Γενική εισαγωγή: Το πλαίσιο της θεματικής ενότητας” στο *Διαλεκτικοί συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής μουσικής*, Τόμος Α, Ε.Α.Π., Πάτρα: 2003, (Λέκκας, 2003:45).

ταλάντων του καθενός, αποδίδει τελικά αυτονομία στα επί μέρους συστατικά. Πως ακριβώς όμως θα μπορούσε να λειτουργήσει το τριφύες ως αναλυτικό εργαλείο;

Ας αποσαφηνίσουμε μερικά καιρία σημεία: Δημιουργικά πρωτογενές είναι κάτι που η όλη του δημιουργία εκπορεύεται από τον ίδιο άνθρωπο. Δημιουργικά υστερογενές είναι κάτι που η δημιουργία του εκπορεύεται από συνεργασία περισσότερων εξειδικευμένων συνεργατών.⁸ Κατόπιν, μια τριάδα [ΚΛΜ], (πρωτογενές δρώμενο, όπου Κ = κίνηση, Λ = λόγος, Μ = μέλος), δεν αναλύεται αμέσως σε τρεις μεμονωμένες συνιστώσες [Κ] (χορό), [Λ] (ποίηση/λογοτεχνία) και [Μ] (μουσική), αλλά προηγουμένως σε τρία ζεύγη [ΚΛ] (δράμα/υπόκριση), [ΚΜ] (“ψιλή [ενόργανη] όρχηση”) και [ΛΜ] (τραγούδι), και στη συνέχεια στα τρία συστατικά/τέχνες: Χορό, ποίηση/λογοτεχνία και μουσική. Με αυτόν τον τρόπο συντίθεται υστερογενώς με την αντίστροφη σειρά, μέχρι το σύνθετο [Κ, Λ, Μ], που είναι δρώμενο με χορογράφο, κειμενογράφο και μουσικοσυνθέτη.⁹ Είναι χρήσιμο να αναφερθεί ότι το σχήμα [ΚΛΜ] διακρίνεται ειδολογικά και από το στοιχείο της παραγωγής δράσης στο χώρο σε αντίθεση με ένα άλλο επίσης τριπλό σχήμα (το οποίο δυνάμει μπορεί να είναι εξαφύες ενώνοντάς το με το πρώτο), και να περιλαμβάνει την Αρχιτεκτονική, τη Γλυπτική και τη Ζωγραφική. Πρόκειται ουσιαστικά για μια νέα ματιά στην αρχαία κατάταξη των τεχνών σε υλικές και παραστατικές.¹⁰

Πέρα από αυτόν τον μεθοδολογικό κάρναβο του οποίου τα κύρια εργαλεία περιγράφηκαν ήδη, η σχέση ελέγχου και ερμηνείας των ομοιοτήτων των τεχνών διέρχεται σε κάθε περίπτωση και από την οδό του εντοπισμού των μοναδικών χαρακτηριστικών της κάθε μιας. Για παράδειγμα το θέατρο ειδολογικά ανήκει στη λογοτεχνία καθώς πρόκειται για δραματική ποίηση (σε ότι αφορά την πρώτη κατάταξη). Το ίδιο συμβαίνει και με τη μουσική. Ωστόσο ο Adorno επισημαίνει ότι και στις δύο περιπτώσεις όταν μιλάμε για θέατρο εννοούμε την ζωντανή “εδώ και τώρα”

⁸ Τα καλούμε “δημιουργικά πρωτογενές”/“δημιουργικά υστερογενές” διότι υπάρχουν και οι κατηγορίες του “εκτελεστικά πρωτογενούς”/“εκτελεστικά υστερογενούς”. Και στις δύο περιπτώσεις η συμμετοχή στην εκτέλεση είναι η κύρια διαφορά μεταξύ τους.

⁹ Έτσι κατά το θεωρητικό αυτό μοντέλο (ΚΛΜ), το πρωτογενές τριφύες δρώμενο ΚΛΜ (κίνηση, λόγος, μέλος), διασπάται σε τρία ζεύγη (ΚΛ, ΚΜ, ΛΜ) (όρχηση/χορό, ποίηση/λογοτεχνία, μουσική), και εκείνα στα τρία μεμονωμένα στοιχεία Κ, Λ και Μ Κατόπιν δημιουργούνται υστερογενή συνθέματα, αντίστροφα, σε τρία ζεύγη (Κ+Λ, Κ+Μ, Λ+Μ) οδηγώντας, τέλος, προς ένα υστερογενές τριφύες (Κ+Λ+Μ).

¹⁰ Η κατηγοριοποίηση αυτή αποτελεί μια πρόταση εξέτασης η οποία θα εξυπηρετήσει μέρος μόνο της παρούσας διατριβής καθώς διάφορες από τις εξεταζόμενες τέχνες ήδη αποτελούν μέρη του μετά από αρκετή διαπραγμάτευση. Π.χ. ο κινηματογράφος αποτελεί ύστερο στάδιο σύνδεσης τεχνών. Επίσης το θέατρο, το οποίο είναι υπό συζήτηση αν θα εξετασθεί ως κείμενο ή ως σκηνική οντότητα οπότε και εμπίπτει στην κατηγορία του κινηματογράφου κλπ.

παράσταση και αντίστοιχα στη μουσική τη συναυλία. Τα “δακτυλικά αποτυπώματα” αυτά της κάθε τέχνης ξεχωριστά δύνανται να αποτελέσουν έναν αξιόπιστο πλοηγό στην εύρεση των ομοιοτήτων καθώς συχνά οι σχέσεις μεταξύ τους είναι παραπληρωματικές (μετά όμως την ξεκάθαρη διάκριση των ρόλων). Είναι επίσης σαφές ότι αυτό το μεθοδολογικό σχήμα προκρίνει ανάλυση στη μελέτη αλλά σύνθεση στην ολότητα, άρα είναι πιστή στην περί καθολικότητας αντίληψη της Σχολής της Φρανκφούρτης σχετικά με τους φιλοσοφικούς και καλλιτεχνικούς εννοιολογικούς σχηματισμούς. Αυτή η μικτή εκ πρώτης όψεως αντιμετώπιση προκρίνεται στο παρόν και εντός της σχετικής αντίληψης του Adorno σύμφωνα με την οποία οι μέθοδοι συχνά εξαρτώνται από το ζητούμενο.

Το δεύτερο αυτό μέρος είναι χωρισμένο σε έξι κεφάλαια (μετά το κεφάλαιο 0), και σχεδόν στεγανά εξετάζει διακριτά τις δυαδικές σχέσεις της μουσικής με τις άλλες τέχνες. Στα επί μέρους περιέχονται ειδικά εισαγωγικά στοιχεία και συμπεράσματα. Σε αυτό το κομμάτι της διατριβής, που αποτελεί και τον κύριο άξονά της, διακρίνονται καθαρά όχι μόνο τα χαρακτηριστικά των συζεύξεων των τεχνών αλλά και οι εσωτερικές “δυνάμει σχέσεις” μεταξύ τους, οι οποίες χρήζουν περαιτέρω έρευνας. Είναι φανερό ότι στο παρόν θα ήταν αδύνατον να αναπτυχθούν τα επί μέρους θέματα κάθε τέχνης καθώς αποτελούν μοναδικά και εξεζητημένα στοιχεία. Ωστόσο η διαλεκτική με την οποία αναπτύσσει αυτή τη σχέση η ίδια η μουσική, θα μπορούσε να είναι, (στο βαθμό που αυτό είναι κατορθωτό), ενός είδους αναφορικό πεδίο σχετικά με τη μεθοδολογία.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της διατριβής έχει στόχο να προσεγγίσει την επόμενη μέρα των θεωρήσεων της Σχολής της Φρανκφούρτης, καθώς και την όποια συνέχεια διαφαίνεται στον τομέα της σύγχρονης αισθητικής με πυρήνα τα παραπάνω. Συνάμα θα παρουσιαστούν, (στον χώρο που επιτρέπει η προσήλωση στο μείζον θέμα της διατριβής), οι τελευταίες θεωρητικές και καλλιτεχνικές τάσεις στις συζεύξεις των τεχνών με μια κριτική ματιά σε σχέση με την ανάλυση και την επιστασία που προηγήθηκε. Στα τρία κεφάλαια του τελευταίου αυτού μέρους, επιχειρείται μια προσέγγιση στις Αισθητικές αναζητήσεις που σχετίζονται τόσο με τη Σχολή της Φρανκφούρτης, όσο και με τη θεωρητική σκευή των μαθηματικών και της βιολογίας, στις οποίες επιστρέφουν αρκούντως οι θεωρητικοί και οι καλλιτέχνες του 21^{ου} αιώνα, με αντίστοιχα πεδία προβληματισμού, από επιλογή ή από ανάγκη, δικαιώνοντας

απόλυτα τα όσα περιέχονται στο πρώτο μέρος του παρόντος. Η διατριβή ολοκληρώνεται με τον επίλογο και μερικά συμπεράσματα επί του συνόλου.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στη μεθοδολογία νιώθω την ανάγκη να ξεκαθαρίσω εκ προοιμίου την απόσταση αυτής της μελέτης σχετικά με μεθοδολογίες που σχετίζονται με τη σημειολογία. Οι γλωσσικές θεωρίες συχνά αποτέλεσαν πρότυπο αναφοράς προκειμένου να συσχετιστούν με τη μουσική. Η μουσική παραλληλίζεται εύκολα ίσως και αβασάνιστα με τη γλώσσα. Άλλωστε όροι όπως “Φράση”, “Πρόταση”, “Περίοδος”, “Σχήμα”, κλπ αποτελούν κοινά στοιχεία αναφοράς των δύο ενώ σύμφωνα με τον Θ. Γεωργιάδη: “...η αρχαία ελληνική (γλώσσα) δεν εμφανίζεται σαν απλή φωνητική μορφή, αλλά έχει να επιδείξει ένα μουσικό ηχητικό σώμα, το οποίο, με τη δύναμη της ανεξάρτητης μουσικής του ιδιότητας καθορίζει εντελώς τον ρυθμό του στίχου” (Γεωργιάδης, 2001:88). Πρόκειται για μία “ρυθμική σκυτάλη” την οποία παραλαμβάνει νωρίς η έντεχνη μελοποιία από τη γλώσσα και αποτελεί στην αρχή τουλάχιστον τον κύριο άξονα της ρυθμικής αναφοράς. Ωστόσο είναι αυτό το στοιχείο αρκετό σε μια τόσο πρώιμη περίοδο για να μας υποδείξει και τις μετέπειτα λειτουργίες και μεταπλάσεις του σχήματος αυτού; Οι ομοιότητες αυτές είναι θελκτικές προς μια κοινή μελέτη αλλά η κυριολεκτική ταύτιση με συγκριτικούς όρους οδήγησε συχνά σε σφάλματα καθώς η μουσική δεν δημιουργεί σημειωτικό σύστημα (Adorno, 1996d:13). Στην εξέλιξη της γλώσσας σε ποίηση παρατηρούνται συχνά μη προσδιορίσιμες άλογες συλλαβικές μετρικές των οποίων η μουσική έρχεται στη συνέχεια να επαναπροσδιορίσει μέσω των δικών της μεθόδων. Συχνά αναφέρεται ότι τα γράμματα ή οι συλλαβές αντιστοιχούν με νότες, τα μοτίβα με φράσεις κλπ. Ενώ όμως η συλλαβική διαδοχή συγκεκριμένων συλλαβών π.χ. η λέξη: [Φλά-ου-το], αντιστοιχεί σε ένα αντικείμενο ή σε μια έννοια, στη μουσική η διαδοχή φθόγγων π.χ. οι φθόγγοι: [Φα-Σολ-Λα], αποτελεί ένα σημαίνον χωρίς αντίστοιχο σημαινόμενο. Ο Charles Peirce (1839 - 1914), πατέρας της σημειολογίας (σημειοτικής, “Semiotics” όπως την αποκαλούσε ο ίδιος), συνέλαβε το σχήμα μέσα από τη θεώρηση μιας διττής φύσης μεταξύ αντικειμένου – υποκειμένου εντός του σημείου ως απαραίτητου παράγοντα για τον ορισμό του. Έτσι έκανε λόγο για το τριχοτομημένο σημείο (κατά χαρακτήρα, αναφορικότητα ως προς το αντικείμενο, και τρόπο ερμηνείας εκ μέρους του υποκειμένου). Ο Peirce έτρεφε μεγάλο σεβασμό προς τους καλλιτέχνες καθώς πίστευε ότι τα έργα αποτελούν φορείς σωρευμένης και κατασταλαγμένης παρατήρησης

καθώς και οξυδέρκειας που συχνά αφήνουν πίσω αντίστοιχα επιστημονικά πεδία. Η δεύτερη από τις κατηγορίες που έθεσε είναι αυτή που αφορά την εικόνα. Είναι κατ' αυτόν το πεδίο που άπτεται άμεσα της αισθητικής. Η εικόνα μπορεί να έχει φυσικά άπειρες προεκτάσεις ωστόσο ας μείνουμε στον πυρήνα. Η θεώρηση εδράζεται στην πεποίθηση ότι η τέχνη, είναι, και μπορεί, να είναι καθ' ολοκληρίαν αναγώγιμη στα μαθηματικά. Η ενδιαφέρουσα αυτή θέση περιείχε αντιφάσεις σχετικά με τους όρους αληθείας/ψεύδους και φάνηκε κενή γνώσης καθώς δεν μπόρεσε να αποσαφηνίσει μεταξύ άλλων τι μπορεί να είναι αληθινό και τι όχι στο έργο τέχνης. Επιπρόσθετα προϋποθέτει έναν διαχωρισμό μεταξύ υποκειμένου – αντικειμένου απολύτως απαγορευτικό σχετικά με τις αντιλήψεις της Σχολής της Φρανκφούρτης, τουλάχιστον σε επίπεδο ερμηνείας. Φυσικά δεν έλειψαν οι θεωρίες όπως αυτή του N. Chomsky σχετικά με τη σημειολογία ή οι προτάσεις διχοτομίας του F. De Saussure οι οποίες βρήκαν από μεταγενέστερους μελετητές έδαφος προβολής στο πεδίο της μουσικής. Ένας από αυτούς ήταν ο L. Bernstein. Το γλωσσολογικό τετράπτυχο εμφανίστηκε όχι μόνο ως εμπειρικό δείγμα τυχόν έρευνας αλλά συχνά ως προτεινόμενος κώδικας αξιολόγησης και ελέγχου.¹¹ Οι αντιστοιχίσεις αυτού του είδους είναι πολλές και η βιβλιογραφία βρίθει αναφορών, όμως η αβασάνιστη αντιστοίχιση και το αφελώς προφανές αγγίζει τον πνευματικό σφετερισμό. Το φαινόμενο θα μπορούσε να ονομαστεί “συμφυρτική ταύτιση σημαίνοντος – σημαιόμενου”.¹² Σε αυτό το σημείο ο Adorno αναδιατάσσει την επιχειρηματολογία προκαταλαμβάνοντας ακόμη και επίγονες μελέτες και αρνείται ότι η μουσική είναι ένα σύστημα σημείων κατά οποιοδήποτε τρόπο. Η ίδια η γλωσσά άλλωστε οφείλει να αντιληφθεί τη φύση και να απομακρυνθεί από την αξίωση ότι της μοιάζει (Αντόρνο - Χορκχάμερ, 1986:34). Η μουσική και οι υπόλοιπες τέχνες είναι για τον Adorno γλωσσά μόνο κατά την έννοια της γραφής. Η γραφή όμως και ακόμη περισσότερο η μουσική γραφή δεν αποτελεί γλώσσα. Οι θέσεις

¹¹ Ενδιάμεσος φωνούμενος λόγος, συγχρονία/διαχρονία, συνταγματικές/παραδειγματικές σχέσεις και σημαίνον/σημαινόμενο. Στον πρώτο κατά τον Saussure ανήκουν ο λόγος και η ομιλία, με την έννοια ότι ο λόγος είναι η έμφυτη ανθρώπινη ικανότητα να μαθαίνει τη γλώσσα από τα μέλη μιας κοινότητας. Ο Saussure αναφέρει ως παράδειγμα τη μουσική συμφωνία και την απόσταση που χωρίζει τη μουσική γραφή από την εκτέλεση για να δείξει την ανεξαρτησία μεταξύ λόγου και ομιλίας, μάλλον ατυχώς.

¹² Συχνά γίνεται λόγος σχετικά με τον ίδιο τον υλικό φορέα, ο οποίος εν δυνάμει έχει χρησιμοποιηθεί για κατηγορικές διαμορφώσεις και κριτήριο αξιών διάκρισης μεταξύ των τεχνών και της επισκόπησής τους. Η ιδέα συχνά συνοδεύεται από κατάταξη με βάση τα φωνήματα, τη διαμόρφωση και την εξέλιξή τους και τα γραπτά αποτυπώματα (γράμματα, σχέδια, συνδυασμός τους), σε ότι αφορά στις εκτός μουσικής τέχνες και την άυλη υπόσταση του περιεχομένου του μουσικού έργου. Η αντιμετώπιση αυτή, ως εν πολλοίς μια ελεύθερη πιθανά γλώσσα, στη συνέχεια δυσχεραίνει μια αντίστοιχη διαχείριση αυτής της ελευθερίας, τουλάχιστον όπως αυτή εκφέρεται στις σχετικές αναφορές.

αυτές έλκουν την καταγωγή τους εν πολλοίς από την ιδιαίτερη οπτική του W.Benjamin που αντιστεκόμενος σε όποια νομιναλιστική θεώρηση της γλώσσας μετέφερε τον πόλο έλξης της μελέτης του στην έννοια της μίμησης. Μια μίμηση η οποία εδράζεται στη βιωματική παιδική απαρχή ως οδηγό για κάθε επόμενο στάδιο έκφρασης. Οι ήχοι ή οι κινήσεις γίνονται γλώσσα και σε επόμενο στάδιο γραφή. Ως εκ τούτου η ίδια η γραφή περιέχει απλά κυτταρικά αυτά τα στοιχεία (Τερζάκης, 2009:20).

Σχετικά με τη Σχολή της Φρανκφούρτης πρέπει να αναφερθεί ότι στη Φρανκφούρτη το Πανεπιστήμιο συστεγαζόταν με το Ινστιτούτο Κοινωνικών Ερευνών, που είχαν ιδρύσει το 1923 οι Felix Weil (1898 - 1975) και Friedrich Pollock (1894 - 1970), πλαισιωμένο από τους Max Horkheimer (1895 - 1973), Theodore Adorno (1903 - 1969), Herbert Marcuse (1898 - 1979), Walter Benjamin (1892 - 1940) καθώς και τους Erich Fromm (1900 - 1980), Otto Kirchheimer (1905 - 1965), Franz Leopold Neumann (1900 - 1954) και Leo Löwenthal (1900 - 1993). Αργότερα συνεργάστηκαν με το Ινστιτούτο και οι Siegfried Kracauer 1889 - 1966) και Alfred Sohn-Rethel (1899 - 1990). Ο Adorno γεννημένος στη Φρανκφούρτη των αρχών του προηγούμενου αιώνα (11/9/1903), έδειξε από νωρίς έφεση στον τομέα της μουσικής το υλικό της οποίας πίστευε ότι εδράζεται στους νόμους της φυσικής και την ψυχολογία. Οι συνθέσεις του είναι υψηλού επιπέδου, άψογης τεχνικής αρτιότητας και πρωτοποριακής αντίληψης. Παρά τις ενδείξεις ότι θα ακολουθούσε μια λαμπρή πορεία ως συνθέτης, μόλις το 1945 εγκατέλειψε αυτόν τον τομέα παραμένοντας ως το τέλος της ζωής του προσηλωμένος στην επιστήμη της φιλοσοφίας, της κοινωνιολογίας, της μουσικολογίας καθώς και στην ακαδημαϊκή καριέρα. Στο διάστημα του μεσοπόλεμου εξαπέλυσε σκληρή κριτική στον καπιταλιστικό τρόπο διαχείρισης της τέχνης και τις διαμορφούμενες σχέσεις των “στυλοβατών” –όπως χαρακτηριστικά αναφέρει– της κοινωνίας (των εργατών), μέσα σε αυτό τον εφιάλτη των καπιταλιστικών αρχών (Αντόρνο - Χορκχάιμερ, 1986:175). Πίστευε στην προσπάθεια για ανάταση του αισθητικού επιπέδου της κοινωνίας ως αποδέκτη του έργου τέχνης, καθώς η ίδια η τέχνη σε κάθε της έκφραση, ως δείκτης της ίδιας της πολιτισμικής στάθμης μιας κοινωνίας, είναι σύμφυτη με κινήματα και δράσεις. Αλλωστε: “Χωρίς υπόβαθρο κοινωνικής διάνοιας το ίδιο το καλλιτεχνικό έργο δεν μπορεί να κατανοηθεί ούτε και να αποκρυπτογραφηθεί το περιεχόμενό του” (Adorno, 1997a:189). Αυτό δεν σημαίνει, (όπως παραφράστηκε από κάποιους), ότι το ίδιο το έργο τέχνης πρέπει να υπηρετεί ένα συγκεκριμένο σκοπό ή μια ιδέα όπως θα

γίνει σαφές στη συνέχεια. Διακήρυξε την ανάγκη αυτονομίας του έργου με απαραίτητα χαρακτηριστικά τον ριζοσπαστισμό και τη μορφική καινοτομία (Ράπτη, 2009:2). Σκοπός της τέχνης είναι να λειτουργεί σε καθεστώς αυτονομίας συνδεδεμένης με την Άρνηση και εκείνη με τη σειρά της με την ίδια την ελευθερία του υποκειμένου. Η στάση του υποκειμένου¹³ απέναντι στην τέχνη οφείλει (από το ίδιο αλλά πρωτίστως από το εκπορευόμενο πρόγραμμα σχετικά με την εκπαίδευση της εκάστοτε καθεστηκίας αρχής), να ενδύεται τον ρόλο του εκπληρωτή ενός υποχείριου δέκτη ημιμόρφωσης ως πολιτισμό για εκείνους που ο πολιτισμός απέκλεισε αντιδρώντας (Adorno, 2000b:46). Με αυτό τον τρόπο για τον Adorno η κοινωνική διάνοια αποτελεί καίριο σημείο στην κατανόηση του καλλιτεχνικού έργου. Αναφερόμενος στη ριζοσπαστική μοντέρνα τέχνη, τονίζει την ανάγκη αυτονομίας όχι όμως ως προϊόν κοινωνικής προέλευσης (Ράπτη, 2000:259). Αυτό ακριβώς είναι και το λεπτό και συχνά δυσδιάκριτο όριο μεταξύ της αυτόνομης και της στρατευμένης τέχνης. Σημείο αιχμής η Άρνηση καθώς και η “Άρνηση της Άρνησης” όπως αυτό επικυρώνεται στον Μαρξισμό.¹⁴ Η ιδέα με τη σειρά της συντονίζεται με εκείνη σχετικά με την ελευθερία του Υποκειμένου. Οι ιδέες του Adorno για τη μαζική κουλτούρα ήταν εν πολλοίς ορμώμενες από τον μαζικό τρόπο διασκέδασης ο οποίος διαμορφώθηκε στο μεσοπόλεμο με κύριους πυλώνες τον κινηματογράφο και τη μουσική: “Η μουσική μπορεί μόνο να αναπτυχθεί στην αντιφατική σχέση της μουσικής στην κοινωνία που δεν καταλαβαίνει που είναι βλακώδης, ανεξάρτητα από το πόσο έξυπνη είναι” (Adorno - Eisler, 1978:179).

Οι θέσεις του Adorno σχετικά με την αυτονομία του έργου τέχνης μπορούν να συνοψιστούν στα εξής σημεία: α) Ανάδειξη αυτονομίας και ριζοσπαστικότητας της καλλιτεχνικής πράξης, β) αυτονομία ως προϋπόθεση αλήθειας στην τέχνη, γ) αποδοχή

¹³ Το Υποκείμενο και το Αντικείμενο ως δύο θεμελιώδεις έννοιες στη φιλοσοφική επισκόπηση των περισσότερων θεωριών, συγγέονται συχνά από τους μελετητές της Σχολής της Φρανκφούρτης καθώς ενώ κατά τα κακώς κείμενα το πρώτο επιβάλλει κυριαρχία στο δεύτερο συχνά ταυτόχρονα αναφέρεται η αντικειμενικοποίησή του μέσω ιστορικών διαδικασιών.

¹⁴ Το μονοπώλιο του κεφαλαίου μετατρέπεται σε δεσμά του τρόπου παραγωγής που άνθισε μαζί του και κάτω από αυτό. Η συγκεντροποίηση των μέσων παραγωγής και η κοινωνικοποίηση της εργασίας φτάνουν σε σημείο που δεν συμβιβάζονται με το κεφαλαιοκρατικό τους περίβλημα. Το περίβλημα αυτό σπάει και σημαίνει το τέλος της κεφαλαιοκρατικής ατομικής ιδιοκτησίας. Οι απαλλοτριωτέες σχηματοποιήσεις λοιπόν όντως απαλλοτριώνονται και ο κεφαλαιοκρατικός τρόπος ιδιοποίησης, που προέρχεται από τον κεφαλαιοκρατικό τρόπο παραγωγής, (άρα και η κεφαλαιοκρατική ατομική ιδιοκτησία), αποτελεί την πρώτη άρνηση της ατομικής ιδιοκτησίας που βασίζεται στην προσωπική εργασία. Αλλά η κεφαλαιοκρατική παραγωγή παράγει με την αναγκαιότητα φυσικού προτσές την ίδια της την άρνηση. Πρόκειται για άρνηση της άρνησης. (Μαρξ Κ., *Το κεφάλαιο*, 1^{ος} Τ, Αθήνα:2002, 215).

και κριτική της τέχνης προς την κοινωνία στην οποία ανήκει, δ) η τέχνη ως εφελτήριο και αρωγός μελέτης των κοινωνικών προβλημάτων.

Βέβαια η αυτόνομη τέχνη ως εσωτερική διαδικασία δεν είναι μόνο μια σκηνοθετημένη αθανασία ή ουτοπία αλλά και ύβρις (Adorno, 2000a:240). Σε αυτό τον ουδό εδράζεται η διαδικασία της Άρνησης ως κλειδί για την ερμηνεία της φαινομενικής αυτής αντίφασης η οποία θα εξεταστεί στη συνέχεια: στην υπαρκτή εσωτερική σκοπιμότητα. Το έργο των Theodor Adorno και Max Horkheimer *Διαλεκτική του διαφωτισμού*¹⁵ εκκινεί με το απόσπασμα του Bacon που συναντήσαμε ήδη: “Η ανωτερότητα του ανθρώπου έγκειται στη γνώση... σήμερα κυριαρχούμε στη φύση μόνο με βάση τις ιδέες μας και εξακολουθούμε να βρισκόμαστε στο έλεος των καταναγκασμών που μας επιβάλλει. Αν την αφήσουμε όμως να μας οδηγήσει στις εφευρέσεις μας, θα μπορέσουμε να της επιβάλλουμε την κυριαρχία μας στην πράξη” (Bacon, 1825:254). Έτσι το αίτημα συνοψίζεται στο κάλεσμα για επαναφορά ενότητας μορφής – περιεχομένου που τονίζεται με κάθε ευκαιρία και από τον Hegel (Hegel, 2002:13), του οποίου τις θέσεις θα ανασκευάσει όπως θα δούμε κυρίως στο δεύτερο μέρος ο Adorno μεταθέτοντας στην ουσία το Εγγελιανό “όλον” σε ότι αφορά στη μουσική σε ένα “Fais Social”¹⁶ όπως αναφέρει στην εισαγωγή στη *Φιλοσοφία της Νέας μουσικής*.

¹⁵ Η μετάφραση της λέξης - όρου *Aufklärung* είναι διαφωτισμός αλλά όχι με τη στενή έννοια της Φιλοσοφίας των Φώτων αλλά και με εκείνη της προοδευτικής και ανοικτής σκέψης.

¹⁶ Η κοινωνική πραγματικότητα είναι το αντικείμενο της μελέτης της κοινωνιολογίας του Émile Durkheim. Περιγράφει τα φαινόμενα, τις συμπεριφορές, τις ιδεολογικές αναπαραστάσεις, καθώς και τους θρησκευτικούς και αισθητικούς άξονες που πληρούν τα εξής τέσσερα κύρια κριτήρια:

α) Το κριτήριο της γενικότητας. Ένα κοινωνικό γεγονός σηματοδοτεί μια συγκεκριμένη συχνότητα σε έναν πληθυσμό σε τόπο και σε χρόνο.

β) Η εξωτερικότητα: Η κοινωνική πραγματικότητα είναι τα εξωτερικά άτομα. Δεν βρίσκονται σε κάθε τομέα, αλλά στη συλλογική σφαίρα, στον κοινωνικό τομέα. Δηλαδή, δεν γεννήθηκε με το άτομο για να πεθάνει μαζί του, αλλά ξεπερνά το άτομο.

γ) Η καταναγκαστική δύναμη: Η κοινωνική πραγματικότητα έχει επιβληθεί στους ιδιώτες. Δεν είναι το αποτέλεσμα της προσωπικής επιλογής, είναι το αποτέλεσμα του συνδυασμού διαφόρων οικονομικών και κοινωνικών παραγόντων καθώς και τα ιστορικά, γεωγραφικά, πολιτικά συμφραζόμενα. Ωστόσο, εάν η κοινωνική πραγματικότητα εσωτερικεύεται, το άτομο δεν αισθάνεται πλέον τις υποχρεώσεις αυτές ως επώδυνη ή φυσική αυτοεκτίμηση.

δ) Το ιστορικό κριτήριο: Για να λάβει χώρα ένα κοινωνικό γεγονός, θα πρέπει να γενικευθεί και, ως εκ τούτου, μια νέα είδηση δεν μπορεί να υπάρξει κοινωνικά πριν από ένα ορισμένο χρονικό διάστημα.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

**Θεμελιώδεις σχέσεις
μουσικής θεωρίας,
επιστήμης
και αισθητικής**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 0

Προσδιορισμοί

Στο πρώτο αυτό μέρος θα γίνει εκτενής αναφορά στις σχέσεις που αφορούν κυρίως στη μουσική σε σχέση με τα συστήματα από τα οποία ορίζεται και ελέγχεται. Ωστόσο καθώς ελλοχεύει ο κίνδυνος (για το όλο εγχείρημα), της μετάπτωσης σε εν γένει προβληματικές είτε σε ότι αφορά στο μέσο είτε στη διαχείρισή του, και προκειμένου να αποφευχθούν λογικά εσφαλμένα άλματα σε αυτό το σημείο, κρίνεται σκόπιμος ο εφ' άπαξ ορισμός ορισμένων εννοιών και χαρακτηριστικών ως ακολούθως:

- Μουσική είναι η (καλλιτεχνική) κατασκευή δομών στον περιοδικό ήχο
- Φθόγγος¹⁷ (νότα) είναι η συχνότητα μιας θεμέλιου ταλάντωσης (που, όταν συνηχεί με ακέραια πολλαπλάσιά της, τις λεγόμενες ανώτερες αρμονικές, συγκροτεί χροιές)
- Κάθε φθόγγος έχει μία θεμέλιο συχνότητα ν , καθοριστική του τονικού ύψους του, με συντελεστή πλάτους ταλάντωσης A_1 , καθοριστικό της έντασής της, λαμβανόμενη ως “πρώτη αρμονική” και συνοδευόμενη σε συνηχία με το δυνάμει άπειρο σύνολο των ανώτερων αρμονικών της, στην πραγματικότητα των ακέραιων πολλαπλάσιων της ν , σημεινόμενων με τακτικά αριθμητικά (δεύτερη, τρίτη κ.ο.κ.), με τη δική της ένταση η κάθε μία. Αγνοώντας τις φάσεις τους η εξίσωση είναι:

$$y = A_1\eta\mu 2\pi\nu t + A_2\eta\mu 4\pi\nu t + A_3\eta\mu 6\pi\nu t + A_n\eta\mu 2n\pi\nu t +$$

- Χρονική αγωγή είναι μια παρόμοια ενδεχομένως υποηχητική συχνότητα.
- Ρυθμός, έστω στιγμιαίο έμπρακτο ή νοητό συμβάν ή ομάδα συμβάντων, που επιλέγονται κατά οποιονδήποτε τρόπο. Έμπρακτος ή νοητός ρυθμός ως προς το συμβάν ή τα μέλη της ομάδας των συμβάντων λέγεται η απεικόνισή τους στον άξονα του χρόνου (Λέκκας, 1995:291)
- Νοητός ρυθμόφθογγος ονομάζεται η διαίρεση του άξονα των χρόνων ή κλειστού χωρίου του σε άπειρες ή πεπερασμένες ίσες χρονικές περιόδους, με ορόσημα νοούμενα. Αυτές καλούνται ρυθμοπερίοδοι

¹⁷ Σύμφωνα με τις ίδιες αρχές ο μουσικός φθόγγος ορίζεται ως μια σύνθετη αρμονική ταλάντωση γραμμικού ηχητικού φάσματος η θεμέλιος της οποίας ταλαντούται σε συχνότητα ν . Η πράξη δεν θα αναγνώριζε αυθόρμητα αυτό τον ορισμό ως ανταποκρινόμενο στην κοινή περί του φθόγγου αντίληψη, καθώς πολλές κατηγορίες τέτοιων ταλαντώσεων δεν εκλαμβάνονται ως φθόγγοι αλλά ως ηχήματα, ενώ άλλοι ως ακουστική απάτη. Ωστόσο στη μαθηματική και θεωρητική μελέτη τέτοιες εξαιρέσεις αποκλείονται (Λέκκας, 1995:29).

- Μέτρο k ρυθμοπεριόδων ονομάζεται μια νοητή αλυσίδα τους που συμπήγνυται για οποιοδήποτε λόγο και εκτυλίσσεται άπαξ ή επαναλαμβάνεται κατά ακέραιο αριθμό φορών
- Χρονική αγωγή (tempo), ονομάζεται η συχνότητα διακεκριμένων νοητών σημείων περιοδικής χρονικής αναφοράς του ρυθμού, εκφραζόμενη σε αριθμό στοιχειωδών συμβάντων ανά πρώτο λεπτό της ώρας. Κάθε μία από αυτές τις μονάδες αντιστοιχεί σε 1/60 του Hertz, ο δε αριθμός τους αναφέρεται ως ένδειξη μετρονόμου
- Συγχορδία ονομάζεται η συνήχηση (αλγεβρική άθροιση) ενός αριθμού φθόγγων, απλών ή σύνθετων¹⁸
- Αρμονικό φάσμα του φθόγγου με θεμέλιο συχνότητας ν λέγεται η απεικόνιση των αρμονικών, έκαστης στον συντελεστή πλάτους της:

$$\Phi(\nu) = \{ \langle \nu, A1 \rangle, \langle 2\nu, A2 \rangle, \langle 3\nu, A3 \rangle, \langle n\nu, An \rangle \}$$
¹⁹
- Ένταση είναι ένα συνολικό μέτρο του μέγιστου πλάτους των ταλαντώσεων σε συγκεκριμένο (μικρό) χρονικό διάστημα
- Διαστηματικός λόγος (ή και γενικευμένο διάστημα) είναι το πηλίκο δύο θεμελίων φθογγικών συχνοτήτων (Λέκκας, 1995:31)
- Ομοτονία (unison), λέγεται η ίση συχνότητα, ή ο αριθμός 1
- Διαπασών (οκτάβα) λέγεται η διπλάσια συχνότητα, ή ο αριθμός 2
- Αρχή της εγκυκλιότητας: Η οκτάβα “μοιάζει πολύ” με την ομοτονία και λειτουργεί ως “αποδεκτό και ικανοποιητικό υποκατάστατό του”

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η μουσική πράξη είναι παράγωγο ενός ή περισσότερων φυσικών φαινομένων και κατά συνέπεια διέπεται από τους νόμους των μαθηματικών και της φυσικής, υποκείμενη στις συστηματικές και μεθοδικές θεωρίες και εφαρμογές αυτών. Με βάση αυτή την αρχή, “εγκύκλια ισοδύναμα” ενός διαστήματος είναι όλα τα πολλαπλάσιά του επί 2 (οι “ανώτερες οκτάβες του”) και τα πηλίκα του δια 2 (οι “κατώτερες οκτάβες του”). Η άμεση εφαρμογή της εγκυκλίας ισοδυναμίας μάς επιτρέπει να μεταφέρουμε οποιοδήποτε διάστημα μέσα σε μια “οκτάβα αναφοράς”, πολλαπλασιάζοντας ή διαιρώντας με την κατάλληλη δύναμη του

¹⁸ Ωστόσο κάθε σύνθετος φθόγγος αποτελεί συνήχηση απλών αρμονικών ταλαντώσεων, με άλλα λόγια μόνος του συνιστά προϊόντος του χρόνου συγχορδία.

¹⁹ Το ίδιο φαινόμενο ποιοτικά ονομάζεται επίσης αρμονικό περίγραμμα (με έμφαση στην τάξη έκαστης αρμονικής και στα πλάτη / εντάσεις).

2 (2^n δηλαδή 2, 4, 8, 16 κτλ.), ώστε να φέρουμε το κλάσμα μας σε κάποια τιμή μεταξύ 1 (ομοτονίας) και 2 (οκτάβας).²⁰ Η συστηματική εφαρμογή του κριτηρίου αυτού σε μια επισώρευση οδηγεί στην έννοια της εγκύκλιας επισώρευσης. Έτσι προκύπτουν τα ακόλουθα:

- Όταν ο διαστηματικός λόγος είναι ρητός αριθμός, μπορεί δηλαδή να παρασταθεί ως (απλοποιημένο) κλάσμα δύο ακέραιων όρων, τότε ονομάζεται ρητός διαστηματικός λόγος, ή και ρητό διάστημα
- Ένας ρητός διαστηματικός λόγος είναι τόσο πιο εύφωτος είναι όσο πιο μικροί ακέραιοι αριθμοί είναι οι όροι του. Ο έλεγχος βασίζεται στο Νόμο των Μικρών Αριθμών (Πυθαγόρας). Στάθμη ευηχίας ρητού διαστηματικού λόγου λέγεται το αντίστροφο της δυσηχίας του
- Δυσηχία ρητού διαστηματικού λόγου λέγεται το γινόμενο των όρων του (κατά Helmholtz)

Για παράδειγμα:

- Η ομοτονία (1/1) έχει δυσηχία 1 και στάθμη ευηχίας 1.
- Η οκτάβα (2/1) έχει δυσηχία 2 και στάθμη ευηχίας 1/2.
- Η πέμπτη (3/2) έχει δυσηχία 6 και στάθμη ευηχίας 1/6.
- Η τέταρτη (4/3) έχει δυσηχία 12 και στάθμη ευηχίας 1/12.
- Ο τόνος (9/8) έχει δυσηχία 72 και στάθμη ευηχίας 1/72.

Ας εξεταστεί και η επίδραση της εγκυκλιότητας στη στάθμη ευηχίας. Έστω ότι παίρνουμε την οκτάβα, την πέμπτη, την τέταρτη και τον τόνο και τα διευρύνουμε κατά μίαν οκτάβα, διπλασιάζοντας τους λόγους τους.

- Η οκτάβα (2/1) γίνεται δις διαπασών / διπλή οκτάβα / δέκατη πέμπτη (4/1), με δυσηχία 4 και στάθμη ευηχίας 1/4 (υποβιβάζεται)
- Η πέμπτη (3/2) γίνεται δωδέκατη (3/1), με δυσηχία 3 και στάθμη ευηχίας 1/3 (βελτιώνεται)
- Η τέταρτη (4/3) γίνεται ενδέκατη (8/3), με δυσηχία 24 και στάθμη ευηχίας 1/24 (υποβιβάζεται)
- Ο τόνος (9/8) γίνεται ένατη (9/4), με δυσηχία 36 και στάθμη ευηχίας 1/36 (βελτιώνεται)

²⁰ Μαθηματικά αυτή η πράξη ονομάζεται “αριθμητική modulo 2”.

Ας σημειωθεί ότι τα τρία πρώτα από τα παραπάνω όχι τυχαία έχουν αποτελέσει τα κύρια περικλείσματα (δηλαδή τους ορισμένους αναφορικούς άξονες σε ότι αφορά την αρχή και το τέλος μιας μουσικής κλίμακας ή ενός τρόπου), στη μουσική παράδοση από καταβολής πολιτισμού έως τις ημέρες μας, και το τέταρτο έχει αναγορευθεί σε μονάδα μέτρησης των μουσικών διαστημάτων από την εποχή του Πυθαγόρα και του Φιλόλαου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ανάγνωση του περιβάλλοντος

1.1.1 Βιολογικοί μηχανισμοί και ακοή

Οι βιολογικοί μηχανισμοί σχηματισμού και εξέλιξης των αισθητηρίων οργάνων αποτελούν θεμελιώδες δομικό και λειτουργικό ζήτημα προκειμένου να καταδειχθεί η σχέση οργάνου – αντίληψης και ανάγνωσης καθώς και η διάρθρωση αυτών των σχέσεων. Η εξελικτική διαδικασία επέλεξε τους απογόνους των μονοκύτταρων οργανισμών ή κατ' άλλη θεώρηση τους όπλισε με πολύπλοκα (στη σημερινή μορφή), συστήματα ανάγνωσης του εκάστοτε περιβάλλοντος. Η ακρίβεια του μηχανισμού αυτού αποτέλεσε και αποτελεί τον κρισιμότερο παράγοντα επιβίωσης και/ή κυριαρχίας. Με μια διάθεση μεθοδολογικής διασαφήνισης του κεφαλαίου αυτού θα μπορούσε να επισημανθεί ότι όπως ο Kant μετέτρεψε την αρχή του Κοπέρνικου, (“Ο άνθρωπος είναι το κέντρο του σύμπαντος και της γνώσης”), στο ερώτημα: “Πως πρέπει να είναι φτιαγμένος ο άνθρωπος για να γνωρίζει;”, έτσι και η ερώτηση που πλανιέται στη μουσική θα μπορούσε να τεθεί ως ακολούθως: “Πως είναι φτιαγμένο το ανθρώπινο αυτί για να ακούει;”. Ένα τέτοιο ερώτημα είναι απαραίτητο να συμπληρωθεί με ένα ακόμη: “Με ποιο τρόπο έφτασε σε αυτό το σημείο;” Άλλωστε ο δικός μας τρόπος γνώσης είναι αυτός που ο Kant ομολόγησε ως υπερβατικό (Kant, 1976:97), δηλαδή αναφορικός σε μια έννοια που θα μας απασχολήσει στο δεύτερο μέρος.

Το αυτί ως όργανο ακοής αποτελεί την εξέλιξη των δύο εκατέρωθεν πλευρικών γραμμών του δέρματος των ψαριών οι οποίες διατρέχουν το μεγαλύτερο μέρος του μήκους του σώματός τους (Jeans, 1937:1). Αυτό το όργανο είχε την ικανότητα να ενημερώνει και να προειδοποιεί για καιρίες μεταβολές όπως αυτή της πίεσης του νερού, της εγγύτητας άλλων οργανισμών, της ισορροπίας κλπ. Η μεγάλη ξηρασία προ 300 εκατομμυρίων ετών και η οριστική εγκατάλειψη αυτού του περιβάλλοντος εκ μέρους κάποιων ατόμων του είδους, κατέστησε αυτές τις ικανότητες/δυνατότητες ανεπαρκείς ή περιττές στο νέο τοπίο. Η ακρίβεια μέτρησης της πίεσης του νερού και των μεταβολών καθώς και της ισορροπίας εντός του υδάτινου κόσμου λίγο χρησίμευαν πλέον. Η νέα απαίτηση αφορούσε παρόμοια χαρακτηριστικά και ιδιότητες εντοπισμού και ανίχνευσης πίεσης και μεταβολής του αέρα σε ένα ολωσδιόλου νέο πλαίσιο και περιβάλλον. Τα χαρακτηριστικά αυτά εντός διαμορφούμενου αναφορικού πεδίου είναι αυτά που αργότερα και υπεραπλουστευμένα ονομάστηκαν “ήχος”. Η εξακρίβωση της

έντασης, της κατεύθυνσης, της ποιότητας και της συχνότητάς του ήταν τα στοιχεία εκείνα που όριζαν πλέον με όση μεγαλύτερη ακρίβεια ήταν δυνατόν τον τόπο ή την κατεύθυνση παρουσίας εχθρού, φίλου, τροφής, νερού κλπ. Η αντίληψη του αυτιού επί των ηχητικών κυμάτων απαιτούσε επιπλέον ακριβέστερη ερμηνεία των χαρακτηριστικών της πηγής και του σήματος. Τα ακουστικά δεδομένα έπρεπε να αποκωδικοποιούνται σε μια σειρά από πρώτες κατηγορικές ομάδες μέσα σε ένα νέο ηχητικό σύμπαν εντελώς διαφορετικής συμπεριφοράς και ιδιοτήτων από ό,τι προηγουμένως. Έτσι σταδιακά η ακουστική μεμβράνη μετατράπηκε σε ένα εξαιρετικά λεπτής φύσεως και ευαισθησίας όργανο, το οποίο συμπτύχθηκε, μετατοπίστηκε και αύξανε ολόένα σε όγκο όσο και πολυπλοκότητα.

Σε αυτό το σημείο η σχέση του τρόπου αυτού ακοής και των μουσικών διαστημάτων χρήζει μια πρώτης απόπειρας διαλεύκανσης καθώς πολλά από αυτά τα ζητήματα περιβάλλονται από ασάφεια. Συχνά γίνεται λόγος για τον τρόπο που άλλα έμβια όντα εκλαμβάνουν τον ήχο. Η απάντηση όμως δεν μπορεί να αφορά στο σύνολο. Αν τα ακουστικά αισθητήρια όργανα των χερσαίων σπονδυλωτών ζώων (αμφίβιων, ερπετών, πτηνών, θηλαστικών), είχαν παραμείνει πλευρικές γραμμές ή κάτι αντίστοιχο, θα άκουγαν ως μουσικό διάστημα τη διαφορά δύο συχνοτήτων. Ωστόσο η συστροφή σε σπείρα με τον συγκεκριμένο τρόπο, τα οδηγεί στο να ακούν το εκάστοτε διάστημα ως πηλίκο συχνοτήτων κατά τη βασική εξίσωση της αριθμητικής όπου:

$$\text{και επομένως :} \quad a^k \times a^l = a^{k+l}$$

$$a^m \div a^n = a^{m-n}$$

Οι εκθέτες των δυνάμεων ανάγονται όλοι σε κοινή βάση και ονομάζονται λογάριθμοι, $\log(a^m/a^n) = \log(a^m) - \log(a^n)$, οπότε, εφόσον $\log_x(x^m) = m$, διασφαλίζεται η κοινή λογαριθμική αναφορικότητα, $\log_x(x^m x^n) = m + n$ και $\log_x(x^m/x^n) = m - n$. Έτσι όταν οι μουσικοί μιλάνε χαλαρά για “πρόσθεση” διαστημάτων εννοούν πολλαπλασιασμό τους ή πρόσθεση των λογαρίθμων τους, όταν μιλάνε για “αφαίρεση” διαστημάτων εννοούν διαίρεσή τους ή αφαίρεση των λογαρίθμων τους, όταν μιλάνε για “πολλαπλασιασμό” εννοούν ύψωσή τους σε δύναμη ή πολλαπλασιασμό των λογαρίθμων τους και όταν οι μιλάνε για “υποδιαίρεση” εννοούν λήψη ριζών του διαστήματος ή διαίρεση των λογαρίθμων τους. Ως συνέπεια, και κατά την ορολογία της αριθμητικής, διάφορα καίρια διαστήματα της θεωρίας αλλοιώνονται προκρούστεια και

συνωθούνται σε κάποια κοινά εύρη. Χρήζει ιδιαίτερης αναφοράς το ζήτημα της σύγχυσης που οδηγεί στην εξίσωση και εξομοίωση του $1/12$ και του λογαριθμικού $1/12$ του οκτάβας, σφάλμα που οδηγεί σε πλήρη αποπροσανατολισμό. Η διασφάλιση της ορθής κατανόησης ομαλοποιεί την προβληματική αυτής της σχέσης επαναφέροντας συνάμα στο προσκήνιο τις “στρογγυλοποιήσεις” καθώς και τις απαλοιφές καίριων διαστημάτων. Τα διαστήματα αυτά προέρχονται από τη θεωρία και ήταν σε πλήρη χρήση για αιώνες. Η σύγκραση της οκτάβας σε 12 ίδια “ημιτόνια” ισοδυναμεί με λήψη δωδέκατης ρίζας του 2, δηλαδή $^{12}\sqrt{2}$.²¹ Ολοκληρώνοντας την αναφορά αυτή παραθέτω μερικά παραδείγματα ενίσχυσης των προαναφερθέντων (Παράρτημα 1).

Σχετικά με το θέμα της ανατομίας – αντίληψης της ακοής, το ανθρώπινο αυτί χωρίζεται σε τρία κύρια μέρη: Το έξω, το μέσο και το έσω. Το έξω αυτί είναι υπεύθυνο κυρίως για τον εντοπισμό της προέλευσης των ηχητικών κυμάτων καθώς και για την ενίσχυσή τους. Το μέσο, το οποίο αποτελεί και το κυρίως μέρος, αποτελείται από την τυμπανική μεμβράνη, το κοίλο του τυμπάνου, (που περιέχει την αλυσίδα των ακουστικών οσταρίων), και τους μυς, (τον μυ του αναβολέα και τον τείνοντα το τύμπανο), το μαστοειδές άντρο με τις κυψέλες της μαστοειδούς απόφυσης και την ευσταχιανή σάλπιγγα. Στο έσω αυτί συναντάμε τον κοχλία, ένα σύστημα σωλήνων και το όργανο του Corti, (3 ημικύκλιους σωλήνες που βρίσκονται κατά μήκος του κοχλία, Αηδόνης, 2005:13). Η ύπαρξη των τριχωτών κυττάρων μέσα στον κοχλία αποτελεί την “αίθουσα του θρόνου” του αυτιού καθώς τα κύτταρα αυτά είναι οι πραγματικοί υποδοχείς του ήχου. Η ιδιαίτερη αυτή εξέλιξη, ειδικά του κοχλία, στον άνθρωπο, μπορεί να φανεί παρατηρώντας κάποιες πρότερες μορφές εξέλιξης του συγκεκριμένου οργάνου όπως εκείνη στον κοχλία του βατράχου. Η ακοή, φαίνεται να αναπτύχθηκε βραδύτερα από τις υπόλοιπες αισθήσεις. Εντούτοις αν και καταλαμβάνει ένα μικρό

²¹ Ομοτονία:

Συγκεκριμένο “ημιτόνιο”:

Συγκεκριμένος “τόνος” των 2 “ημιτονίων”:

Συγκεκριμένη “ελάσσων τρίτη” των 3 “ημιτονίων”:

Συγκεκριμένη “μείζων τρίτη” των 4 “ημιτονίων”:

Συγκεκριμένη “καθαρή τέταρτη” των 5 “ημιτονίων”:

Συγκεκριμένο “τρίτονο” των 6 “ημιτονίων”:

Συγκεκριμένη “καθαρή πέμπτη” των 7 “ημιτονίων”:

Συγκεκριμένη “ελάσσων έκτη” των 8 “ημιτονίων”:

Συγκεκριμένη “μείζων έκτη” των 9 “ημιτονίων”:

Συγκεκριμένη “ελάσσων έβδομη” των 10 “ημιτονίων”:

Συγκεκριμένη “μείζων έβδομη” των 11 “ημιτονίων”:

Οκτάβα των 12 “ημιτονίων”:

$$(^{12}\sqrt{2})^0 = 2^{0/12} = 2^0 = 1$$

$$(^{12}\sqrt{2})^1 = 2^{1/12} = ^{12}\sqrt{2}$$

$$(^{12}\sqrt{2})^2 = 2^{2/12} = 2^{1/6} = 6\sqrt{2}$$

$$(^{12}\sqrt{2})^3 = 2^{3/12} = 2^{1/4} = 4\sqrt{2}$$

$$(^{12}\sqrt{2})^4 = 2^{4/12} = 2^{1/3} = 3\sqrt{2}$$

$$(^{12}\sqrt{2})^5 = 2^{5/12}$$

$$(^{12}\sqrt{2})^6 = 2^{6/12} = 2^{1/2} = \sqrt{2}$$

$$(12\sqrt{2})^7 = 27/12$$

$$(12\sqrt{2})^8 = 28/12 = 22/3 = (3\sqrt{2})^2$$

$$(12\sqrt{2})^9 = 29/12 = 23/4 = (4\sqrt{2})^3$$

$$(12\sqrt{2})^{10} = 210/12 = 25/6 = (6\sqrt{2})^5$$

$$(12\sqrt{2})^{11} = 211/12$$

$$(12\sqrt{2})^{12} = 212/12 = 21 = 21 = 2$$

κομμάτι της “απασχόλησης” του εγκεφάλου σε σχέση με άλλες (π.χ. της όρασης), είναι άκρως ζωτικό τόσο για την επιβίωση όσο και για την ίδια τη νόηση. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ακόμη από την αρχαία Ελλάδα ο τυφλός θεωρείται ότι αναπτύσσει την ακοή και τις υπόλοιπες αισθήσεις σε επίπεδο μύστη ή προφήτη ενώ αντίθετα ο κωφός περιθωριοποιείται. Ο Αριστοτέλης στο *Περί αισθήσεως και αισθητών* (πραγματεία ανήκουσα στα *Μικρά Φυσικά*), αναφέρει emphaticά ότι η όραση είναι αναγκαιότερη της ακοής για την επιβίωση, σε ότι αφορά όμως τον νου, την πρωτοκαθεδρία κατέχει η ακοή. Δεν είναι τυχαίο ότι οι τυφλοί κατέχουν μεγαλύτερη ευφυΐα των κωφών (Αριστοτέλης, 1912:41).

Τα ηχητικά κύματα παράγονται από την δόνηση των επιμέρους τμημάτων ενός αντικειμένου. Κάθε δονούμενο αντικείμενο παρουσιάζει ελαστικότητα όσο και αδράνεια. Η ηχητική ενέργεια, που παράγεται από κάθε πηγή, μεταδίδεται στη συνέχεια στον περιβάλλοντα χώρο. Η μετάδοση της ηχητικής ενέργειας είναι παλλόμενη. Η παλμικότητα αυτή είναι συνέπεια των πυκνώσεων και αραιώσεων των μορίων του μέσου μετάδοσης του ήχου. Κατά τη διάρκεια της μετάδοσης της ηχητικής ενέργειας επέρχεται μία μερική απώλεια αυτής, που είναι ανάλογη του μέσου μετάδοσης και της απόστασης. Τα 1437 m/sec (ταχύτητα διάδοσης του ήχου στο νερό), απέχουν περίπου τέσσερις φορές εκείνης σε αέρα στο επίπεδο της θάλασσας (344 m/sec σε 20°). Ωστόσο η ταχύτητα μετάδοσης σε οστό αγγίζει την τιμή των 3013 m/sec και αυτός ο παράγοντας ίσως να επέδραμε ισορροπητικά καθώς το 1/3 της ακουστικής σάλπιγγας είναι οστέινο. Επειδή το μέσο μετάδοσης μεταφέρει την ενέργεια ελαστικά και πιστά, η ταλάντωση της ηχοπηγής φθάνει στο τύμπανο αποτυπωμένη στις πιεστικές εναλλαγές του μέσου. Έτσι, το γενεσιουργό αίτιο της αίσθησης της ακοής συμμορφώνεται στους ίδιους νόμους με εκείνους της ταλάντωσης της πηγής. Οι νόμοι αυτοί είναι καθαρά αλγεβρικοί και τριγωνομετρικοί και καθόλου μηχανικοί. Η ποσότητα της ηχητικής ενέργειας καθορίζεται από δύο παράγοντες: Την ηχητική πίεση και τη συχνότητα. Η ηχητική πίεση, η οποία καθορίζει την ένταση του ήχου, μετριέται σε Pascals (*Pa*), ($1 \text{ Pa} = 1 \text{ Newton/m}^2$). Η ελάχιστη ένταση που μπορεί να γίνει αντιληπτή από το ανθρώπινο αυτί είναι $20 \mu\text{Pa}$ ($2 \times 10^{-5} \text{ Pa}$). Το decibel (*dB*), (1/10 του bel) αποτελεί την λογαριθμική μονάδα μέτρησης της ηχητικής πίεσης και ισούται με $20 \mu\text{Pa}$ ή $2 \times 10^{-5} \text{ Pa}$. Το decibel προκύπτει από την σύγκριση του πηλίκου της έντασης δύο ήχων και καθορίζεται από τον εξής τύπο: $N=20 \log p1/p0$, όπου *p*

αντιστοιχεί στην μετρούμενη ηχητική πίεση. Αλλιώς, ορίζεται ως το δεκαπλάσιο του δεκαδικού λογαρίθμου του λόγου της έντασης του ήχου προς την ένταση αναφοράς (με αναφορά το threshold, κατώφλι [ουδό], ακουστότητας. Τέτοιες μετρήσεις ενδιαφέρουν τη σχετική εξέταση του ακοογράμματος. Οι διακριτές αντιληπτές διαφορές ύψους στο φάσμα (16 – 16000Hz) έχουν υπολογιστεί σε περίπου 1200. Ο δεύτερος παράγοντας για τη μέτρηση της ποσότητας της ηχητικής ενέργειας είναι το ζεύγος της περιόδου και της συχνότητας του ήχου. Η περίοδος (T) καθορίζεται ως ο χρόνος που χρειάζεται η ταλάντωση και το ηχητικό κύμα για να ολοκληρώσει έναν πλήρη κύκλο και μετριέται σε sec (ανά κύκλο). Η συχνότητα ν είναι το αντίστροφο της περιόδου ($\nu=1/T$) κι επομένως ορίζεται ως ο αριθμός των ηχητικών κύκλων που παράγονται από μία δονούμενη πηγή ή από ένα μεταδίδον κύμα ανά δευτερόλεπτο. Το Hertz (Hz) αποτελεί τη μονάδα μέτρησης της συχνότητας. Ένα Hertz ισούται με έναν κύκλο ηχητικών κυμάτων ανά δευτερόλεπτο. Θεωρείται ότι το μέσο ανθρώπινο αυτί μπορεί να συλλάβει απλές ελαστικές ταλαντώσεις ήχου, των οποίων η συχνότητα κυμαίνεται ιδανικά περίπου από 20 έως 20.000 Hz/sec . Ωστόσο, σε επίπεδο σύνθετων ταλαντώσεων, όταν π.χ. μιλάμε για ρυθμοπερίόδους, ακούονται συχνότητες πολύ χαμηλότερες. Π.χ. ένδειξη μετρονόμου 60 Bpm^{22} (Adagio) αντιστοιχεί σε 60 ρυθμικές κρούσεις ανά min, άρα σε 1 ανά sec, που είναι το ίδιο με 1 Hz . Ισχύει και εδώ ο παραπάνω τύπος, δηλαδή η ρυθμοσυχνότητα είναι το αντίστροφο της ρυθμοπεριόδου. Επειδή όλη η συχνοτική περιοχή των χρονικών αγωγών και των ρυθμικών συνθέσεων είναι χαμηλότερη από 20 Hz , την ονομάζουμε υποηχητική. Αισθητηριακά, δε, προτιμάμε να την προσλαμβάνουμε αλλιώς, ως χωριστό φαινόμενο, παρόλο που θεωρητικά δεν έχει καμία διαφορά.

Σε αυτό το σημείο φτάνουμε στην πρώτη σχέση μεταξύ τεχνικών και αισθητικών ζητημάτων, (αν και το αισθητικό ζήτημα αναπτύσσεται στο δεύτερο μέρος του παρόντος πονήματος), καθώς αυτή η διάδραση θα μπορούσε να παραλληλιστεί με αυτό που η επιστημολογία ονοματίζει “συνθήκες διανόησης”. Αν λοιπόν μιλήσουμε κατ’ αντιστοιχία για συνθήκες ακοής (πέρα από τους εξωγενείς παράγοντες), θα πρέπει να αναζητήσουμε (ενθυμούμενοι το αντίστοιχο χωρίο του Kant όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή), το “Πως ακούει το ίδιο το αυτί;” Το ερώτημα συχνά συνοδεύεται από το επίθετο “υποκειμενικό” και το εδάφιο είναι πρόσφορο ώστε να ξεκαθαριστεί ότι όταν

²² Beat Per Minute.

γίνεται αναφορά σε αυτό, δεν αναφερόμαστε σε κατασκευαστικές διαφοροποιήσεις παρά μόνο σε δευτερογενή παραγωγή ερεθισμάτων από τα ίδια τα όργανα. Έτσι το αυτί ως μια τυμπανική μεμβράνη υπόκειται στους νόμους που αφορούν οποιαδήποτε στοιχεία παράγουν ή δέχονται ηχητικά κύματα. Ως εκ τούτου το αυτί παράγει (κατόπιν σχετικού ερεθίσματος), ένα σύνολο συχνοτήτων από δεδομένη συχνότητα παρόμοια με εκείνη των μουσικών τόνων, με μοναδική διαφορά ότι καθώς δεν πρόκειται για ένα ιδεατό μουσικοπαραγωγό όργανο η παραγωγή αυτή διαφέρει από άτομο σε άτομο. Ωστόσο η διαδικασία θεωρητικά είναι η ίδια. Η θεωρητική και πρακτική σκευή ολοκληρώνεται στους Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821 - 1894) και Jean-Baptiste Joseph Fourier (1768 - 1830) στα μνημειώδη έργα των οποίων θα επανέλθουμε. Έτσι αν τα p , q και r είναι θεμέλιοι τόνοι τότε εκ μέρους του αυτιού έχουμε τα εξής:

Loudest of all	p q r	}	the fundamental tones.
Next loudest	$2p$ $2q$ $2r$	}	the second harmonics of the foregoing.
	$p+q$ $q+r$ $p+r$	}	the first summation tones.
	$p-q$ $q-r$ $p-r$	}	the first difference tones.
Next loudest	$3p$ $3q$ $3r$	}	the third harmonics.
	$p+q+r$ $2p+q$ $2q+p$ $2q+r$ $2r+q$ $2r+p$ $2p+r$	}	the second summation tones.
	$2p-q$ $p-r-q$, etc.)	}	the second difference tones.

Αν υποθέσουμε ότι στη θέση των p , q και r βρίσκονται οι φθόγγοι Ντο' (c), Μι' (e) και Σολ' (g), ως 4ος, 5ος και 6ος αρμονικός ενός Ντο, τότε θα έχουμε τα εξής:

The fundamental tones	Harmonics 4, 5, 6 of CC.
The first difference tones	CC (twice) and harmonic 2 of CC.
The second harmonics	Harmonics 8, 10, 12 of CC.
The first summation tones	Harmonics 9, 10, 11 of CC.
The second difference tones	Harmonics 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 of CC.
The third harmonics	Harmonics 12, 15, 18 of CC.
The second summation tones	Harmonics 13, 14, 15, 16, 17 of CC.

Με άλλα λόγια, όταν είναι η τέταρτη η πέμπτη και η έκτη αρμονική ακουγόταν χωρίς τη θεμέλιο, το αυτί την προσθέτει καθώς και όλες τις υπόλοιπες αρμονικές μέχρι τη δέκατη όγδοη. Σε αυτό ακριβώς το σημείο εστίασαν στο παρελθόν κάποιες θεωρήσεις σχετικά με την αρμονία που πρόκριναν την αφαιρετικότητα ειδικά σε ότι αφορά στα βάσιμα. Γενικά όταν οποιοδήποτε δύο ή περισσότεροι καθαροί τόνοι συνηχούν και συμβαίνει να είναι αρμονικές της ίδιας θεμελίου τότε το αυτί μπαίνει αυτόματα σε αυτή τη διαδικασία “πρόσθεσης”/“παραγωγής”. Το φαινόμενο αυτό κατά τον Helmholtz, γίνεται με ένα πολύ ενδιαφέροντα “υποκειμενικό” τρόπο: Η διαδρομή (μέσα – έξω), του τυμπάνου είναι ελαφρά ασύμμετρη: Ελάχιστα πιο ρηχή προς τα μέσα, διότι συναντά αντίσταση και ενεργειακή απορρόφηση καθώς πρέπει να μεταδώσει κινητική ενέργεια στο σύστημα των τριών οσταρίων κι ελάχιστα πιο οξυκόρυφη προς τα έξω, διότι στην επαναφορά δεν συναντά τέτοια αντίσταση. Η μικρή διαφορά αυτή παραμορφώνει λίγο την απλή αρμονική ταλάντωση, αρκετά όμως ώστε, όταν αναλυθεί κατά Fourier, το ερέθισμα να ισοδυναμεί με προσθήκη ανώτερων αρμονικών.²³ Αυτή η λειτουργία φαίνεται ότι αποτέλεσε πλεονέκτημα επιβίωσης.

Σχετικό με το παραπάνω είναι και το φαινόμενο του φθόγγου διαφοράς. Πρόκειται για ένα ακόμη από τα “επίπλαστα” παράγωγα του ανθρώπινου αυτιού. Η πρώτη εμπειρική καταγραφή της παρατήρησης ανήκει στον Γερμανού οργανίστα Georg Andreas Sorge (1703 - 1778), περίπου το 1745 (Jeans, 1937:238), η ιδέα της οποίας μελετήθηκε αργότερα (1754)²⁴ από τον Ιταλό βιολιστή Giuseppe Tartini (1692 - 1770). Το ζήτημα έμελλε να διερευνηθεί διεξοδικότερα από τον ίδιο τον Helmholtz μαζί με ένα ακόμη φαινόμενο, τους τόνους άθροισης (έρευνα του 1858), οι οποίοι “ακούγονται” δυσκολότερα από τον φθόγγο διαφοράς. Πρακτικά καθημερινά παραδείγματα αποτελούν η τηλεφωνική συσκευή και οι σφυρίχτρες. Και στις δύο περιπτώσεις η συχνοτική μεταφορά δεν αποτελείται από τον συχνοτικό όγκο και εύρος που αντιλαμβανόμαστε. Το αυτί έχει συμπληρώσει τα υπόλοιπα. Το ίδιο παρατηρείται σε ηχογραφήσεις που μπορούν να έρθουν σε αντιπαραβολή με “κομμένες” στη μία από τις δύο τις χαμηλές συχνότητες (Low cut). Το ηχητικό αποτέλεσμα είναι περίπου

²³ Κατά τη μετάδοση στο μέσο αυτί.

²⁴ Ο Helmholtz έχει εκφράσει επιφυλάξεις ως προς αυτό το ζήτημα (Helmholtz, 1895:152).

πανομοιότυπο καθώς το αντί επιτελεί την περιγραφείσα διαδικασία ενώ κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με την όραση.²⁵

Μια ακόμη παρατήρηση σχετικά με τον τρόπο ενεργοποίησης της ακοής σε ερεθίσματα είναι και αυτή σύμφωνα με την οποία όσο μικραίνει η διαφορά μεταξύ δύο συχνοτήτων τόσο μεγαλώνει ο αριθμός των συμπαθητικών δονήσεων. Κατά κάποιο τρόπο εκβιάζεται σε έντονη κίνηση το τύμπανο του αυτιού.

Difference of Pitch	Intensity of Sympathetic Vibration	Difference of Pitch	Intensity of Sympathetic Vibration
0·0	100	0·6	7·2
0·1	74	0·7	5·4
0·2	41	0·8	4·2
0·3	24	0·9	3·3
0·4	15	Whole Tone	2·7
Semitone	10		

Όσο εξελίσσεται η έρευνα, κυρίως μέσω της τεχνολογίας σχετικά με το σχήμα: “Παραγωγή – Πρόσληψη” του ήχου, θεμελιώνεται ολοένα και περισσότερο η ύπαρξη ενός ενδιάμεσου σταδίου, ή όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά: “Ο ατελής κόσμος” (Jeans, 1937:248). Πρόκειται για μόνιμο αλλά αστάθμητο παράγοντα δρώντα κάποτε ελάχιστα και κάποτε καταλυτικά σε μία ή περισσότερες παραμέτρους του ήχου (ένταση, χροιά, συχνότητα κλπ).

1.1.2 Φυσικοί μηχανισμοί – Ακοή – Όραση

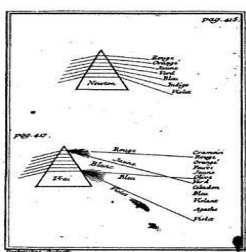
Καθώς προαναφέρθηκαν μερικές σχέσεις μεταξύ όρασης και ακοής όπως αυτή της υποκειμενικότητας, ας δούμε και μερικές θεμελιώδεις διαφορές: Το ανθρώπινο αντί και το ανθρώπινο μάτι αντιμετωπίζονται συχνά ως “μέσα”, αλλιώς ως όργανα με τη σχετική αυτονομία που τους αποδίδεται και με σκοπό τη συλλογή και μεταφορά πληροφοριών μέσω διαβιβαστών στο εγκέφαλο. Πρόκειται για μια θεώρηση της οποίας τα αποτελέσματα οδηγούν σε ξεχωριστή και αφιερωμένη μελέτη των “διορθώσεων” και των “αλλοιώσεων” που επιφέρουν στο ηχητικό ή οπτικό ρευστό αντίστοιχα. Στην πραγματικότητα και τα δύο αποτελούν προεκτάσεις/βελτιωμένες εκδοχές του

²⁵ Το ανθρώπινο μάτι αντιλαμβάνεται το φως ή την έλλειψή του χάρη στα 120-140 εκ. ραβδία (άσπρωμαύρο), και τα χρώματα (3 αποχρώσεις), σε μια πιο στενή ζώνη χάρη στα 6-7 εκ. κωνία. Αντικειμενικά ονομάζονται τα χρώματα της ίριδας ενώ υποκειμενικά αυτά που προκύπτουν από συνδυασμούς άλλων. Έτσι υπάρχει αντικειμενικό πορτοκαλί αλλά και υποκειμενικό καθώς προκύπτει από την ένωση κίτρινου και κόκκινου χωρίς το μάτι να είναι σε θέση να αναγνωρίσει τη διαφορά καθώς βλέπει συνθετικά.

κεντρικού νευρικού συστήματος και σε επόμενο του ίδιου του κυρίως εγκεφάλου. Και ενώ το αυτί βρίσκεται σε μια διαρκή και αδιάκοπη λειτουργία καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής, (πέραν κάποιων διαστημάτων της κατάστασης ύπνου), το μάτι διακόπτει τη λειτουργία του και τη λήψη πληροφοριών (τουλάχιστον κατά τα διαστήματα των σακκαδικών κινήσεων), όπως επίσης και σε διάφορες άλλες περιστάσεις. Το φαινόμενο αυτό αναφέρεται και ως ανοιγοκλείσιμο της ίδιας της προσοχής. Προσδιορίζει την αδυναμία εστίασης της προσοχής σε ένα ερέθισμα λίγο μόλις χρόνο μετά την εστίασή της σε ένα προηγούμενο (Raymond etc, 1992:851). Έτσι ενώ το όποιο ερέθισμα έχει γίνει ορατό και έχει συντελεσθεί η αποκωδικοποίηση και αναγνώρισή του, οι διακοπές αυτές, δεν επιτρέπουν την ενημερότητα κάποιων ερεθισμάτων. Ως εκ τούτου η πρόσληψη και κάθε περαιτέρω επεξεργασία και ανάμνηση τυγχάνει μη πλήρης αν όχι ημιτελής. Ο θεωρητικός ουδός της αντιληπτής έντασης φωτός είναι τα 10^{-6} έως 10^4 (Lux). Εκτός αυτού, η λήψη των ερεθισμάτων από το μάτι συμβαίνει με τρόπο συνθετικό ενώ στο αυτί η σχέση αυτή είναι ιδιαίτερα περίπλοκη καθώς αντιλαμβάνεται συνθετικά τις συχνοτικών διαφορών ακολουθίες αλλά αναλυτικά τις αντίστοιχες συγχρονίες. Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι ενώ το μάτι μπορεί να αντιληφθεί συχνοτικά μια ακτινοβολία π.χ. το ερυθρό χρώμα (M. K.= ~ 630–700 nm και ~476–429 x10¹²Hz), ή το κίτρινο (M. K. ~560–590 nm και ~ 535–510 x10¹²Hz), αδυνατεί να αναλύσει αυτές τις δύο τάξεις τιμών, αυτά δηλαδή τα δύο διαφορετικά χρώματα, όταν γίνει αποδέκτης της σύνθεσής των. Έτσι συνθέτει τη λήψη, αντιλαμβανόμενο ένα νέο χρώμα. Με παρόμοια διαδικασία ή αδυνατεί να ξεχωρίσει ένα μονοσυχνοτικό μέσο πράσινο ερέθισμα του φάσματος, από ένα δυσυχνοτικό μείγμα κίτρινων και κυανών χρωστικών κόκκων ή κατασκευάζει ένα απόλυτα υποκειμενικό χρώμα ανύπαρκτο στο φάσμα, (π.χ. το καφετί), συνθέτοντας στον αμφιβληστροειδή δύο παραπληρωματικά χρώματα της ίριδας. Υποκειμενικά εν πολλοίς είναι επίσης τα πολύ ανοικτά χρώματα (π.χ. ροζ, φυσικί, σιέλ, λιλά) και τα περισσότερα σκούρα (μπορντό, κυπαρισσί, βιολέ σκούρο). Αντίθετα το αυτί, όπως περιγράφηκε, δύναται ακούγοντας μια συγχορδία να αντιληφθεί τόσο το πλήθος των φθόγγων όσο και τις παραγόμενες αρμονικές εν συνόλω και εν αναλύσει. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και μια σύγκριση σχετικά με την ικανότητα αντίληψης της έκτασης των δύο αυτών οργάνων. Έτσι ενώ το αυτί δύναται να ακούσει από περίπου 20 - 18.000 ή 20000Hz (δηλαδή κάτι λιγότερο από 10

οκτάβες), το μάτι δύναται να αντιληφθεί από περίπου $\sim 750\text{--}680 \times 1012\text{Hz}$ ως $\sim 476\text{--}429 \times 1012\text{Hz}$ (δηλαδή κατ' αντιστοιχία λιγότερο από μια έβδομη $< 8\text{va}$).

Οι σχέσεις αυτές μεταξύ των δύο μηχανισμών έθελξαν πολλούς μελετητές στο παρελθόν στην προσπάθεια για θεωρητική τεκμηρίωση ή για καλλιτεχνική δημιουργία/σπουδή με πόλο τις εφαρμογές των διαφόρων θεωρήσεων. Η ιδέα της κατασκευής ενός οργάνου άμεσα συσχετισμένου με τις συχνότητες του χρωματικού φάσματος έφθασε πολύ κοντά σε επίπεδο θεωρίας και μελέτης στα χέρια του Γάλλου μαθηματικού Louis Bertrand Castel (1688 - 1757). Ωστόσο η υλοποίησή της όπως θα ήταν το χρωματικό κλειδοκύμβαλο έμεινε στη μελέτη καθώς δεν κατασκευάστηκε ποτέ (Σχ. 1), η ιδέα όμως έδωσε ικανή ώθηση σε επίγονους μελετητές και σχεδιαστές (Σχ.2).



Σχ. 1

		C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B
Isaac Newton	1704	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
Louis Bertrand Castel	1734	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
George Field	1816	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
D. D. Jameson	1844	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
Theodor Seemann	1881	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
A. Wallace Rimington	1893	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
Bainbridge Bishop	1893	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
H. von Helmholtz	1910	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
Alexander Scriabin	1911	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
Adrian Bernard Klein	1930	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
August Aeppli	1940	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
I. J. Belmont	1944	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey
Steve Zieversink	2004	Red	Orange	Yellow	Green	Blue	Purple	Black	White	Grey	Black	White	Grey

Σχ. 2

Ο Castel αν και μαθηματικός δεν αντιμετώπισε το θέμα κατ' αναλογία συχνοτήτων, όπως θα αναμενόταν, αλλά εθνολογικά και πολιτιστικά. Στη βάση μιας ανάλυσης κουλτουραϊκής και νευρολογικής επίδρασης τα κριτήρια δεν ήταν βαθμηδόν συχνοτικά και αναλογικά αλλά σχετίζονταν με την αντίληψη περί καθαρότητας (άσπρο – μαύρο), σύγχυσης (τόνοι κίτρινου, πράσινου), κλπ. Οι αντιλήψεις αυτές αν και ομοιοκαταληκτούν με εκείνα των νευροφυσιολόγων στην πραγματικότητα εδράζονται σε μια μοναδική θεωρία σύμφωνα με την οποία το μαύρο αποτελεί την πηγή όλων των χρωμάτων και το άσπρο την τελική κατάληξη (Strauss, 1991:133).

Πέρα από αυτό το πλέγμα σχέσεων και κυρίως διαφορών η κατ' εξοχήν θεμελιακή διαφοροποίηση μεταξύ ακοής και οράσεως σχετίζεται ειδικότερα με το γεγονός ότι προσλαμβάνουν δύο φαινόμενα φύσει ανόμοια, που το μόνο κοινό που έχουν είναι ότι εκφράζονται με όμοιες, (ισομορφικές), εξισώσεις: Το μάτι είναι λήπτης ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων, ενώ το αυτί ελαστικών. Από εκεί και πέρα, δεν μπορεί να παραληφθεί η σχετική αναφορά στις μελέτες του Donald Broadbent και την καθοριστική στον τομέα της προσοχής μελέτη του με τίτλο: *Perception and Communication*. Υποστήριξε ότι στο νευρικό σύστημα υπάρχει ένα τμήμα στο οποίο

γίνεται η επιλογή των προς επεξεργασία ερεθισμάτων (διάυλος περιορισμένης ικανότητας), που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας χώρος προσωρινής αποθήκευσης. Η βραχύχρονη αυτή μνήμη συγκρατεί ερεθίσματα λαμβανόμενα από τις αισθήσεις και ακολουθεί μια λειτουργία επιλογής προκειμένου να τύχουν περαιτέρω επεξεργασίας. Η επιλεκτική προσοχή, που ορίζεται ως η επικέντρωση της προσοχής σε ένα μόνο ερέθισμα ή σε ορισμένα μόνο ερεθίσματα διαχωρίζεται εκ νέου σε εστιασμένη και επιμερισμένη (Eysenck & Keane, 1995:13). Στην εστιασμένη προσοχή μπορεί μόνο ένα ερέθισμα να γίνει αντικείμενο επεξεργασίας ενώ στην επιμερισμένη η επεξεργασία μπορεί να αφορά σε περισσότερα. Τέλος συχνά διαχωρίζεται η εστιασμένη προσοχή σε ακουστική και οπτική (Γουλτζή, 2006:12). Την ίδια στιγμή που το αυτί δύναται να αναγνωρίσει και ενδεχομένως να εξακριβώσει και τους παραμικρούς κραδασμούς (αλλοιώσεις), του περιβάλλοντος, το μάτι δεν αντιλαμβάνεται με την ίδια ευαισθησία τις μικρές και ήπιες αλλαγές κυμάτων (Helmholtz, 1895:128). Αντίθετα και τα δύο όργανα αδυνατούν να αντιδράσουν ενεργητικά σε πολύ γρήγορες συχνοτικές μεταβολές και πρακτικά αυτό γίνεται αντιληπτό από την ασάφεια που προκαλεί ένα γρήγορο και βίαιο *glissando* ή η ταχεία περιστροφή ενός δίσκου ο οποίος περιέχει διαφορετικά χρώματα. Ο κινηματογράφος βασίζεται ακριβώς σε αυτή την αδυναμία του ματιού να διακρίνει και να ανταποκρίνεται ανάλογα σε αλληπάλληλη προβολή στιγμιότυπων ταχύτητας τουλάχιστον άνω των 24 ανά δευτερόλεπτο ενώ ο αντίστοιχος ουδός για το αυτί είναι 132. Αυτή η υπεροχή του αυτιού εμφανίζεται χαρακτηριστικά στην άνεση με την οποία μπορεί να ξεχωρίζει ποιος από δύο ήχους προηγείται και ποιος έπεται όσο εγγύς χρονικά κι αν βρίσκονται σε αντίθεση με το μάτι το οποίο συγγέει εύκολα ανάλογα ερεθίσματα. Και στα δύο όργανα βέβαια (καθώς υπόκεινται σε κοινής νευρολογικής φύσης αρχιτεκτονική), ισχύει ο κανόνας σύμφωνα με τον οποίο η διέγερση και οι αντιδράσεις ποικίλουν στη διάρκεια και είναι εξαρτώμενες από την ταχύτητα και τη δυναμική των ερεθισμάτων. Με τον ίδιο τρόπο που το μάτι μετά από τη θέαση ενός έντονα φωτεινού αντικείμενου στρεφόμενο αλλού εξακολουθεί για κάποιο χρόνο να μετέρχεται του εκλιπόντος (μετείκασμα), και να βρίσκεται σε μια παροδική κατάσταση ηπιότερων αντιδράσεων, το αυτί, με ανάλογη διαδικασία, ατονεί και αντιδρά λιγότερο σε μεταβολές στις οποίες υπό κανονικές συνθήκες θα αντιδρούσε εντονότερα.

Ανασκαλεύοντας ήδη τον ραγδαία εξερευνόμενο τα τελευταία χρόνια τομέα της ψυχοακουστικής, η υποχρέωση ανίχνευσης ορισμένων μηχανικών φαινομένων σε αυτό το σημείο είναι αναπόφευκτη. Η έκταση της ακουστικής ζώνης έχει αναφερθεί ήδη, ωστόσο η ίδια η φυσιολογία του αυτιού και η επεξεργασία των ερεθισμάτων είναι πολυπλοκότερη. Για παράδειγμα η ίδια η τηλεφωνική εφαρμογή ακρόασης, όπως προαναφέρθηκε, βασίζεται εξαρχής στην ιδιότητα του ανθρώπινου αυτιού να “κατασκευάζει” κι έτσι να υποκαθιστά θεμελίους που δεν υπήρξαν ποτέ. Παράδειγμα αυτού η ανδρική φωνή η οποία ξεκινά από τα 100Hz όταν το τηλεφωνικό ακουστικό μπορεί να αναπαράγει από 300Hz και πάνω. Αυτή η παρατήρηση είναι ίσως ήσσονος σημασίας μπροστά σε εκείνη σύμφωνα με την οποία το αυτί αναγνωρίζει ως φθόγγους συχνότητες από 50Hz έως 4000Hz. Υπέρτερες συχνότητες αναγνωρίζονται ως συριγμοί και συνάμα γίνονται υποφερτοί μέχρι κάποια ένταση καθώς πλησιάζοντας στον “ουδό του πόνου” παύει κάθε έννοια κατανόησης και ερμηνείας. Οι φθόγγοι αυτοί εντασσόμενοι ως αρμονικοί μιας θεμελίου αποτελούν τον βασικό μηχανισμό της χροιάς της ηχοπηγής, ενώ αντίθετα συχνότητες κάτω των 50Hz γίνονται αντιληπτοί ως συντονισμοί όλου του ανθρώπινου σώματος. Το δε αίσθημα πλησιάζει σε εκείνο του φαινομένου του σεισμού όσο η συχνότητα χαμηλώνει. Και στις δύο περιπτώσεις το αίσθημα είναι (και ως μηχανισμός αυτοάμυνας οφείλει να είναι), δυσάρεστο και ως εκ τούτου οι αντιδράσεις είναι οι τυπικές του βιολογικού συναγερμού: Όρθωση των τριχών, έκκριση αδρεναλίνης, διαστολή των κορών, ψυχρή εφίδρωση κ.λπ. Άλλωστε όχι τυχαία η συντριπτική πλειοψηφία των μουσικών φθόγγων που παράγουν τα όργανα βρίσκεται εκτός αυτής της περιοχής καθώς εκτός των άλλων πρόκειται για κατώφλι πέραν του οποίου παρατηρείται τονική και συχνοτική ασάφεια.

Στο ίδιο πεδίο ανήκει και το φαινόμενο του φθόγγου διαφοράς. Ο “φθόγγος διαφοράς” είναι ένας “πλασματικός φθόγγος”, ο οποίος έχει συχνότητα ίση με τη διαφορά των δύο συνιστωσών συχνοτήτων και συμπίπτει με τη διπλάσια συχνότητα της περιβάλλουσας. Περιβάλλουσα δύο απλών αρμονικών ταλαντώσεων με ίσο πλάτος ονομάζεται ο γεωμετρικός τόπος των μεγίστων και ελαχίστων της σύνθεσής τους. Όσο μικρότερη είναι η απόσταση αυτών των δύο φθόγγων, τόσο χαμηλότερης συχνότητας θα είναι ο προκύπτων φθόγγος διαφοράς. Ο εν λόγω φθόγγος νοείται ως πλασματικός καθώς οφείλεται στην ιδιαιτερότητα του ακουστικού τυμπάνου και κυρίως στην διαφορά τάσης, (τεντώματος), η οποία παρατηρείται κατά την ταλάντωση μεταξύ της

έσω και της έξω θέσης. Αυτό έχει αποτέλεσμα την αυτόνομη πρόσληψη, υποστασεοποίηση και μεγέθυνση της καμπύλης της περιβάλλουσας από το ίδιο το όργανο και αυτό είναι ένα ακόμη παράδειγμα αυτού που ονομάζεται “υποκειμενική ακοή”. Το φαινόμενο εμπίπτει και αφορά στην όλη διαδικασία επιβίωσης και εξέλιξης των οργανισμών με παρόμοιο σύστημα. Μια ηχητική πηγή (π.χ. ένα διαπασών), δονείται και ταυτόχρονα υποχρεώνει σε ίδιας περιόδου δόνηση τα περιβάλλοντα τον αέρα σωματίδια. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης μια περιπλοκότερη κατάσταση η οποία προκύπτει όταν δύο διαπασών ηχούν πλάι-πλάι. Κάθε ένα από αυτά “επιβάλλει” στον αέρα μια απλή αρμονική κίνηση στα σωματίδια. Η κίνηση αυτή γίνεται αντιληπτή ως υπέρθεση των δύο ταλαντώσεων. Έτσι, δύο συνηχούντες “καθαροί τόνοι” με μικρή συχνοτική διαφορά (μέχρι 40Hz/sec), προκαλούν στην εξέλιξη του ηχητικού συμβάντος το φαινόμενο του διακριτήματος, ενώ ταυτόχρονα δημιουργείται το “υποκειμενικό” αίσθημα του φθόγγου διαφοράς. Οι 33 παλμοί/δευτερόλεπτο φαίνεται ότι όταν εμφανίζονται είτε ανεξάρτητα είτε ως διαφορά συχνοτήτων, αποτελούν επίσης ένα κατώφλι ενόχλησης του ακουστικού νεύρου και πάντα σχετικά με την ένταση.²⁶ Το ίδιο σημαντικό είναι και η συνέχεια ή η διακριτότητα των παραγόμενων συχνοτήτων στις συχνοτικές ζώνες ακουστικών αισθήσεων (Continuum vs Decretum).²⁷ Η προαναφερθείσα διαφορετική πρόσληψη της συνεχούς και της διακεκομμένης αίσθησης περιπίπτει σε σύγχυση όταν η συχνοτική ζώνη είναι επαμφοτερίζουσα, εκεί δηλαδή όπου το άκουσμα μπορεί να είναι χαμηλόσυχνα συνεχές ή υψίσυχνα διακριτό. Από μια τέτοια σύγχυση και αμηχανία προκαλείται μία από τις απότοκες διαδικασίες επεξεργασίας των διαφωνιών η οποία αφορά την πρόσληψη και κατανόηση εκ μέρους του εγκεφάλου των διαφωνιών με τη μορφή γρήγορων παλμών (beats), και την περαιτέρω ανάλυση ακόμη και των πολύ γρήγορων παλμών σε συστάδες πιο αργών. Αυτή η δεύτερη επεξεργασία κατατείνει στην ασάφεια των δεύτερων και έχει αποτέλεσμα την ολοένα και στρεβλότερη αντίληψη του τόνου, στην περιοχή που αντιστοιχεί σε πάρα πολύ γρήγορα ρυθμικά φαινόμενα.²⁸

Καταληκτικά πρέπει να αναφερθεί ότι στο παρόν πόνημα έχει γίνει εστίαση του λόγου στον περιοδικό ήχο, καθώς (όπως επεξηγείται και στη συνέχεια), αποτελεί το

²⁶ Στην περίπτωση που εμφανίζεται ως φθόγγος διαφοράς καθοριστικό ρόλο παίζει η ακουστική ζώνη στην οποία απαντά.

²⁷ Ο Helmholtz αναφέρεται σχετικά σε μεγέθη τάξεων 4 έως 132 πτυχών ανά δευτερόλεπτο, ειδικότερα μεταξύ 30 και 40 ενώ αν θα πρέπει κανείς να ακριβολογήσει με ακρίβεια πτυχής τότε αναφέρεται σε 33.

²⁸ Π.χ. το ρούλο στο ταμπούρο ή ο τριγμός της ξύστρας.

μόνο πρόκριμα από τη χαώδη ακούσια ή εκούσια παραγωγή ήχων στο φυσικό περιβάλλον. Πέραν όλων των άλλων στο συγκεκριμένο κεφάλαιο της μελέτης οφείλω να αναφερθώ στο γεγονός ότι καθώς τα σωματικά μας χαρακτηριστικά αντίληψης του ήχου επιτυγχάνουν αυτή μέσω μιας μέγιστης προσαρμογής με τις λιγότερες πληροφορίες και μηχανικές δράσεις είναι εύλογη η υπερίσχυση μιας ρητής έναντι μιας άρρητης αριθμητικής σχέσης (Λέκκας, 1995:31), “...αν λ.χ. ως εναυσματικό πρότυπο για μια θεωρία της μουσικής προκρίνονταν οι δονητικές μορφολογίες μιας ‘δισδιάστατης’ μεμβράνης αντί της ‘μονοδιάστατης’ χορδής, οι σημειακές εστίες θα αντιστρατεύονταν την ολοκληρωμένη παραστατικότητα του φαινομένου, άγοντας σε προσληπτική σύγχυση και, ως εκ τούτου, σε βιολογικό μειονέκτημα και πιθανότατα σε αισθητική αποστροφή, εκτός εάν αντί ακουστικών πόρων διαθέταμε ακουστικά μέτωπα ή τουλάχιστον επιμήκεις ακουστικές σχισμές”. Είναι μια διαδικασία που θα μπορούσε να κληθεί “βιολογική αφαιρετικότητα”.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η περιπέτεια της θεωρίας

1.2.1 Από την αρχή της παρατήρησης στη συστηματοποίηση

Οι κλασικές θεωρίες μουσικής αρμονίας χωρίζονται σε δύο κύριες κατηγορίες: Τις αριθμητικές, (Πυθαγόρας, Euler, κ.ά), και τις φασματικές (Rameau, Tartini, Jean d’Alembert, Helmholtz κ.ά). Οι πρώτες έχουν αφετηρία τη σύνδεση αρμονικών αξιολογήσεων και αριθμητικών τιμών, ενώ οι δεύτερες, μετά τον Rameau, (ο οποίος βασίστηκε στις αρμονικές σειρές), ακολούθησαν κυρίως τον δρόμο που χάραξε ο Jean d’Alembert (1717 - 1813), με τη φυσική θεωρία, και ο Helmholtz (θεωρία περί συμπίπτουσών και συγκρουόμενων θεμελίων και ανώτερων αρμονικών από τα φάσματα όλων των συνηχούντων φθόγγων). Η ιστορική συνέχεια της δημιουργίας επεφύλαξε μια αντιμετώπιση που ευγενικά θα ονόμαζε κανείς εκλεκτικιστική. Έκτοτε η πλειοψηφία θεωρητικών και συνθετών ομιλεί πότε υπό τη μία έποψη, πότε υπό την άλλη, πότε και υπό τις δύο μαζί ή εναλλάξ ή ακατάσχετα συμφύροντάς τις, χωρίς καμία αίσθηση συνέχειας ή ασυνέχειας του επιχειρήματος. Κοινό στοιχείο των μελετών είναι ότι συμφύρονται αφενός μία απλή συνηθισμένη ακολουθία διαδοχικών ακέραιων αριθμών εφοδιασμένων με την κλασική “σχέση διατάξεως”²⁹ κι αφετέρου ένα κατά την κοινή αντίληψη και συνείδηση ομιχλώδες συνονθύλευμα αισθητικών κατηγορημάτων, στο οποίο συνωθούνται με τρόπους τυχόντες:³⁰

- ποιοτικές αναφορικότητες με ποσοτικότητες του αρμονικού φάσματος και ανάποδα
- εγνωσμένες πολυπαραγοντικότητες με σχηματικές μονοπαραγοντικές αντιλήψεις και γλωσσικές περιγραφές
- λογικά σφάλματα συμφορμού διπολικών αντιφάσεων με τετραπολικές εναντιότητες, εναντιότητες με αντιφάσεις κλπ.³¹

Με αυτό τον τρόπο φυλακίζονται και συγχέονται ολόκληρα έγκυρα διαλεκτικά πλέγματα σε αναληθείς σχηματικότητες. Ο μελετητής οφείλει λοιπόν να εφεύρει ένα πλήθος ορισμών και αισθητικών ουσιαστικών και επιθέτων όπως “τέλεια αλλά κενά

²⁹ Στα μαθηματικά σχέση διατάξεως ονομάζεται μία διμελής σχέση αυτοπαθής, αντισυμμετρική και μεταβατική.

³⁰ (Λέκκας, 1995:109).

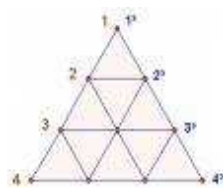
³¹ Έτσι δύο ενάντια και όχι αλληλεξουδετερούμενα στοιχεία, όπως αυτά της ευφωνίας και της κακοφωνίας εμφανίζονται εγκύκλια απεμπολώντας τους δύο άλλους λογικούς πόλους του συναμφοτέρου και του ουδέτερου.

διαστήματα” για την ευφωνία με απουσία δυσφωνίας, “άσχημο” για τη δυσφωνία χωρίς ευφωνία, “αποθητική αλλά ενδιαφέρουσα” για τη δυσφωνία με λίγη ευφωνία κλπ. Ωστόσο η καθαρή θεωρία, αναφερόμενη στην τέχνη και ειδικότερα στην περίπτωση μας στη μουσική, οφείλει να αναπτυχθεί ανεξάρτητη από τις ενδεχόμενες ή πιθανές αλλοιώσεις του ενεργήματός της, είτε αυτό οφείλεται στη μετάδοση, είτε στην πρόσληψη είτε στην επεξεργασία της (Adorno, 2000d:178).³²

Η πρώτη Πυθαγόρεια προσέγγιση την οποία είδαμε αφορούσε στην παραδοχή τέλειων διαστημάτων τα οποία ήταν η διαπασών (8va), η διοξεία (5^η K), η συλλαβά (4^η K) και η δις διαπασών. Η όποια συστηματοποίηση, θεολογική και μυστικιστική προέκταση κλπ, στα περί της θεωρίας οφείλεται εξ’ όσων γνωρίζουμε αποκλειστικά και μόνο στους επιγόνους του, μαθητές και μη και κυρίως στον Φιλόλαο. Κύριο σφάλμα η εφαρμογή της εγκυκλιότητας σε αρμονικό πεδίο. Το σύστημα εξελίχθηκε σε μια αλίευση διαστημάτων πότε από τον κύκλο της διοξείας και πότε από αυτόν της συλλαβάς. Πέραν του αυθαίρετου της συλλογιστικής σχετικά με τα παραδομένα από τον Πυθαγόρα δεν υφίσταται πρόβλημα δυσηχίας σε μονοφωνικό ή μελωδικό επίπεδο, ωστόσο αρμονικά το αποτέλεσμα είναι πολύ διαφορετικό. Η ανάγκη φθογοθεσίας, επιλογής δηλαδή και διευθέτησης των ανά κλίμακα φθόγγων με ταυτόχρονη απόρριψη των υπολοίπων αποτελεί την αρχή κάθε μουσικού συστήματος και η απάντηση σ’ αυτό σχετίζεται ασφαλώς με την αποστροφή του ανθρώπινου όντος προς το άπειρο, με την τάση για επικέντρωση, την εκμάθηση και χρήση συγκεκριμένων, απτών νοητικών αντικειμένων, που ισοδυναμεί με την αναζήτηση πειθαρχημένου αυτοπεριορισμού. Η μαθηματική θεωρία αποτέλεσε στις πρώτες έρευνες το μοναδικό εργαλείο ελέγχου και συσχετισμών ως η εν προκειμένω καθ’ ύλην αρμόδια επιστήμη καθώς “ποιοτικές” αποτιμήσεις, “ελευθερία έκφρασης” και “υποκειμενική παρατήρηση”, και δια μέσου αυτών παραγωγή κανόνων στα περί της μουσικής τέχνης δεν αποτελούν συστήματα μεθοδικής επιστασίας οπότε και κρίθηκαν διάτρητα. Το προφανές αυτό στην πορεία της μελέτης της μουσικής δεν υιοθετήθηκε τόσο εύκολα αλλοιώνοντας μοιραία το αποτέλεσμα. Το γενεαλογικό δέντρο μετά τον Πυθαγόρα να διχοτομείται σε κλάδους τόσο αντίρροπους που τελικά ο μελετητής διερωτάται εύλογα αν διατηρούν την ίδια

³² Πρόκειται εκτός των άλλων και για ένα από τα αιτήματα του Adorno ο οποίος κατηγόρησε τα διαρκή και επίμονα εκ μέρος κάποιων επιστημόνων αιτήματα για ενότητα θεωρίας και πράξης που είχαν σαν αποτέλεσμα τον υποβιβασμό της θεωρίας σε υπηρέτρια καθώς υπό αυτές τις συνθήκες, της είναι αδύνατον να διαρθρώσει επιστημονικό λόγο.

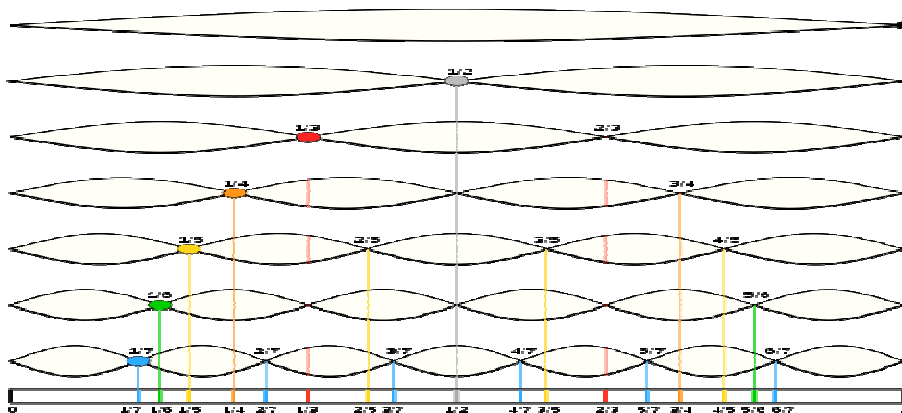
ρίζα. Ο Φιλόλαος και ο Αρχύτας συνεχίζουν στη βάση του Πυθαγόρα ενώ ο Αριστόξενος δίνει έμφαση κυρίως στο εμπειρικό - ακουστικό φαινόμενο αγνοώντας συχνά το θεωρητικό υπόβαθρο. Ο Πυθαγόρας παρέλαβε φυσικά τα δεδομένα μιας εμπειριοκρατικής κυρίως αιγυπτιακής (ίσως και μεσοποταμιακής) προέλευσης προϊόντα και μέσω του ορθού λόγου απεμπόλησε από τη θεωρία του ότι αντιπαραβαλλόταν. Η εκκίνηση από το υλικό αξιωμάτων ή μαθηματικών αρχών σε αντίθεση με τις εμπειρικές, η αποφυγή μερικών λύσεων, η αποβολή της φυσικής αργιότη στην έρευνα ήταν μερικά από τα στοιχεία της δημιουργίας θεωρίας. Το μονόχορδο ή χορδότονο ή κανών (εξ' ου και ο μεταγενέστερος όρος qanun > κανόνι ή κανονάκι για το ψαλτήριο), ήταν ένας βαθμονομημένος ξύλινος χάρακας (κυριολεκτικά κανών), ο οποίος έφερε παράλληλα στο σώμα του μια τεντωμένη χορδή. Με αυτό το υπόβαθρο και με τη βοήθεια ενός κινούμενου ξύλινου καβαλάρη (μαγάδος ή υπαγωγέως), η χορδή μπορούσε να διαιρείται στο επιθυμητό δυνάμει δονούμενο μήκος. Βασική αρχή παρέμεινε η θεμελιώδης σχέση μεταξύ σύμφωνων διαστημάτων, (η γνωστή μας όγδοη, πέμπτη και τέταρτη), και διάφωνων (δεύτερη, τρίτη, έκτη, έβδομη κλπ). Ωστόσο ο διαχωρισμός αυτός δεν θα μπορούσε να ικανοποιεί τη διαχρονική αντικειμενική και ενορατική σχέση του Πυθαγόρα με τον κόσμο καθώς και την “εκ των ων ουκ άνευ” προβολή όλων αυτών των σχέσεων στην αριθμητική θεώρηση του κόσμου. Ο αριθμός που αντιπροσωπεύει το Πυθαγόρειο Σύμπαν είναι το “10” και η τετρακτύς το σχηματικό του συνθετικό ανάλογο:



Οι αριθμοί 1, 2, 3 και 4 αποτελούν την “τετράδα η οποία τίκτει τη δεκάδα” ενώ η ίδια η δεκάδα των τριγώνων, (τα εννέα μικρά εσωτερικά ισόπλευρα και το ένα εξωτερικό), μπορεί να ιδωθεί και ως δωδεκάδα αν συνυπολογίσουμε τα τρία ακόμη μεγαλύτερα τρίγωνα τα οποία εγγράφονται στο εσωτερικό. Το 12 αποτελεί και το ελάχιστο κοινό πολλαπλάσιο των τεσσάρων πρώτων αριθμών, στοιχείο το οποίο αργότερα (και ως τις μέρες μας), θα διαδραματίσει πρωταγωνιστικό ρόλο σε διάφορες περιόδους και κρίσεις των συστημάτων κατανομής των διαστημάτων εντός της οκτάβας. Ας σημειωθεί ότι η προϋπάρχουσα του κανόνος κατάσταση αφορούσε κυρίως

τους αυλούς (κλειστούς και ανοικτούς) και τις τρήσεις ή τα μήκη των σωλήνων αντίστοιχα. Ωστόσο με τη μέθοδο της χορδής επί του βαθμολογημένου κανόνας “επιβάλλεται”, κατά κάποιον τρόπο, μια νέα οδός διαμορφούμενη από τους λόγους που προέρχονται από την τετράδα, δηλαδή από τα 2/3, 3/4, 2/4, 1/2 κλπ.³³ Πριν περάσουμε στην ίδια τη θεωρία του αξίζει να δούμε τη σχέση που περιγράφηκε στο σύστημα κλειστού και ανοικτού σωλήνα σε σχέση με τη χορδή:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
N. Y. A. A. ³⁴	do	do'	sol'	do''	mi''	sol''	si b''	do'''	re'''	mi'''
N. Y. K. A. ³⁵	do		sol'		mi''		sb i''		re'''	
E. M. Δ. X. ³⁶	1	1/2	2/3	3/4	4/5	5/6	6/7	7/8	8/9	9/10
Σ. Δ. N. ³⁷	1	2	3/2	4/3	5/4	6/5	7/6	8/7	9/8	10/9
Δ. N. ³⁸	do	do'	sol	fa	mi	mib	mi b	re	re	re-



³³ Στη χορδή, αντίθετα με τον αυλό, η αντιστοιχία μηκών και περιόδων είναι ευθέως ανάλογη και αντίστροφη με τις συχνότητες. Έτσι, π.χ., δακτυλισμός (ή μαγαδισμός), της χορδής στο 1/3 του μήκους της αφήνει να πάλλονται τα 2/3. Πρόκειται για αναλογίες μηκών χορδής και επομένως περιόδων ταλάντωσης. Είθισται να γράφονται με άνω κάτω στιγμές (1:3, 2:3, κλπ). Με κλάσματα, (3/2, 4:3, κλπ) προς αποφυγή σύγχυσης στη θεωρία της μουσικής, γράφουμε τα αντίστροφά τους, που είναι λόγοι συχνοτήτων με ευθεία αναφορικότητα σε τονικά ύψη.

³⁴ Νότες υπερφύσησης ανοικτού αυλού.

³⁵ Νότες υπερφύσησης κλειστού αυλού.

³⁶ Ελεύθερο μήκος δακτυλιζόμενης χορδής.

³⁷ Συχνότητα δακτυλιζόμενης νότας.

³⁸ Δακτυλιζόμενη νότα.

Είναι φανερό ότι ο όποιος συσχετισμός με τη σειρά των αρμονικών φθόγγων μπορεί να στηρίξει μόνο για λίγο το όποιο οικοδόμημα. Ο Πυθαγόρας ωστόσο εμμένει στις βασικές σχέσεις που ορίζουν τα σύμφωνα διαστήματα:

$$1=\text{do}, 4/3=\text{fa}, 3/2=\text{sol}, 1/2 =\text{do}'$$

Καθώς κάθε επένθεση (πρόκειται για την εντός της ίδιας οκτάβας μεταφορά διαστήματος από ψηλότερη οκτάβα και σημείο μέγιστης θεωρητικής τριβής για επίγονους θεωρητικούς και μελετητές), της φυσικής κλίμακας ορίζεται με όρους διάφορους της τετρακτύος:

1	=	do
9/8	=	re
5/4	=	mi
4/3	=	fa
3/2	=	sol
5/3	=	la
15/8	=	si

διαμορφώνοντας μια διαφορετική αναλογία για τα υπόλοιπα ούτως ή άλλως θεωρούμενα ως διάφωνα διαστήματα.³⁹ Με αυτό τον τρόπο το “ανάλογο” της φυσικής κλίμακας διαμορφώνεται (από τους επίγονους πια) ως εξής:

1	=	do
9/8	=	re (η διάσταση fa-sol ή μια τέταρτη κάτω από το sol) ⁴⁰
81/64	=	mi (27/16 X 3/4 κάτω από la)
4/3	=	fa
3/2	=	sol

³⁹ Θεωρώντας το έργο της κατατομής του κανόνα μια διαδικασία στην οποία οι κλασματικές σχέσεις πρέπει να υπολογίζονται με σημείο “0” την κάθε ευρισκόμενη νότα και όχι εξαρχής επί του συνολικού μήκους της χορδής.

⁴⁰ $3/2:4/3 = 3/2 \times 3/4 = 9/8$.

$$27/16 = \text{la} \quad (9/8 \times 3/2 \text{ πάνω από re})$$

$$243/128 = \text{si} \quad (81/64 \times 3/2 \text{ πάνω από mi ή } 27/16 \times 9/8)$$

Επιστρέφοντας στη διαστηματική προσέγγιση η προβληματική δεν σταματά. Αργότερα τέθηκε σε πιο συγκεκριμένες βάσεις επί του κανόνος. Πρόκειται για το παράδειγμα της αλληπάλληλης υπέρθεσης ενός σύμφωνου (και κατά Πυθαγόρα), διαστήματος όπως π.χ. της πέμπτης ή της τέταρτης και η παράλληλη υπέρθεση ενός άλλου (π.χ. οκτάβα), από την ίδια βάση η οποία έχει το χαρακτηριστικό να καταλήγει στην ίδια νότα (ονοματολογικά) αλλά σε διαφορετικό τονικό ύψος. Πρόκειται για τα λεγόμενα κόμματα με πιο βασικά τα εξής δύο αμφοτέρω με προσληπτικές τιμές κοντινές μεταξύ τους και προς το λογαριθμικό $1/9$ του τόνου:

- Το λεγόμενο “πυθαγόρειο κόμμα” το οποίο συναντάμε στην άνω διάσταση ανάμεσα στο πυθαγόρειο εξάτονο ($9/8$) ή άτυπα στη “12^η διοξεία/πέμπτη” (si#), και στο διαπασών/οκτάβα:

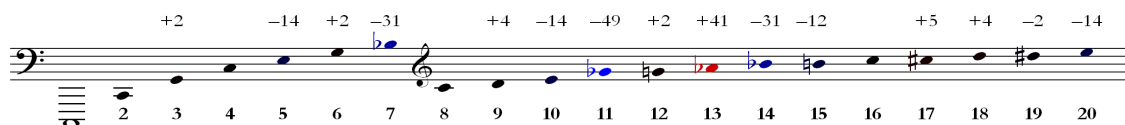
$$531441/262144 \div 2 = 531441/262144 \times 1/2 = 531441/524288$$

- Το λεγόμενο “διδύμιο” ή “συντονικό κόμμα”, το οποίο συναντάμε στις κάτω διαστάσεις της Πυθαγόρειας και της Φυσικής κλίμακας (just scale), π.χ. ανάμεσα στο πυθαγόρειο και το φυσικό La:

$$27/16 \div 5/3 = 27/16 \times 3/5 = 81/80$$

σε σχέσεις σταθερής αναλογίας υπό έλεγχο κάτω από οποιαδήποτε υπέρθεση. Η ανυποταξία του ίδιου του μέσου (του ηχητικού συνεχούς), η οποία στην περίπτωση αυτή εκφράζεται μέσα από την αδυναμία της αναλογικής διαίρεσης των τόνων και των ημιτονίων χωρίς την “ενοχλητική” παρουσία των προαναφερθέντων αβυσσαλέα διαφορετικών στη θεωρία αλλά προσληπτικά συγχύσιμων διαστηματικών πλεονασμάτων, δεν θα σημάνει τελικά και τη βραχυπρόθεσμη χρήση τους. Η μηχανιστική προσήλωση στην αριθμητική και τα μαθηματικά καθώς και στους μικρούς αριθμούς δεν έδειχνε να τελεσφορεί. Οι μουσικοί μάθαιναν τις αριθμητικές και γεωμετρικές αντιστοιχίες αλλά εν πολλοίς συνέχιζαν να λειτουργούν με αφηρητική βάση αναφοράς τις βασισμένες στην πρόσληψη της “φύσης” πρωταρχικές θεωρήσεις καθώς και τα κατά εποχή και τόπο όργανα τα οποία επίσης δημιουργούν τους δικούς

τους “κανόνες” και τα δικά τους αισθητηριακά συστήματα αναφοράς.⁴¹ Την ίδια στιγμή άλλες μελέτες έμειναν προσηλωμένες στη βασική θεωρία των αρμονικών φθόγγων και τις προεκτάσεις που η κάθε μία πρόκρινε σχετικά.



Η σκυτάλη παραδόθηκε στον Αριστόξενο (354 - 300 π.Χ). Ακολούθησε η ανάπτυξη μιας ολόκληρης εμπειριοκρατικής θεώρησης. Στη θεωρητική αυτή διαδρομή η φιλοσοφία και η αισθητική δεν κατείχαν δεσπόζουσα θέση, ωστόσο υπάρχουν αναφορές όπως αυτή του Αυγουστίνου Ιππώνος (Aurelius Augustinus Hippoensis 354 - 430) στο *De musica*. Στο έργο αυτό, όπως και σχεδόν στο σύνολο της μεσαιωνικής φιλολογίας, η θέση του απόλυτου διαχωρισμού μεταξύ ορθολογικής (θεωρητικής μεταφυσικής), και ανορθολογικής, (πρακτικής, ηθικής), θεώρησης είναι καθολικός και αδιαπραγμάτευτος (Τσέτσος, 2004:34). Στην ίδια γραμμή και ο Anicius Manlius Severinus Boëthius (Βοήθιος 480 - 525), διαχωρίζει φιλοσοφικά τη μουσική σε “Musica mundana”, σε “Humana” και σε “Instrumentalis”, δηλαδή σε “Αρμονία του σύμπαντος” (των “Σφαιρών”), “Της ψυχής”, και “Της απαξιωμένης ανθρώπινης δημιουργίας”. Το θεωρητικό αυτό έργο άρχισε να επανεξετάζεται σε συγγράμματα όπως το *Musica enchiridiadis* (9^{ος} αι.), (αποδίδεται στον Odo of Cluny (879 - 942). Εδώ το βάρος πέφτει ξανά στη μαθηματική έρευνα ως πεδίο αναζήτησης της ομορφιάς και του κάλους στη μουσική ενώ ενδιάμεσα υπάρχει και το κείμενο του Engelbert of Admont (1250 - 1331), στο οποίο η μουσική ορίζεται μεν ως επιστήμη αλλά εξετάζεται μόνο ως “Musica Organica”, διαιρούμενη σε “Musica Plana”, “Mensurabilis” και “Instrumentalis”.⁴²

⁴¹ Ο Αριστόξενος ως κιθαριστής εκκινεί με τα τετράχορδα. Η σύζευξη ή διάζευξη τους με την πρόσθεση ή όχι (στη δεύτερη περίπτωση) της οκτάβας οδηγεί στη διαπασών. Ωστόσο υπάρχουν τρεις προσεγγίσεις εύρεσης του μέσου. Ο αριθμητικός μέσος είναι το $\frac{1}{2}$ μεταξύ του 1 και του 2 ($1/2 = 3/2 = 5^{\text{η}}$). Ο υπεναντίος ή αρμονικός μέσος από την άλλη είναι η μέση της χορδής δηλαδή η διαπασών και η μέση της μέσης το $\frac{1}{4} =$ η τέταρτη. Ο αριθμητικός μέσος ($5^{\text{η}}$) είναι η τιμή στην οποία διχοτομείται η συχνότητα και ο υπαναντίος μέσος είναι η τιμή στην οποία διχοτομείται η περίοδος ($4^{\text{η}}$). Τέλος η γεωμετρική (όρος Πυθαγορείων), ή ισόλογη μεσότητα είναι η τιμή στην οποία διχοτομείται το διάστημα (πηλίκο). Αν η οκτάβα σε επίπεδο συχνοτήτων είναι 2 τότε η γεωμετρική μεσότητα είναι $\sqrt{2} = 4^{\text{η}}$.

⁴² Οι όροι προέρχονται από τον Γάλλο μουσικό θεωρητικό Johannes de Garlandia (Johannes Gallicus (1270 - 1320), και περιγράφουν ένα είδος τραγουδιστικής μορφής, τη μετρημένη σε μέτρα μουσική και την ορχηστρική αντίστοιχα.

Η συνέχεια περιλαμβάνει μια ιδιαίτερη αλλά αναπόφευκτη σύγκρουση η οποία συνοψίζεται στο εξής: Όλοι οι αρχαίοι μουσικοί τρόποι, δηλαδή οι θεωρητικές ή πρακτικές κατασκευές με κριτήριο τα μελωδικά διαστήματα και τους φθόγγους οι οποίοι αποτελούν τροπικά κέντρα δεν δημιουργήθηκαν με προοπτική οι ίδιοι φθόγγοι να αποτελέσουν στο μέλλον υλικό και κάθετης ανάπτυξης. Ωστόσο η πορεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας είχε ήδη χαράξει μια τέτοια πορεία ολοένα και απαιτητικότερη προς αυτή την κατεύθυνση. Και ενώ καμία μονόφωνη γραμμή δεν δημιουργεί διακροτηματικά προβλήματα όπως κι αν διαρθρωθεί⁴³ δεν ισχύει το ίδιο και στις συνηγήσεις. Ο κάθε λαός στην ανέλιξή του συσχέτισε τη μουσική δημιουργία και εκτέλεση και την ανέπτυξε μέσω αριθμητικών, εθιμοτυπικών, θρησκευτικών, μυστικιστικών ή άλλων ατραπών ή συνδυασμούς των παραπάνω παγιώνοντας φθογοθεσίες, τρόπους εκτέλεσης και ακουστικά “αξιώματα” τα οποία στην πορεία εμπλεκόμενα με απλές ή συνθετότερες συνηγήσεις κατέληξαν συχνά στο να γίνουν απολιθώματα ξένα ως προς το διαμορφωμένο ηχητικό πλαίσιο. Έτσι, συχνά, επόμενες μελέτες πρόσφεραν στοιχεία στις προηγούμενες επιφορτίζοντάς με νέα προβλήματα που στην πραγματικότητα ήταν η επίλυση και εξέταση σχέσεων και υλικού που δεν ανήκαν σε αυτές. Με αυτό τον τρόπο άρχισε σταδιακά να δημιουργείται ιδιαίτερη και ανεπίλυτη σύγχυση η οποία συνεχίζεται ακόμα και στις μέρες μας σε κάθε επίπεδο και βαθμίδα διδασκαλίας τόσο στο τι ορίζει κανείς ως τρόπο, και τι κλίμακα με αποτέλεσμα πολλές κλίμακες να θεωρούνται αυθαιρέτως παράγωγα τρόπων και το αντίθετο, ενώ η αντιμετώπιση τρόπων ως κλιμάκων και η υποστήριξή τους με αντίστοιχα μέσα είχε και εξακολουθεί να έχει ολέθρια αποτελέσματα, όπως θα δούμε στη συνέχεια.⁴⁴ Από την άλλη η έλευση της συγχորδιακής δομής σύμφωνα με την

⁴³ Τουλάχιστον σε επίπεδο θεωρίας καθώς πρακτικά η ταχεία εκτέλεση μη συνηχούντων φθόγγων σε συνδυασμό με το περιβάλλον συχνά έχει διαφορετικά αποτελέσματα. Ωστόσο η μελέτη δεν μπορεί να συνοψολογίζει τις εκάστοτε συνθήκες καθώς κάτι τέτοιο επαναφέρει την πράξη επί της θεωρίας και ως εκ τούτου καταλύει μία εκ των θεμελιωδών αρχών της καθώς σε αυτή την περίπτωση πρέπει από τα αποτελέσματα να συμπεράνει τα αίτια.

⁴⁴ Βασική n-βαθμη κλίμακα αναφοράς σε σχέση με δεδομένο περικλείσιμα, (χαρακτηριστικά περικλείσιμα οκτάβας), λέγεται το διατεταγμένο n-χορδο μουσικών φθόγγων χωρίς το άνω όριο του περικλείσιματος (π.χ της οκτάβας), ή εναλλακτικά η διατεταγμένη n-άδα βηματικών μουσικών διαστημάτων που περικλείονται από τους ίδιους φθόγγους. Παράδειγμα οι πεντάβαθμες (πεντατονικές) και οι επτάβαθμες (επτατονικές) κλίμακες οκτάβας. Κατά τη συνήθη πρακτική των μουσικών πολιτισμών, κάθε μουσική κλίμακα σαν τις παραπάνω σχηματίζει έναν κύκλο από τρόπους που παράγονται αν ξεκινήσει κανείς επικουρικές κλίμακες από κάθε μια από τις παραπάνω βαθμίδες. Π.χ. ο τρόπος της Β΄ βαθμίδας της βασικής πεντατονικής κλίμακας αναφοράς, ο τρόπος της Δ΄ βαθμίδας της επτατονικής κλίμακας αναφοράς ή τρόπος του Φα. Κάθε κλίμακα αναφοράς σχηματίζει τόσους τρόπους όσες βαθμίδες έχει. Το φαινόμενο αυτό ο Αριστόξενος το ονομάζει περιφορά των κλιμάκων και σήμερα το ονομάζουμε τροπικό

οποία μπορεί κανείς να εδραιώσει ένα αξιόπιστο και επιστημονικά ελεγμένο περιβάλλον κάθετης ανάπτυξης μπορεί να γίνει εφικτή μόνο χάρη στην εξαρμονικευσθή τους και στις τάξεις συμφωνίας ή διαφωνίας (Λέκκας, 1995:141).

Σε αυτό λοιπόν το περιβάλλον, (έκθετο από κάθε άποψη σε σφάλματα καθώς η φθογοθεσία παρεμπόδιζε την κάθετη συνύπαρξη και αυτή με τη σειρά της τροποποιώντας εκ των υστέρων τη φθογοθεσία αλλοίωνε το ποιόν των κλιμάκων), οι δύο αυτοί δρόμοι συνέχισαν την πορεία τους επιδιώκοντας τη σύγκλιση. Επίγονο “εξελικτικό” στάδιο αποτέλεσε η “υιοθέτηση”/“μετασχηματισμός” της Πυθαγόρειας, (αλλά όπως προκύπτει από τις σχετικές μελέτες και κοινής στους λαούς με ανεπτυγμένη μουσική θεωρία), πεντατονικής και επτατονικής φθογοσειράς. Κομβικό σημείο τα έργα του Πάπα Γρηγορίου του Μεγάλου, 7^{ος} αι.), καθώς και του Αμβροσίου (αρχιεπισκόπου Μεδιολάνων, 14^{ος} αι.). Εκ του πρώτου το μετέπειτα μέλος ονομάστηκε “Γρηγοριανό”. Αργότερα ο μελετητής Γλαρεανός το 1547 τροποποίησε άστοχα το παραδομένο υλικό τόσο ονοματολογικά όσο και σε επίπεδο χειρισμού όπως το γνωρίζουμε σήμερα στην Εκκλησιαστική μουσική της Δύσης.⁴⁵ Στο μεταξύ, η βαθμιαία επέλευση στο νότο μιας γενικευμένης ανομολόγητης δίφωνης πανάρχαιης συνηχητικής (μέσα από διαύλους και ισοκράτες), και στη δύση μιας επίσης γενικευμένης μετά τον μεσαίωνα πολυφωνίας και αντίστιξης (μέσα, μεταξύ άλλων, από μια μακραίωνη σαλπικτήρια παράδοση κατερχόμενη από τις βρετανικές νήσους),⁴⁶ δημιούργησε τεράστια κρίση. Όλοι άρχισαν να ερευνούν εκ νέου το ορθό κούρδισμα με λάθος όρους, συγχέοντας τα πυθαγόρεια με τα φυσικά. Κάθε φορά που διόρθωναν

σύστημα. Όταν η κλίμακα αναφοράς δεν είναι η συνήθης Πυθαγόρεια ή Πυθαγορειογενής πεντατονική, (τρεις επόγδοι τόνοι και δύο τριημιτόνια), ή η συνήθης Πυθαγόρεια ή Πυθαγορειογενής επτατονική μείζων, (πέντε τόνοι και δύο λείμματα ή η κλασική Πυθαγόρεια, τρεις τόνοι, δύο βαρείς τόνοι και δύο ημιτόνια η φυσική μείζων), αλλά κάποια άλλη “εξωτική” ως προς αυτές κλίμακα ή το βασικό περικλείσμα αναφοράς συμβαίνει χαρακτηριστικά να είναι άλλο από την οκτάβα, (κλασικά μια πέμπτη ή μια τέταρτη), το αντίστοιχο φαινόμενο μαζί με τους τρόπους που διαρθρώνονται τα αντίστοιχα τετράχορδα ή πεντάχορδα ονομάζεται μακαμισμός. Τα μακάμ είναι αυτού του τύπου τροπικές δομές, με πολύ ισχυρές όμως δυναμικές συσχετισμού των φθόγγων, οι οποίες οδηγούν στην διαμόρφωση ορισμένων πάγιων μελωδικών κυττάρων. Τα κύτταρα αυτά τα ονομάζουμε μελωδικές φόρμουλες. Οι ήχοι είναι τροπικά δομήματα τύπου μακάμ όταν ο βασικός τύπος κλίμακας αναφοράς είναι η λεγόμενη Βυζαντινή κλίμακα, (σπονδειακή κλίμακα), με τους φθόγγους και τις αλλοιώσεις της (τρεις τόνοι επόγδοι ή “μείζονες”, δύο τόνοι εφενδέκατοι ή “ελάσσονες”, δύο τόνοι βαρείς επιδέκατοι ή “ελάχιστοι”).

⁴⁵ Λόκριο ονόμασε τον τρόπο του Si, την κατά Πτολεμαίο δηλαδή Μιξολύδιο αρμονία. Φρύγιο την Δώριο αρμονία του Mi, ενώ ο Αιολικός ταυτίζεται με αυτόν που γνωρίζουμε ως τέτοιο, αλλά από άλλη βάση. Πρόκειται ουσιαστικά για την Πυθαγόρεια κατιούσα αρμονική. Η κατά Πτολεμαίο Φρύγιος έγινε Δώριος (τρόπος του Re), ενώ η Ιόνιος ή Ιάστειος αρμονία (Sol), έγινε Μιξολύδιος και η Λύδιος κατά Πτολεμαίο C, Λύδιος, δηλαδή η Πυθαγόρεια μείζων. Τέλος η διοξειογενής Συντολίδιος του Πτολεμαίου έγινε για τον Γλαρεανό Λύδιος.

⁴⁶ Οι σάλπιγγες παράγουν ευδιάκριτες σωστά κούρδισμένες φυσικές αρμονικές.

τις πέμπτες και τέταρτες, καταστρέφονταν οι τρίτες, έκτες και έβδομες, διαλύοντας τις προοπτικές για αρμονία και πολυφωνία και αντιστρόφως κάθε φορά που διορθώνονταν οι τρίτες οι έκτες και οι έβδομες. Οι λύσεις που αναζητήθηκαν κυμάνθηκαν ανάμεσα σε μια παλινδρόμηση μεταξύ των από μνήμης ή παράδοσης διαστηματικών σχέσεων και άτυπων φορμαλιστικών πεδίων αναλωνόμενες συχνά σε “εναλλακτικά κουρδίσματα της ίδιας νότας” μέχρι την επινόηση τεχνασμάτων του τύπου: “Ποιο Β να αποφεύγει κανείς όταν κάνει το Α”; ή “Σε ποια όργανα οι συγκρούσεις δυσηχούν περισσότερο ώστε να τα καταργήσουμε και να τα αντικαταστήσουμε με άλλα” (π.χ. το τσέμπαλο με το πιάνο ή το όμποε με το κλαρινέτο). Ένα σοβαρό ιστορικό παραπροϊόν αυτής της απόγνωσης υπήρξε τα κραταίο (κατά την αναγέννηση και το μπαρόκ), σύστημα “του μέσου τόνου” (meantone temperaments), με σωστές τρίτες, αλλά φάλτσες τέταρτες και πέμπτες και με αποτρόπαια διαστήματα “ουρλιαχτών λύκων” (wolf intervals).⁴⁷

1.2.2 Συγκλίσεις και αποκλίσεις “θεωριών” και επιστήμης

Προϊόντος του χρόνου οι διάφορες θεωρίες περί ορθής ή εσφαλμένης φθογγοθεσίας και αρμονίας άρχισαν να περιπλέκονται ακόμη περισσότερο. Η πολυφωνία είχε εδραιώσει μια κατάσταση εντός της οποίας μια τέτοια έρευνα έμοιαζε ακατόρθωτη. Σε αυτό το περιβάλλον αναζήτησης προέκυψε μια νέα πρόταση κουρδισμάτων μέσω των ηλεκτροφόρων οργάνων. Ο όρος “καλά συγκερασμένο” προέρχεται από τον Andreas Werckmeister (1645 - 1706), (Αδάμ, 2001:89), στο έργο του *Des Wohltemperirten Claviers, Zweyter Theil* το 1691, ο οποίος ωστόσο περιγράφει μη ισοσυγκερασμένα κουρδίσματα για το ευρύ φάσμα των ηλεκτροφόρων (τσέμπαλο, κλαβίχορδο, εκκλησιαστικό όργανο), κι όχι μόνο του πιάνου, αφού το “Claviers” περιλάμβανε όλη αυτή την ομάδα κι όχι μόνο το πιάνο (Pianoforte), όπως επικράτησε αργότερα ως όρος. Επομένως θα ήταν ορθότερο αν το αποδίδουμε ως “Το καλά συγκερασμένο ηλεκτροφόρο” κι όχι “κλειδοκύμβαλο” (Αδάμ, 2001:78). Η προτεινόμενη λύση περιλάμβανε υποδιαίρεση της οκτάβας σε 12 ίσα μέρη. Η πρόταση φυσικά δεν αποτέλεσε “κεραυνό εν αιθρία” και σχετίζεται χαλαρά με τις Αριστοξενικές θέσεις. Ο Descartes φαίνεται να νομιμοποιεί τέτοιες “μικρές αυθαιρεσίες”. Εντός του έργου του *Musiquae Competium*, το 1618, αναφέρεται μια πρόιμη ιδέα η οποία αργότερα

⁴⁷ Πρόκειται για τη λεγόμενη “Πέμπτη των λύκων” ή “Προκρούστεια Πέμπτη”, διάστημα προκύπτον από τα παραπάνω με χαρακτηριστικά ελαττωμένης Πέμπτης (αρκούντως περισσότερο ενοχλητικής από ότι στο σημερινό συγκερασμένο πιάνο).

θα αποτελέσει τον πυρήνα της ψυχακουστικής μελέτης. Η θέση αυτή οδήγησε σε μια μεσότητα μεταξύ ορθολογισμού και εμπειρισμού. Ο Werckmeister ουσιαστικά θα παραλλάξει το μεσοτονικό σύστημα το οποίο παρέλαβε από τον Pietro Aron το 1523 ο οποίος στην εργασία του *Toscanello in Musica*, Venice, 1523, περιγράφει ένα σύστημα κουρδίσματος στο οποίο τα πληκτροφόρα θα μπορούσαν να αποδώσουν με αρκετή ακρίβεια έναν ικανοποιητικό αριθμό τονικοτήτων.

Aron's Meantone Temperament (1/4 Comma)

Names	C ⁰	C ^{#-7/4}	D ^{-1/2}	E ^{b+3/4}	E ⁻¹	F ^{+1/4}	F ^{#-3/2}	G ^{-1/4}	G ^{#-2}	A ^{-3/4}	B ^{b+1/2}	B ^{-5/4}	C ⁰
Cents	0	76	193	310	386	503	579	697	773	890	1007	1083	1200

(Ισοσυγκερασμένα: 0 100 200 300 400 500 600 700 800 900 1000 1100 1200)

Η πρόταση αυτή δεν απέδιδε σωστά τα θεμελιώδη διαστήματα της πέμπτης και της τέταρτης (σε αντίθεση με εκείνο του Πυθαγόρα), αλλά όπως επισημάνθηκε ήδη το κέντρο του ενδιαφέροντος είχε ήδη μετατοπιστεί στις τρίτες και τις έκτες. Το επόμενο σχεδιάγραμμα δείχνει τις διαφορές των δύο συστημάτων:

Pythagorean	C0	D0	E0	F0	G0	A0	B0	C0
Meantone	C0	D-1/2	E-1	F+1/4	G-1/4	A-3/4	B-5/4	C0

Το τέλος της Αναγέννησης βρίσκει σε θεωρητική και λιγότερο σε πρακτική εφαρμογή πολλές θεωρήσεις οι οποίες “στόχευαν” σε μια κάποια λύση της φθογγοθεσίας όπως για παράδειγμα αυτή του Γερμανού οργανοποιού Gottfried Silbermann (1683 - 1753).

Aron's Meantone Temperament (1/4 Comma)

Names	C ⁰	C ^{#-7/4}	D ^{-1/2}	E ^{b+3/4}	E ⁻¹	F ^{+1/4}	F ^{#-3/2}	G ^{-1/4}	G ^{#-2}	A ^{-3/4}	B ^{b+1/2}	B ^{-5/4}	C ⁰
Cents	0	76	193	310	386	503	579	697	773	890	1007	1083	1200

(Ισοσυγκερασμένα: 0 100 200 300 400 500 600 700 800 900 1000 1100 1200)

Μετά από αυτή την περίοδο πολλές ήταν και οι προσπάθειες ανισοσυγκερασμού της οκτάβας σε μια προσπάθεια να διατηρηθούν οι σωστές 4^{εξ} και 5^{εξ} και “ανά περίπτωση” κάποιες “χρήσιμες” 3^{εξ} σε σχέση με τις περισσότερο “εν χρήσει” τονικότητες.

Werckmeister's Correct Temperament, No. 1 (1/4-Comma)

Names	C ⁰	C ^{#-1}	D ^{-1/2}	E ^{b0}	E ^{-3/4}	F ⁰	F ^{#-1}	G ^{-1/4}	G ^{#-1}	A ^{-3/4}	B ^{b0}	B ^{-3/4}	C ⁰
Cents	0	90	192	294	390	498	588	696	792	888	996	1092	1200

Werckmeister's Correct Temperament, No. 3 (1/4-Comma)

Names	C ⁰	C ^{#-3/4}	D ⁰	E ^{b+1/4}	E ^{-1/2}	F ^{+1/4}	F ^{#-1/2}	G ⁰	G ^{#-1}	A ^{-1/4}	B ^{b+1/4}	B ^{-1/2}	C ⁰
Cents	0	96	204	300	396	504	600	702	792	900	1002	1098	1200

48

Από την άλλη το “καλά συγκερασμένο” σύστημα επιχειρεί να αποτελέσει μέση λύση μεταξύ του ισοσυγκερασμένου και του μεσοτονικού. Το επόμενο διάγραμμα δείχνει τις διαφορές μεταξύ των διαφόρων συστημάτων της εποχής (με τιμή = 0 φαίνεται το ισοσυγκερασμένο):

Note	A	#/b	B	C	#/b	D	#/b	E	F	#/b	G	#/b
Eq.Temp.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Werckmeister III	0	+8	+4	+12	+2	+4	+6	+2	+10	0	+8	+4
Kirnbenger III	0	+6	-2	+10	+1	+3	+4	-3	+8	+1	+7	+2
Lotti & Young	0	+6	-4	+6	0	+2	+4	-2	+8	-2	+4	+2

Ήταν πια φανερό ότι η χορδή είχε πάρει ως υλικό ηχοπηγής την πρωτοκαθεδρία στη μελέτη κι έτσι η όποια επιστασία μέσω των μαθηματικών και της φυσικής είχε ως έδρα αναφοράς αυτό και μόνο τον τρόπο παραγωγής ήχου. Δεν άργησαν οι στοχευμένες παρατηρήσεις εν είδει νόμων:⁴⁹

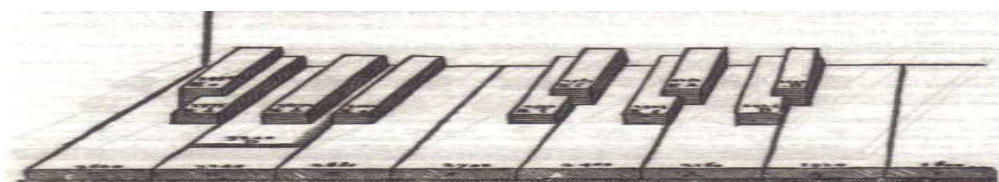
1. Όταν μια χορδή και η τάση της παραμένουν αμετάβλητες, αλλά το μήκος μεταβάλλεται, η περίοδος της δόνησης είναι ανάλογη προς το μήκος

⁴⁸ Αδάμ Π, *Εισαγωγή στα κουρδίσματα* στο <https://panagiotisadam.com/>

⁴⁹ Διατυπώθηκαν για πρώτη φορά από τον Γάλλο μαθηματικό Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1636):

2. Όταν μια χορδή και το μήκος της παραμένουν αμετάβλητα, αλλά η ένταση μεταβάλλεται, η συχνότητα της είναι ανάλογη με την τετραγωνική ρίζα της τάσεως
3. Για διαφορετικές χορδές με το ίδιο μήκος και ένταση, η περίοδος της ταλάντωσης είναι ανάλογη προς την τετραγωνική ρίζα του το βάρους της χορδής.

Η πρακτική εφαρμογή και λειτουργία των παραπάνω συνοψίστηκε στο συνηθισμένο πιάνο με τον συγκεκριμένο τρόπο με τον οποίο χορδίζεται τα τελευταία χρόνια. Πρόδρομοι μελετητές του σημερινού ισοσυγκερασμένου συστήματος υπήρξαν πολλοί μεταξύ των οποίων και ο Γάλλος μαθηματικός Marin Mersenne (1588 - 1648), ο οποίος μόλις το 1636 υποστήριξε τον ίσο συγκερασμό και την αριθμητική του αντιστοιχία στο σύγγραμμα *Harmonie Universelle* το οποίο θα υιοθετούνταν στα τέλη του 17^{ου} αιώνα στη Νότια Γερμανία και αργότερα σε ολόκληρο τον κόσμο (αναθεωρημένο). Όπως έγινε αντιληπτό την περίοδο αυτή υπήρχαν αναρίθμητα κουρδίσματα. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους για το οποίο έχουν βρεθεί μεσαιωνικά τσέμπαλα με διπλά πλήκτρα για τις αλλοιωμένες νότες αλλά και ένας μείζονος τάξεως αξιολογικός άξονας μεταξύ καλών και κακών θεωρητικών και τελικά μεταξύ καλών και κακών μουσικών.



Ο Helmholtz μετά τα πειράματά του δικαιώνει πολλές από τις θεωρήσεις και μετρήσεις του παρελθόντος και παραδίδει τον εξής παλαιό πίνακα.⁵⁰

C	D	E	F	G	A	B	C'
1	9/8	5/4	4/5	3/2	5/3	15/8	2
24	27	30	32	36	40	45	48

Ο J.S.Bach όπως μαρτυρεί ο γιος του Carl Philip Emmanuel χόρδισε ο ίδιος το

⁵⁰ Αναπαράγοντας τη φυσική μείζονα κλίμακα του G. Zarlino (1517 - 1590, ο οποίος την είχε βασίσει στο διατονικό γένος του Κλαυδίου Πτολεμαίου, παράλλαγμα του διατονικού γένους του Διδύμου του Αλεξανδρέως, με διαστήματα για πρώτη φορά εκφρασμένα με αυτούς τους αριθμούς ήδη στον Αρχύτα. (Αδάμ, 2001:83).

πληκτροφόρο που θα χρησιμοποιούσε και ότι η διαδικασία δεν διαρκούσε ποτέ πάνω από ένα τέταρτο της ώρας (Guy, 2006:7). Το 1722 ολοκλήρωσε έναν κύκλο αποτελούμενο από πρελούδια και φούγκες (BWV846–869) και έναν ακόμη το 1742 (BWV870–893). Τα άτιτλα χειρόγραφα ήταν γραμμένα σε όλες τις πιθανές τονικότητες του μεσοτονικού συστήματος που περιγράφηκαν και όπως προκύπτει απαιτούνταν ανά ομάδες τονικοτήτων διαφορετικό κούρδισμα. Ωστόσο, το αντίγραφο του μαθητή του Bach, Altnikol φέρεται σε δύο τόμους με τον τίτλο: *48 πρελούδια και φούγκες για καλώς συγκερασμένο κλειδοκύμβαλο* και στο εξής θα αποτελούσε “Ιερό δισκοπότηρο” του ισοσυγκερασμού της Δυτικής μουσικής.

1.2.3 Η κατάληξη ως αφετηρία νέων προβλημάτων

Η επιταγή για εξέλιξη, η ανάγκη έντονων δυναμικών διαβαθμίσεων στην εκτέλεση και η αναζήτηση ενός οργάνου που θα απέδιδε (λαμβάνοντας υπόψη τις προαναφερθείσες δεσμεύσεις), όλες τις τονικότητες συνάντησε έτσι την αποζημίωση στην κατασκευή ενός οργάνου πολύ συγγενούς με γνωστό μας σήμερα πιάνο. Το νέο όργανο είχε μεγάλη έκταση (88 πλήκτρα ή $7 \frac{1}{4}$ οκτάβες, πιο σπάνια 92 με μια επέκταση 4 πλήκτρων στα μπάσα και νότα εκκίνησης το F), πλούσιο ήχο φέροντα όλα τα στοιχεία του εγχόρδου (αφού είναι τέτοιο), δυνατότητα εναλλαγής πολλών διαβαθμίσεων έντασης και περίπου μετά το 1800, ισοσυγκερασμένο κούρδισμα. Ο κατασκευαστής Broadwoods στα μέσα του 19^{ου} αιώνα έδωσε στους συνθέτες ένα όργανο στο οποίο κάθε νότα απείχε από την επόμενη της “ένα ισοσυγκερασμένο ημιτόνιο”.⁵¹ Έτσι η σχέση μιας οκτάβας διαρθρώθηκε όπως εμφανίζεται στο Παράρτημα 2. Η οκτάβα πια περιείχε αυστηρά 12 νότες (οκτάβα 7 νοτών και 5 διέσεων), και ο διαχωρισμός της έγινε από τον Alexander Ellis⁵² σε 1200 cents, δηλαδή 100 cents/ημιτόνιο. Χορδιζόμενο με αυτή τη μέθοδο αποδίδει τις σχέσεις που εμφανίζονται στο Παράρτημα 3.⁵³ Το Λα (A) των 440Hz/sec έχει ως ακριβές πολλαπλάσιο ανάλογο και κατά όλους τους θεωρητικούς και φυσικούς νόμους τα 550Hz/sec (Nτο \sharp /C \sharp). Όμως αν μία σάλπιγγα ή ένα άταστο χορδόφωνο, ή μια φωνή,

⁵¹ Το ζητούμενο ήταν να προϋποτεθούν ακριβώς 12 νότες στην οκτάβα. Έστω διάστημα I, το οποίο πολλαπλασιαζόμενο με εαυτό του 12 φορές, να δίνει αποτέλεσμα 2, ($I^{12} = 2$).

⁵² Ο Alexander Ellis (1814 - 1890), ήταν ένας διακεκριμένος άγγλος μαθηματικός και φιλόλογος σε ένα ευρύ πεδίο ερευνών από τα μαθηματικά και τη μουσική έως τα πρώτα αλφάβητα. Άφησε πλήθος εργασιών μεταξύ των οποίων και η υπόμνηση-σχολιασμός-επεξήγηση και έρευνα που αφορούν στις μελέτες του Helmholtz.

⁵³ Οι τιμές που σημειώνονται με κόκκινο αποτελούν ένα τυχαίο δείγμα ελέγχου μείζονος τρίτης.

εκτελέσουν το φυσικό πολλαπλάσιο, θα έρθουν σε τονική σύγκρουση με ένα συγκερασμένο όργανο όπως το πιάνο, αφού εκείνο υποχρεωτικά θα εκτελέσει το Ντο# (C#) στα 554,365Hz. Μια διαφορά όμως των 4,4Hz είναι ακουστή ακόμα και από ένα απολύτως απαίδευτο αυτί.

Το 1738 ο μαθηματικός Leonhard Euler επιχείρησε μια ακόμη ερμηνεία βασισμένη σε ψυχολογικούς παράγοντες. Υποστήριξε ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος επιζητώντας μια σχέση απόλαυσης – ανακούφισης νόμου και τάξης, λαμβάνει ευχαρίστηση στο συγχρωτισμό σχέσεων στην ηχητική φύση και έτσι όσο μικρότεροι είναι οι αριθμοί που απαιτούνται για να εκφράζουν την αναλογία δύο συχνοτήτων, τόσο ευκολότερο είναι το ερέθισμα, άρα και προτιμάται. Κι ενώ οι διάφορες περί αρμονίας θεωρίες δεν ήταν έως τότε ακριβώς αριθμητικές, ο μαθηματικός Jean-le-Rond D' Alembert, (1762), βασίστηκε στη θεωρία της αρμονικής σειράς θεωρώντας θεμελιώδη την αρχή των παραγόμενων αρμονικών ή αλλιώς ότι είναι στη φύση του αντικειμένου (άρα πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα) το γεγονός ότι έκαστος φθόγγος συνοδεύεται από την πρώτη αρμονική του (οκτάβα), τη δεύτερη κ.ο.κ. Υποστήριξε ότι το άκουσμα είναι: “Πιο σύμφωνο με το σύστημα της φύσης που δύο νότες διστάμενες κατά μια πέμπτη θα πρέπει να ακούγεται μαζί” (Jeans, 1937:157).

Η μακρά αυτή πορεία προς την εύρεση του καταλληλότερου μουσικού υλικού καθώς και της ορθής χρήσης του απασχόλησε περισσότερο τους μουσικούς και λιγότερο τους επιστήμονες. Έτσι συχνά η διάνοιά συνοδευόμενη με το ένστικτο τους οδήγησε σε αρκετές των περιπτώσεων σε συμπεράσματα που στην πορεία έγιναν νόμοι και κανόνες οι οποίοι αργότερα αποδείχτηκαν τόσο θεωρητικά όσο και εργαστηριακά ορθοί. Ένας από τους μουσικούς αυτούς ήταν ο J. P. Rameau (1683 - 1764). Ο Rameau στήριξε τις αρχές σύνθεσης στην τριαδικότητα, ως μια από τις απαιτήσεις της αρμονίας. Με σημείο εκκίνησης τον καταμερισμό της χορδής η μέθοδος ομοιάζει σε πρώτη ανάγνωση με τις Πυθαγόρειες (Rameau, 1971:xvi) με ταυτόχρονη αναφορά στον Descartes (*Competition Musica*), κυρίως στα εδάφια που γίνεται έντονα λόγος για την ακουστική σημασία των αρμονικών και ειδικότερα της διαπασών. Ο Rameau ερευνά επίσης εκ νέου στο *Principles of composition* τη σχέση των τριάδων, εισάγοντας μάλιστα από την αρχή του έργου του την έννοια της τριάδας επί τριάδας σε κάθε βαθμίδα (ως πρόδρομος μιας πολύ μεταγενέστερης αρμονικής θεώρησης αφού οι επάλληλες τριάδες εντός του περικλείσματος της οκτάβας στο συγκερασμένο σύστημα

παράγουν έβδομες). Ωστόσο στη δημιουργία συγχορδιακών υποστάσεων παραμένει αρκετά πιστός στην Πυθαγόρεια βάση των αριθμών και αρκετά πλησίον την αρχέτυπη βάση των συμφωνιών της οκτάβας και της πέμπτης με σχέσεις λόγων.

Το 1862 ο πολυπράγμων κορυφαίος επιστήμονας Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz θα διατυπώσει επιβεβαιώνοντας μέσω του πειραματικού του αντηχείου, τη θεωρία που βασίζεται στα “χτυπήματα” και τη σχέση τους με τις αρμονικές που προκύπτουν συχνοτικά. Η θεωρία του Helmholtz στα περισσότερα σημεία έχει αντισταθεί σε σύγχρονους και νεώτερους επικριτές καθώς απαντά ικανοποιητικά σε καίρια ζητήματα όπως η διαφορά μεταξύ των φθόγγων οι οποίοι παράγονται από τα διαπασών και οι συνηχήσεις τους σε αντιδιαστολή με εκείνους των μουσικών οργάνων. Για παράδειγμα η τριάδα C – E – G δεν αποτελεί παραφωνία σε όργανα ή συνδυασμούς φτωχών αρμονικών ενώ συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο σε όργανα με πλήθος και πλούτο αρμονικών. Ένας από τους κλάδους των μαθηματικών που έδωσε ικανοποιητικές εξηγήσεις και διασαφήσεις σχετικά με την αρμονική ανάλυση σχετικά με τα παραπάνω είναι εκείνος των εφαρμοσμένων μαθηματικών. Η υπέρθεση και ανάλυση ενός αριθμού ακουστικών αποτελεσμάτων (καμπύλων), κατά τον Jeans μοιάζει με την εργασία οποιουδήποτε χημικού ο οποίος αναμειγνύει το όποιο στοιχείο με κάθε άλλο ώστε να προκύψει ένα μείγμα. Εδώ αναζητείται το αντίθετο. Η ανάλυση Φουριέ, (J. Fourier, 1768 - 1830), εδραζόμενη στα μαθηματικά κάνει ακριβώς αυτό όπως θα δούμε στη συνέχεια. Το θεώρημα δίνει απαντήσεις στην ανάλυση κάθε ήχου, ωστόσο η θεμελιώδης διαφορά μεταξύ των μουσικών ήχων και των θορύβων έγκειται στην περιοδικού χαρακτήρα φύση των πρώτων σε αντίθεση με τη μη περιοδικότητα των δεύτερων και αυτό είναι ένα ζέον ζήτημα.⁵⁴ Αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι η ίδια η αίσθηση (Sensation), αφορά στον περιοδικό ήχο: “Ταχεία περιοδική αίσθηση/αντίληψη του ήχου” (Helmholtz, 1895:113). Οι μελέτες του Helmholtz, στο ηλεκτρικό όργανο που κατασκεύασε καθώς και οι σχετικές μελέτες του (κατά τα άλλα ερευνητή των ηλεκτρικών πεδίων), G.S. Ohm (1789 - 1854), κατέδειξαν ότι οι χροίες των οργάνων και η αναγνώρισή τους, αποτελεί αυστηρά θέμα της αμοιβαίας έντασης

⁵⁴ Στους αρχικούς ορισμούς του παρόντος γίνεται ιδιαίτερη μνεία σε αυτό το θέμα περί περιοδικότητας, καθώς οι ταλαντώσεις των ηχητικών πηγών μεταδίδονται συνήθως στον αέρα μέσω κυμάτων και είναι υποκείμενες σε συμβολές, ανακλάσεις, διαθλάσεις, περιθλάσεις, απορροφήσεις, συντονισμούς κλπ. Μέσω αυτών των οδών όπως περιγράφεται, η όλη διαδικασία γίνεται αντιληπτή από το αυτί (έσω ους). Έτσι, κατά τη στοιχειώδη φυσική ακουστική, θεωρητικά κάθε σημείο του χώρου λειτουργεί ως σημειακή εστία της ηχητικής συνισταμένης που ορίζεται ως αλγεβρικό άθροισμα όσων κυμάτων επενεργούν εκεί ταυτόχρονα σύμφωνα με το νόμο του Christiaan Huygens (Λέκκας, 1995:31).

των αρμονικών και όχι των θεμέλιων τόνων τους. Στο όργανο του Helmholtz παρατηρήθηκε ότι η δεύτερη αρμονική πέρα από καθαρότητα και λαμπρότητα δεν προσθέτει κάτι περισσότερο από ότι η πρώτη, δηλαδή το αποτέλεσμα ομοιάζει πολύ με αυτό της αύξησης της έντασης της ίδιας της οκτάβας πάνω από τον θεμέλιο τόνο. Αντίθετα η τρίτη εισάγει εκ νέου μια λαμπρότητα παρέχοντας “έρρινη ποιότητα” στον ήχο. Η ποιότητα αυτή διακρίνεται ιδιαίτερα σε ήχους όπως αυτός του κλαρινέτου, όργανο στο οποίο ο τρίτος αρμονικός είναι ιδιαίτερα ενισχυμένος. Η τέταρτη επιτείνει τη θεμέλιο προσθέτοντας λίγη περισσότερη λάμψη, και η πέμπτη προσθέτει λίγη ακόμη λάμψη και ευρύτητα. Η έκτη είναι μάλλον έρρινη ενώ από την έβδομη και μετά οι σχέσεις χαρακτηρίζονται παράφωνες. Σύμφωνα με τον James και πολλούς ερευνητές του 20^{ου} αιώνα, η επένθεση αρμονικών επί αρμονικών που συντελείται κατά την πρόοδο ενός μουσικού κομματιού, (ειδικότερα όταν συνηχούν πολλά και διαφορετικά όργανα), γίνεται τόσο δαιδαλώδης, ώστε οι όποιες προθέσεις ενός συνθέτη να δημιουργήσει λαμβάνοντας υπ’ όψιν όλες αυτές τις σχέσεις, μοιάζει σαν τις διαφημίσεις στις εφημερίδες σχετικά με την ανάμειξη ειδών τσαγιού ή καπνών. Καθώς έχει χυθεί πολλή μελάνη επί του συγκεκριμένου θέματος και παρόμοιοι αφορισμοί έχουν οδηγήσει σε απαξιωτικές τάσεις επί της θεωρίας, οφείλουμε να ξεκαθαρίσουμε το εξής: Γενικά, η θεωρία οφείλει να είναι συνεπής προς τις αρχές της και υφίσταται πριν από κάθε εφαρμογή. Πιθανή αποτυχία της εφαρμογής δεν σημαίνει ότι η θεωρία καταρρέει αλλά ότι πιθανά δεν είναι εφαρμόσιμη επί του συγκεκριμένου πεδίου, κάτι που εξ’ ορισμού άλλωστε δεν αποτελεί ζητούμενο από την όποια θεωρία. Ειδικά, η μουσική θεωρία ουδέποτε έλαβε υπ’ όψιν της παράγοντες όπως η ζεύξη άπειρων ηχοπηγών διαφορετικών ιδιοτήτων και δυνατοτήτων ή η αντίδραση των χώρων στους οποίους παράγεται το ενέργημα. Αυτό σημαίνει ότι με τα σημερινά επιστημονικά εργαλεία μπορούμε να εξαγάγουμε πεπερασμένα τεκμηριωμένα συμπεράσματα ωστόσο αδιαπραγμάτευτα περιοριστικότερα της άπλετης “ελευθερίας” στο βωμό της έκφρασης. Το αυτό ενδεχόμενα ισχύει και σε ότι αφορά στις υπόλοιπες τέχνες, καθώς το πολιτισμικό ρευστό βρίσκεται πάντα σε παρόμοιες συνθήκες σχετικά με το υποκείμενο. Άλλωστε η διαδικασία ηχογράφησης και αναπαραγωγής που βρίσκονται στο οπλοστάσιο του μελετητή μόνο τον τελευταίο αιώνα, φέρνουν στο προσκήνιο ολόένα και περισσότερα θεωρητικά και πρακτικά προβλήματα. Ακόμη και σε μια καλοσχεδιασμένη αίθουσα συναυλιών φιλοξενούσα μια ορχήστρα κι ένα υποκείμενο

ως δέκτη, επιχωριάζει υποχρεωτικά το ίδιο το μέσο διάδοσης (αέρας), και τις πιθανές ιδιότητες του (πέρα από τον χώρο), ως ικανό παράγοντα αλλοίωσης της μετάδοσης. Το ίδιο ισχύει και για το υποκείμενο χωρίς ωστόσο στο σημείο αυτό να υπάρχει η πρόθεση επαναφοράς του ρόλου του παρατηρητή σε κάθε πείραμα καθώς η θεματολογία και η έκταση του παρόντος πονήματος δεν επιτρέπει τέτοιες εξακτινώσεις. Τέλος, το ίδιο το όργανο υποδοχής των κυμάτων (αυτί), αλλά και το όργανο επεξεργασίας (εγκέφαλος), λειτουργούν όπως είδαμε ως διορθωτές στο λαμβανόμενο σήμα, με πολύπλοκες και ιδιαίτερες διαδικασίες οι οποίες θα αναφερθούν στη συνέχεια, ολοκληρώνοντας έτσι την εικόνα του φαινομένου αυτού που ονομάζεται “υποκειμενική ακοή”, ως προορισμένη φυσική διαδικασία επέμβασης επί του ερεθίσματος κι όχι ως κατ’ άτομο παράλλαξη του αισθητηριακού συμβάντος.

Σε επίπεδο ελέγχου η εκάστοτε ηχοπηγή παράγει ένα και μόνο τόνο, και καθώς υπερτίθενται οι παραγόμενοι αρμονικοί, μια ακολουθία από “διακροτήματα”, (beats per second), τα οποία σε κάποιες τιμές αξιολογούνται ως “δυσάρεστα”. Το φαινόμενο αποτυπώνεται και περιγράφεται όπως φαίνεται μέσα από τα μαθηματικά και τη φυσική. Ακολουθεί σχετικό γράφημα από τις μελέτες του Helmholtz:

Frequency of fork I	No. of beats per second at which		Interval in semi-tones until beats disappear
	beats are most unpleasant	beats can no longer be heard	
96	16	41	6
256	23	58	4
575	43	107	3
1707	84	210	2
2800	106	265	1.5
4000	—	400*	1.6

* This is the number given by Stumpf; Helmholtz had previously found a limit of only 276 beats, or 1.1 semitones.

Σε αυτόν τον πίνακα εμφανίζονται οι διαστηματικοί λόγοι που αντιστοιχούν σε διακροτήματα, όταν αυτά βρίσκονται μέσα στη ζώνη ακουστότητας, οπότε και τα τονικά τους ύψη ονομάζονται φθόγγοι διαφοράς:

Intervals	Ratio of the vibrational numbers	Difference of the same	The combinational tone is deeper than the deeper generating tone by
Octave	1 : 2	1	a Unison
Fifth	2 : 3	1	an Octave
Fourth	3 : 4	1	a Twelfth
Major Third	4 : 5	1	Two Octaves
Minor Third	5 : 6	1	Two Octaves and a major Third
Major Sixth	3 : 5	2	a Fifth
Minor Sixth	5 : 8	3	a major Sixth

Και στη συνέχεια οι προκύπτοντες φθόγγοι απεικονισμένοι σε πεντάγραμμα:



Σύμφωνα με τις μελέτες οι φθόγγοι αυτοί είναι όχι έντονα ακουστοί αλλά γίνονται πιο σαφείς και ευδιάκριτοι σε όργανα όπως το πιάνο ή το διαπασών. Αν σε αυτό το σχήμα συνυπολογιστούν και οι προκύπτοντες φθόγγοι σχετικά με τους ανώτερους αρμονικούς, τότε παρατηρούμε ότι πρόκειται για ένα πράγματι αρκετά δαιδαλώδες σύστημα το οποίο στη θεωρητική του διάσταση διευρύνει τις συμφωνίες, εκτραχύνει τις κατώτερης τάξης συμφωνίες και πολύ περισσότερο τις διαφωνίες.



Οι έρευνες του Helmholtz κατέδειξαν ότι εκτός του φθόγγου διαφοράς υφίσταται και ένας ακόμη παράγωγος φθόγγος άθροισης ο οποίος συμπίπτει με το άθροισμα των δύο συνηχόντων φθόγγων. Έτσι έχουμε:



Οι φθόγγοι αυτοί είναι ιδιαίτερα ακουστοί και σύμφωνα με τον συγγραφέα σε μερικές περιπτώσεις, (της έκτης), πλουτίζουν την ποιότητα του ακουστικού ρευστού.

Επίσης γίνονται έντονα αντιληπτοί όταν παράγονται από βίαιες παλμικές κινήσεις του αέρα μέσα σε σωλήνες (πχ. fff από ένα χάλκινο πνευστό κλπ).

Οι περισσότερες μελέτες και σχετικές έρευνες, αφορούν σε αυτό που ονομάζουμε “καθαρούς τόνους” (pure tones), με αιχμή του δόρατος τον τονοδότη (διαπασών). Ωστόσο η καθαρότητα δεν είναι αρκετή. Έτσι, όχι τυχαία, οι μουσικοί στην πορεία της εξέλιξης επιλέγουν ηχητικές πηγές κατά κάποιο τρόπο “περίπου μονοδιάστατες”/“επιμήκεις” ώστε να παράγουν στάσιμα κύματα κατά μήκος μιας μονοδιάστατης γραμμής (ηχητικοί σωλήνες, χορδές). Αυτή η εφαρμογή αποτελεί ένα από τα βασικά επιτεύγματα της θεωρητικής αρμονίας, της αρμονικής σειράς και της περιοδικότητας ως αποχρώντος χαρακτηριστικού των διαστάσεων του φθογγικού ακούσματος. Από τις δισδιάστατες ή τρισδιάστατες ηχοπηγές, η βασική χρήση είναι ρυθμική και όχι φθογγική. Ηχοπηγές που παράγουν φθόγγους τριών διαστάσεων χρησιμοποιούνται όσες “αρκούντος προσομοιάζουν” προς τις μονοδιάστατες (ελάσματα, ξυλόφωνα, μεταλλόφωνα, ορισμένες μεμβράνες, κώδωνες, κλπ). Με τον ίδιο τρόπο που ο αρχιτέκτονας δεν βρίσκει ενδιαφέρον σε ένα και μόνο απλό σχήμα ή ο ζωγράφος σε ένα και μόνο βασικό χρώμα, έτσι και ο μουσικός αναζητά συνθετότερες μορφές ήχου, πλούσιες σε αρμονικές, με πολύπλοκες εξελίξεις της κυματομορφής τους και κατά συνέπεια όχι καθαρές. Άλλωστε ο Helmholtz αναφέρει μεταξύ άλλων ότι το αυτί μπορεί να απομονώσει επιλεκτικά και κατά βούληση τόσο ηχοχρωματικά όσο και συχνοτικά ερεθίσματα προκειμένου να εστιάσει στο κατά το δοκούν ηχητικό συμβάν. Τα πολύχρονα και κοπιώδη πειράματα του Helmholtz σχετικά με τις συμπαθητικές δονήσεις, (τις δονήσεις δηλαδή δύο ή περισσότερων διατεταγμένων σωμάτων που προκύπτουν από την αρχική ενέργεια ενός και μεταφέρεται με συχνοτικά όμοιο τρόπο στο επόμενο), τα οποία επανέλαβε επίμονα σε διάφορα υλικά, έδειξαν πειραματικά ότι το φαινόμενο της σκοπευμένης ηχοπαραγωγής περνά μέσα από μια πολυπαραγοντική ατραπό με καίριους συμμετέχοντες το μέγεθος των ηχοπηγών, το υλικό της σύστασής τους, το βάρος, την πυκνότητα, την εκάστοτε αντίσταση του αέρα κλπ. Οι έρευνες αυτές έδωσαν τα πρώτα και βασικά εναύσματα σχετικά με τους άξονες που έχρηζαν εστίασης στον τρόπο μελέτης των μουσικών οργάνων. Συνάμα αποτέλεσαν τον πρώτο καμβά ανάγνωσης και διύλισης των ειδικών εκείνων χαρακτηριστικών σύμφωνα με τη διαδικασία με την οποία οι διάφορες ομάδες οργάνων αποδίδουν τους επιθυμητούς τόνους. Οι αέριες στήλες, (με διαφορετικές συμπεριφορές σε ξύλινα και χάλκινα

πνευστά, ή στους μεγάλους σωλήνες των εκκλησιαστικών οργάνων), οι μεμβράνες, τα υπό τάση μέταλλα των χορδών, οι πριονωτές κυματομορφές των τοξοτών και η φύση της εκφοράς των φωνημάτων από την ανθρώπινη φωνή σε συνάρτηση με τους εκάστοτε παραγόμενους τόνους, πυροδότησαν τη φυσική και επισταμένη μελέτη σε παρατηρήσεις όπως οι ακόλουθες:

1. Απλοί τόνοι, όπως αυτοί των διαπασών, που ενεργούν σε μεγάλους θαλάμους συντονισμού (π.χ. σωλήνες εκκλησιαστικού οργάνου), έχουν ομαλό και ευχάριστο ήχο, απαλλαγμένο από τραχύτητα, αλλά πάσχουν από ένταση και λαμπρότητα σε χαμηλής συχνότητας περιοχές
2. Τόνοι συνοδευμένοι από μέτριας έντασης κατώτερους φθόγγους, (περίπου μέχρι τον έκτο αρμονικό), είναι πιο “μουσικοί” από τους απλούς. Τέτοιοι τόνοι είναι νότες που παράγονται από το πιάνο, την ανθρώπινη φωνή, το γαλλικό κόρνο κλπ.
3. Τόνοι από ετεροβαρώς κατανεμημένους αρμονικούς (κλαρινέτου), είναι ρηχοί. Μεγάλος αριθμός αρμονικών επιφέρει έρρινο άκουσμα και ο ήχος είναι πλουσιότερος
4. Τόνοι με πολλούς και πλούσιους αρμονικούς (ανωτέρω του έκτου), λειτουργούν τελείως διαφορετικά, με αποτέλεσμα ο ήχος να είναι συριστικός και τραχύς. Ο λόγος είναι οι διαφωνίες που δημιουργούνται μεταξύ θεμελίων και αρμονικών. (Π.χ. το όμποε, το φαγκότο και τα περισσότερα χάλκινα)
5. Η ποιότητα των μουσικών τόνων οφείλεται αποκλειστικά στην ένταση και την ακουστότητα των αρμονικών. Αντίθετα οι διαφορές φάσεις δεν φαίνεται να παίζουν καθοριστικό ρόλο σε αυτό το πεδίο. Και σε αυτό το πλαίσιο δεν χωρούν μη περιοδικού χαρακτήρα ήχοι
6. Αυτό που στην αρμονία ονομάζεται διαφωνία⁵⁵ και μπορεί να εμφανιστεί είτε ως επιθυμία του εκάστοτε συνθέτη είτε ως αστοχία εκτέλεσης μπορεί να αναλυθεί απλά σε πολύ γρήγορα διακροτήματα (beats), η πρόσπτωση των οποίων στο ακουστικό νεύρο γίνονται αντιληπτά ως ένα τραχύ αίσθημα.

Στα μέσα του 19^{ου} αι., ενέκυσαν νέα θέματα προς ανάλυση. Ο Πυθαγόρας εκτός των άλλων δεν είχε υπολογίσει (και δεν θα μπορούσε), τη μάζα του υλικού, την τάση

⁵⁵ Σχετικά με τον όρο “διαφωνία” και την ερμηνεία του, οι σύγχρονες ερμηνείες επιστημόνων και λεξικών είναι πολλές με αρκετά συγκρουσιακά μεταξύ τους στοιχεία.

και τη μάζα της χορδής, τη διάδοση των ηχητικών κυμάτων κλπ. Δια μέσου της φυσικής (θεωρητικής/πειραματικής), και των μαθηματικών, ερευνάται το πεδίο ερήμην των μουσικών οι οποίοι κάνουν τις πρώτες τους διαδρομές στο νέο τοπίο το οποίο κερδίζει ολοένα και περισσότερα όργανα. Η εξίσωση της παλλόμενης χορδής θα αναζητηθεί μεταξύ κορυφαίων επιστημόνων όπως οι Euler, ο D'Alembert και ο Lagrange. Ο Daniel Bernoulli (1700 - 1782) είχε προσεγγίσει στο παρελθόν μια μέθοδο σχετική με την αύξηση της ροής της ταχύτητας του αέρα σε περιοχές χαμηλής πίεσης, κάτι που βρίσκει εφαρμογή στα καλαμένα επιστόμια των πνευστών την οποία μνημονεύει και ο Helmholtz. Ωστόσο η προσέγγιση των χορδών περνούσε μέσα από μελέτες τριγωνομετρικών σειρών συναρτήσεων. Το πρόβλημα έμελε να λυθεί το 1822 από τον Fourier στο έργο του: *Theorie analytique de la chaleur*, (*Αναλυτική θεωρία της θερμότητας*). Οι βασικές ιδιότητες των περιοδικών συναρτήσεων ερμηνεύουν το φαινόμενο κατά το οποίο όταν συνηχούν δύο νότες και η μία έχει διπλάσια συχνότητα από την άλλη έχουμε την αίσθηση ότι ακούμε την ίδια νότα. Η επιστασία σε αυτό το φαινόμενο αποτέλεσε την αρχή της σταδιακά ολοένα και περισσότερο επιστημονικής τεκμηρίωσης των βασικών αρχών του κλάδου ο οποίος αργότερα θα ονομαστεί “ψυχακουστική”. Τα πειράματα επαληθεύουν ότι το ανθρώπινο αυτί συμπεριφέρεται σαν ένας μηχανισμός σύνθεσης, (άθροισης), των δύο περιοδικών φαινομένων. Το θεώρημα Fourier καταδεικνύει ότι κάθε περιοδική ταλάντωση, ανεξαρτήτως φύσεως δύναται να αναπαραχθεί με ακρίβεια μέσω υπέρθεσης ενός αριθμού απλών αρμονικών ταλαντώσεων. Με άλλα λόγια κάθε καμπύλη όσο πολύπλοκη κι αν είναι (σύνθετη αρμονική ταλάντωση), μπορεί να καταστεί αναλύσιμη σε κάποιο αριθμό απλών αρμονικών ταλαντώσεων και μάλιστα σε ακριβή και μόνο ακέραια πολλαπλάσια. Αυτό σημαίνει ότι κάθε συνάρτηση αναλύεται/αποσυντίθεται στο άθροισμα απείρων περιοδικών ημιτονοειδών και συνημιτονοειδών συναρτήσεων. Το αποτέλεσμα του μετασχηματισμού είναι μια νέα συνάρτηση με διαφορετικό πεδίο ορισμού, (“Μετασχηματισμό Φουριέ” ή “Φάσμα”), το οποίο περιγράφει το κατά πόσο συμμετέχει κάθε στοιχειώδες ημίτονο στον σχηματισμό της αρχικής συνάρτησης.

Ωστόσο τι συμβαίνει αν αντιστρέψουμε τα δεδομένα; Πως συμπεριφέρεται το αυτί, όχι πια στο άθροισμα περιοδικών συναρτήσεων, (δηλαδή σε μια νέα περιοδική συνάρτηση), αλλά αν μια οποιαδήποτε περιοδική συνάρτηση αναλύεται σε απλές

επίσης περιοδικές; Και εδώ ο Fourier απαντά ότι είναι δυνατή η ανάλυση σε ένα άπειρο άθροισμα που θα έχει τη μορφή:

$$F(x) =$$

$$\frac{a_0}{2} + \sum_{m=1}^{\infty} (a_m \cdot \cos(m \cdot x) + b_m \cdot \sin(mx))$$

για κάθε $x \in (-\pi, \pi)$ με συντελεστές:

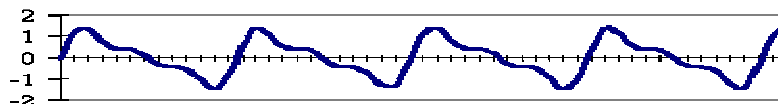
$$a_m = \frac{1}{\pi} \int_{-\pi}^{\pi} f(x) \cdot \cos mx dx \quad m = 1, 2, \dots$$

$$b_m = \frac{1}{\pi} \int_{-\pi}^{\pi} f(x) \cdot \sin mx dx \quad m = 0, 1, 2, \dots$$

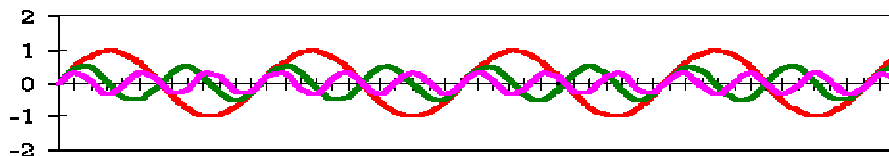
$$a_0 = \frac{1}{\pi} \int_{-\pi}^{\pi} f(x) \cdot dx$$

και

Αυτό σημαίνει ότι κάθε όργανο παίζοντας μία και μόνο νότα παράγει ένα πλήθος συνεργούντων φθόγγων (αρμονικών), με ακριβείς αναλογίες ως προς το τονικό ύψος και προοδευτικά μικρότερη ένταση. Οι απόψεις του δίχασαν την επιστημονική κοινότητα. Μερικά χρόνια αργότερα όμως ο Helmholtz μέσω και πειραματικών διεργασιών κατάφερε να απομονώσει κατά βούληση κάποιους πρώτους αρμονικούς φθόγγους και να δικαιώσει τον Fourier. Η γραφική ανάλυση ενός φθόγγου (π.χ. Ρε) από ένα φλάουτο διαρθρώνεται ως εξής:



ενώ οι αρμονικές του με τον ακόλουθο τρόπο:



Γινόταν ολοένα και περισσότερο φανερό τόσο ότι η διάρθρωση των αρμονικών ακολουθούσε τους μαθηματικούς νόμους τους οποίους όλοι είχαν εξ αρχαιοτάτων ετών υποψιαστεί όσο και ότι τα όργανα, ως μη μαθηματικές μηχανές δεν αναπαρήγαν ούτε παρόμοιο αριθμό, ούτε παρόμοιας έντασης και κυρίως ίδιας χροιάς αρμονικές

ακολουθίες. Τρία φλάουτα δεν παράγουν συνήχηση ίδιου ακουστικού αποτελέσματος με μια συγχορδία τριών νοτών από ένα πιάνο. Πρόκειται για δικαίωση των συγγραφέων εγχειριδίων ενορχήστρωσης του περασμένου αιώνα οι οποίοι περίπου αγνοώντας όλο αυτό το θεωρητικό πλαίσιο σε επίπεδο εργαστηρίου, συμβούλευαν τους μαθητές για αποφυγή συνηχήσεων οι οποίες πλέον αποδεικνύονταν κακόηχες και μέσα από τον έλεγχο των μαθηματικών και της πειραματικής φυσικής. Ήταν όμως και μια ακόμη δικαίωση, προς όλους αυτούς οι οποίοι υπέφεραν, (και υποφέρουν ακόμη), ακούγοντας μερικές συγχορδίες ή αντιστίξεις εκτελεσμένες από συνδυασμούς οργάνων εντός των οποίων εμπεριέχεται και το “φάλτσο” πιάνο. Σε αυτό το σημείο πρέπει να διασαφηνισθεί μια ακόμη παρανόηση. Τι ακριβώς εννοούμε και τι χαρακτηριστικά συμπεριλαμβάνει το φαινόμενο που αποκαλείται “φάλτσο”. Συνήθως συσχετίζεται με την αποτυχημένη προσπάθεια εκτέλεσης φθόγγου επί ενός συγκεκριμένου στόχου σχετικά με το τονικό ύψους.⁵⁶ Στην καθημερινή μουσική πράξη οι διαφορές αυτές πάντα ελέγχονται σχετικά με το περιβάλλον καθώς και από το πολιτιστικό και κουλτουραϊκό πλαίσιο. Ένα εξασκημένο αυτί δύναται να διαχωρίσει λεπτότερες ισορροπίες όπως και ένας πολιτισμός πιο μικροδιαστηματικής δομής. Θα ανέμενε κανείς σύμφωνα με τα παραπάνω ότι όσο μεγαλύτερη είναι η απόσταση από τον επιδιωκόμενο φθόγγο τόσο πιο εύκολα να γίνεται αντιληπτό και αναλόγως δυσάρεστο το φαινόμενο. Ωστόσο η θεωρία και η πράξη δεν επιβεβαιώνουν υποχρεωτικά αυτή την παράμετρο. Εάν για παράδειγμα ένας φθόγγος 440Hz (Λα, Α)⁵⁷ δεχθεί “επένθεση” από έναν άλλο συχνότητας 484Hz, τότε έχουμε έναν φθόγγο με γενέτειρα τα 40Hz (12/11), και έναν με γενέτειρα τα 44Hz (11/10). Η απόκλισή τους είναι $11/10:12/11 = 121/120$ και η απόκλιση των γενετειρών 11/10. Ας πάρουμε τώρα ένα παράδειγμα μικρότερης συχνοτικής διαφοράς. Ο ίδιος φθόγγος 440Hz και ένας 483Hz. Σε αυτή την περίπτωση έχουμε τη γενέτειρα στα 40Hz ενώ τη δεύτερη στο 1Hz. Η απόκλιση είναι το διάστημα $483/440:12/11 = 483/480$ και η απόκλιση των γενετειρών δίσταται κατά 40/1. Είναι προφανές ότι δεν υπάρχει απαραίτητα συσχετισμός ανάμεσα στην εγγύτητα της προσέγγισης και την ποιοτική βελτίωση. Συχνά ενώ η απόκλιση μειώνεται η θεωρητική αναντιστοιχία αυξάνεται. Ωστόσο συναντάμε κείμενα στα οποία αναφέρεται ότι η

⁵⁶ Στην περίπτωση που ο επιδιωκόμενος φθόγγος αφίσταται του στόχου λόγω άλλων παραγόντων (αντίληψη, τεχνική ανεπάρκεια κλπ), τότε συνήθως καλείται “στονάρισμα” >ιταλ. stonare <λατ. extonare = βρίσκομαι εκτός τόνου.

⁵⁷ Τα παραδείγματα που ακολουθούν ορίζονται σε σύστημα αναφοράς μια τυχαίας νότας καθώς όλο το παραπάνω πλαίσιο ορίζεται μέσα στο περιβάλλον των συνηχήσεων και σπάνια εκτός αυτού.

ακουστική ενόχληση είναι συμμετάβολη με την απόκλιση, εντός κάποιων ορίων. Το θεωρητικό δεδομένο που παρουσιάζει τέτοια χαρακτηριστικά είναι η ίδια η περιβάλλουσα του διακροτήματος εξαρτώμενη από τη διαφορά των συχνοτήτων όπως τέθηκε από τους Helmholtz και Fourier. Ο πρώτος αναφέρει ότι αντικειμενικά αποκλείεται η διάκριση συχνοτήτων με διαφορά λιγότερη των 2Hz ενώ άλλοι μελετητές τοποθετούν αυτό το κατώφλι (threshold) στα 4 ή τα 6. Η διαστηματική αναφέρεται σε λόγους κι έτσι όταν γίνεται αναφορά σε αριθμητικές τιμές θα πρέπει να έχουμε υπ' όψιν μας ότι το όλο φαινόμενο οφείλει να εξετάζεται σε λογαριθμικό πλαίσιο, φαινόμενο το οποίο καθιστά προβληματική την πρακτική εύρεση και τη θεωρητική αντιμετώπιση.

Κατά τον 17^ο και πολύ περισσότερο τον 18^ο αιώνα η ανάγκη ορθής αρμονίας έτυχε μεγαλύτερης και πιο στοχευμένης επισκόπησης, όπως είδαμε στον Rameau: “Ο φθόγγος στο μπάσο μπορεί, κατά γενικό κανόνα να κινείται μόνο σε καθαρή πέμπτη ή τρίτη, προς τα πάνω ή προς τα κάτω” (Helmholtz, 1895:355), ενώ ως γενική θεώρηση δίνεται ιδιαίτερη βάση στο συγχορδιακό υλικό κι όχι τόσο στη μελωδική εξέλιξη. Ο Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778) στρέφει μέρος της επιχειρηματολογίας του Rameau εναντίον του καθώς αφού κατά τον συνθέτη: “Κάθε φθόγγος είναι από μόνος του μια συγχορδία...” γιατί “...συνεπάγεται όλους τους αρμονικούς και συνακόλουθους...” τότε “Η αρμονία είναι άχρηστη, γιατί βρίσκεται ήδη μέσα στη μελωδία. Δεν την προσθέτουμε, την αναδιπλασιάζουμε” (Strauss, 1991:98). Κατάλοιπα αυτής της εποχής απηχούν διάφοροι και μερικές φορές αυστηρότατοι κανόνες σχετικοί με τη σχέση πέμπτης ή οκτάβας σε εξωτερικές φωνές οι οποίοι αποσκοπούσαν κυρίως στην αποφυγή λαθών εκ μέρους των τραγουδιστών, σε ένα καλά σκηνοθετημένο και μάλλον ήπιας αρμονικής υφής περιβάλλον όπου και αναπτύχθηκαν. Στο ίδιο έργο αναφέρεται επίσης ότι ο ισοσυγκερασμός μπορεί να εξυπηρετεί εύστοχα την προσπάθεια συνοδείας ενός τραγουδιστή σε αυτό το σύστημα, καθώς πολύ δύσκολα θα αποφύγει μια *a capella* ερμηνεία χωρίς να υποπέσει σε τονικές αστοχίες. Ωστόσο τα αποτελέσματα για ένα καλό τετράφωνο σύνολο μπορεί να είναι άριστα εκτός συγκερασμού όταν πρόκειται για φωνές ή μη υποχρεωτικά ισοσυγκερασμένα όργανα. Η πρότασή του για τον καλύτερο χειρισμό αφορά στην ορθή χρήση των διαστημάτων. Φυσικά η επιθυμία για πιο μακρινές μετατροπίες σχετικά με την εκάστοτε οριζόμενη τονική καθώς και σύγχρονοι ατονικοί ακροβατισμοί θα βελτιώνονταν κατακόρυφα και

θα γίνονταν καλύτερα διαχειρίσιμοι μέσω π.χ. της μερκατορικής υποδιαίρεσης της οκτάβας σε 53 μερκατορικά κόμματα. Και σε αυτό το σύστημα παρουσιάζονται προβλήματα όπως της πέμπτης και της τρίτης, παρόλαυτά είναι ανεπαίσθητα και ως εκ τούτου υποφερτά. Κορυφαία ίσως ένδειξη είναι η αποτελεσματικότητα της ακριβούς φυσικής μείζονος κλίμακας, (just major scale), του Zarlino, όπου εμφανίζονται βήματα με τρία διαφορετικά μεγέθη:

- Ενός τόνου επόγδοου/πυθαγόρειου των 9 κομμάτων (Ντο-Ρε, Φα-Σολ, Λα-Σι)
- Ενός τόνου (λίγο στενότερου) βαρέος ή επένατου των 8 κομμάτων (Ρε-Μι, Σολ-Λα)
- Ενός ημιτόνιου φυσικού ή διατονικού των 5 κομμάτων⁵⁸ (Παράρτημα 4).

	C	D	E ₁	F	G	A ₁	B ₁	C
degrees	0	9	17	22	31	39	48	53
differences		9	8	5	9	8	9	5

Ο 19^{ος} αιώνας συνέχισε την ελικοειδή διαδρομή του μεταξύ παράδοσης και εξέλιξης και η μουσική συμπορεύθηκε. Όργανα όπως το πιάνο, (όχι τυχαία), δεν έγινε ποτέ τακτικό μέλος της συμφωνικής ορχήστρας η οποία το υποδέχθηκε μόνο ως σολιστικό όργανο, και φυσικά (επίσης όχι τυχαία), η ορχήστρα και το πιάνο δεν συνυπάρχουν αρμονικά χωρίς μεγάλη προσοχή στην γραφή του εκάστοτε έργου. Οι ορχήστρες άρχισαν να παίζουν ολοένα και πιο συγκερασμένα αποδυναμώνοντας τον ηχητικό όγκο, την ίδια στιγμή που εντυπωσιάζει ο “γεμάτος” είναι ο ήχος ενός κουαρτέτου εγχόρδων. Αργότερα θα αναζητηθεί ο απεγκλωβισμός από τη “σκλαβιά” της τονικότητας. Τέλος αξίζει να γίνει μνεία στα πρόσφατα πειράματα του νευρολογικού τμήματος του πανεπιστημίου του Harvard σε συνεργασία με το Γενικό νοσοκομείο της Μασαχουσέτης.⁵⁹ Τα πειράματα κατέδειξαν με τα πλέον σύγχρονα μέσα την ορθότητα των αρχών του Πυθαγόρα και των επίγονων επιστημόνων όπως οι Fourier⁶⁰ και Helmholtz (Tramo M.J.,etc., 2001:1).⁶¹

⁵⁸ Η παλαιά πυθαγόρεια κλίμακα εδώ έχει βήματα δύο μεγεθών: 5 τόνους επόγδους των 9 κομμάτων και 2 πυθαγόρεια λείμματα των 4 κομμάτων. Η πυθαγόρεια μείζων κλίμακα είναι : [9, 9, 4, 9, 9, 4].

⁵⁹ This work was supported by the NIH NIDCD and the McDonnell-Pew Pr. in Cognitive Neuroscience.

⁶⁰ Η ανάλυση κατά Fourier (F.T) στη συγκεκριμένη πειραματική ακολουθία ερμηνεύει πλήρως τη φασματική ανάλυση ενός μη μεταβαλλόμενου σήματος, ωστόσο δεν μπορεί να απεικονίσει με ακρίβεια αντίστοιχα μεταβαλλόμενα σήματα όπως για παράδειγμα μια νότα με glissando ή με έντονο vibrato. Σε αυτή την περίπτωση χρησιμοποιείται ο τμηματικός μετασχηματισμός Fourier (S.T.F.T), μέσω του οποίου το σήμα κατακεραματίζεται σε μικρότερα “παράθυρα” χρόνου (περίπου των 25ms), και κατόπιν περιγράφεται μέσω εξίσωσης η οποία “διορθώνει” τις μεταβολές αυτές κατά αντίθετη φορά.

⁶¹ Βλ. Παράστημα 5.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η αισθητική μετά την επιστήμη

1.3.1 Η αισθητική της επιστήμης

Ο Arnold Schoenberg αποτέλεσε το μόνιμο σημείο αναφοράς του Theodor Adorno σε ό,τι αφορά στη μουσική, όχι μόνο ως παράδειγμα τέχνης αλλά και ως άριστο υπόδειγμα καλλιτεχνικής εφαρμογής του αισθητικού προγράμματος της Σχολής της Φρανκφούρτης. Οι θέσεις του Adorno περί οργανικής ενότητας των μουσικών έργων, αποφυγής σύνθεσης μουσικής ύφους καθώς και η συνολική εποπτεία της αισθητικής θεώρησης των έργων τέχνης ήταν πλησίον εκείνων του συνθέτη και έτσι αυτή η ιδεολογική συγγένεια δεν άργησε να οδηγήσει σε μια κάποια ταύτιση των δύο. Τα έργα τους, φιλοσοφικά και καλλιτεχνικά προσπόρισαν και καθόρισαν θεμελιωδώς αρκετούς και σημαντικούς θεωρητικούς, στοχαστές και συνθέτες ανάμεσα στους πολλούς επίγονους.

Ο Αυστριακός συνθέτης εκτός των άλλων εισήγαγε μια νέα θεώρηση στον τρόπο που μεταχειριζόταν το συγκερασμένο υλικό. Ωστόσο κατηγορήθηκε από πολλούς για το σύστημα το οποίο εισήγαγε, ενδεχομένως όχι άδικα. Οι θέσεις του περί της επέκτασης της χρωματικότητας, (κληρονομημένης από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα), η χειραφέτηση της διαφωνίας καθώς και η σχεδόν αμφίσημη στάση του σχετικά με την αναστρεψιμότητα των συγχορδιών και τις επιπτώσεις αυτών στις αρμονίες, αποτέλεσαν μερικά μόνο από τα ζητήματα τριβής μεταξύ αισθητικών φιλοσόφων, συνθετών και θεωρητικών. Μελετητές όπως ο W.Thomson θεώρησαν το επιχείρημα του συνθέτη ως “αναπόφευκτη εξέλιξη η οποία δεν ήταν τίποτα άλλο παρά μια στρατηγική δημοσίων σχέσεων, μια πράξη άμυνας με στόχο να αποφευχθεί η κανονική οδός προς την ατονική αισθητική αξία και κατοχύρωση των έργων” (Gur, 2009:2). Η τριαδική αρμονία όπως εξηγεί και ο Adorno πράγματι είχε σχεδόν χάσει κάθε νόημα από την αρχική της λειτουργική χρήση και έννοια, καθώς όλες οι εκπτώσεις και οι “στρογγυλοποιήσεις”, (που αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια), της αφαίρεσαν το μεγαλύτερο και το σημαντικότερο κομμάτι αυτής της λειτουργικότητας και της αισθητικής της συμμετοχής εντός της οργάνωσης των τονικών έργων. Ο Schoenberg κατακρίθηκε επίσης για τη δυσπιστία του απέναντι στην καθολικότητα των καλλιτεχνικών αξιών ή των κείμενων νόμων, σημείο στο οποίο οι θέσεις του μάλλον δεν συγκλίνουν προς εκείνες του Adorno. Η πορεία του συνθέτη δείχνει ότι ένωσε την ανάγκη να πάει ένα

βήμα παρακάτω το παραδομένο μουσικό υλικό και το μάλλον χρεοκοπημένο παραδοσιακό σύστημα, κάτι που συνάδει με τα προαναφερθέντα στα δύο προηγούμενα κεφάλαια κυρίως σε ότι αφορά στο συγκεκριμένο πια υλικό. Η μέθοδός του δημοσιοποιείται επίσημα μόλις το 1923. Την περίοδο αυτή η παγκόσμια διανοήση, (μετά από ένα μεγάλο πόλεμο και στα πρόθυρα ενός δεύτερου), είχε θέσει τις ιδέες περί προόδου και εξέλιξης ξανά στο τραπέζι της αμφιβολίας μαζί και όλες τις εκσυγχρονιστικές επιταγές προς εξαργύρωση του Δυτικού πολιτισμού. Η τριβή και ο συγχρωτισμός του με το έργο του Adorno και με τον ίδιο του έδωσε εν πολλοίς την ευκαιρία να διαπιστώσει ότι μια τέτοιου είδους εξέλιξη της μουσικής γλωσσάς, (όπως υποστηρίζει σθεναρά ο Adorno), ακολουθεί μια γραμμική πορεία και η ανάπτυξή της αποτελεί είδωλο κι όχι αντανάκλαση της εκάστοτε κοινωνίας. Έτσι υπερασπίστηκε με πυγμή τη συνέχεια της μουσικής μη θεωρώντας ότι η σύγχρονη μουσική είναι ο αδύναμος κρίκος που θα επέφερε μια ρήξη επί της μακράς ιστορικής αλυσίδας της Δυτικής μουσικής. Και όσο ο Adorno πρόβαλε την αυτονόμησή της μουσικής και κάθε τέχνης ως απάντηση στην απανταχού παρούσα κυριαρχία της καπιταλιστικής ιδεολογίας τόσο παρείχε στον συνθέτη ένα μεγάλο οπλοστάσιο επιχειρημάτων για την υπεράσπιση της νέας αυτής μουσικής, σαφέστερα υπερέχον φιλοσοφικά και αισθητικά στον στίβο των επιχειρημάτων έναντι των πολέμιών του. Σε επίρρωση των προηγούμενων και χωρίς να έχει κάνει από όσο γνωρίζουμε κάποια εξειδικευμένη μελέτη σχετιζόμενη με τα μαθηματικά ή τη φυσική αναγνωρίζει τη δεύτερη ως ένα από τα ελέγχοντα συστήματα της παραγωγής ήχου αλλά και της λήψης του. Στην εξίσωση βασικό ρόλο παίζει και η ψυχολογία του ακροατή – υποκειμένου. Η τριαδική αρμονία αναγνωρίζεται ως είδος που ήκμασε στο παρελθόν αλλά εντάσσεται στο πλαίσιο του κομπορμισμού. Το μουσικό υλικό με αυτό τον τρόπο από τη μία ρέπει προς την κανονικότητα των φυσικών νόμων κι από την άλλη προς την πιο αυθαίρετη θεώρηση όπως αυτή εκλαμβάνεται από τα εκάστοτε κοινωνικά και φιλοσοφικά περιβάλλοντα. Η σχέση συνθέτη - υλικού ανάγεται τελικά στη σχέση ήχου - κοινωνίας σε μία διαρκή σχέση αλληλεπίδρασης και διάδρασης.

Ο Schoenberg αν και ασπάστηκε τις προηγηθείσες θέσεις του Adorno, δεν γνωρίζουμε πόσο συνειδητά ακολούθησε τις αντίστοιχες φιλοσοφικές αυτές αρχές στη μουσική του σε πλήρες εύρος. Ωστόσο τις βλέπουμε ενίοτε να συναντούν αυτές του Hegel και ειδικά σε ότι σχετίζεται με την ορθολογική διαδικασία καθώς και την

ακολουθία της σύγχρονης πνευματικής και πολιτιστικής προόδου. Υπό την ιδιότητα του εκπαιδευτικού δηλώνει καθαρά ότι καθήκον του καθηγητή σύνθεσης είναι να διδάξει το παρελθόν τίμια, ειλικρινά και σε βάθος, ώστε να ανοίξει μια πόρτα στο μέλλον. Πέρα από την τιμητική στάση του Adorno προς την τέχνη του Schoenberg, δύσκολα μπορεί κανείς να αρνηθεί στον συνθέτη τουλάχιστον δύο καθοριστικές παραμέτρους στη μετέπειτα εξέλιξη της μουσικής: Η πρώτη είναι το πλήθος επιγόνων και τιμητών που άφησε δημιουργώντας σχολή και η δεύτερη είναι η πίστωση μιας ανανέωσης μέσω μιας ολοκληρωμένης πρότασης, σε μια εποχή κατά την οποία το μέλλον είχε καταστεί πολύ ασαφές ως προς τις κατευθύνσεις.

Ο Schoenberg στα συγγράμματά του περί θεωρίας, αρμονίας και σύνθεσης (*Fundamentals of musical composition, & Theory of harmony*), εκφράζει την πεποίθηση ότι η τέχνη στην πρώτη της έκφραση αποτελεί μίμηση της φύσης και στην εξέλιξή της περνά από τον εξωτερικό στον εσωτερικό χαρακτήρα αυτής της σχέσης, ενώ σε μεταγενέστερη εξέλιξη αυτή η μίμηση αφορά αποκλειστικά στο εσωτερικό πεδίο της μίμησης. Έτσι κρίνεται απαραίτητη η ανάλυση των συστατικών του μουσικού γεγονότος, παρομοιάζοντάς το αποτέλεσμα με χημικό τύπο ο οποίος αναπαριστά μια ένωση αλλά αναλύεται σε συστατικά. Η φύση σχετίζεται με την ομορφιά είτε αυτό γίνεται κατανοητό είτε όχι εκ μέρους μας (Schoenberg, 2010b:45). Η μίμηση που αφορά στο εσωτερικό της φύσης και της ενδότερης λειτουργίας της συναντά πολλές από τις θέσεις του T. Adorno έστω και με αυτή την μορφή διάρθρωσης. Ωστόσο, και αρκετά απομακρυσμένος από αυτή τη θέση, στον τομέα της αισθητικής, ο Schoenberg αμύνεται της άποψης ότι η απαλλαγή του καλλιτέχνη από τη μίμηση μιας ιδέας του ωραίου είναι ένα πρώτο βήμα. Ακολουθείται από εκείνο της μη παριστάμενης ανάγκης εκ μέρους του δημιουργού για κατανόηση και σαφήνεια του έργου καθώς αυτές είναι όχι επιταγές του καλλιτέχνη αλλά ανάγκες του ακροατή (Schoenberg, 2010b:20). Η συστηματοποίηση όμως του δωδεκαφθογγισμού την ίδια στιγμή που κατέλυε συσχετισμούς του παρελθόντος, το οποίο τόσο κατακρίθηκε, εγκαθιστούσε νέες σχέσεις κυριαρχίας. Η διαλεκτική υπεράσπιση του Adorno περνά ξανά μέσα από το σχήμα της δέσμευσης μέσω της απόλυτης ελευθερίας και της απόλυτης απελευθέρωσης μέσω της δημιουργίας απόλυτων κανόνων. Ο συνθέτης αναφέρει σχετικά ότι το αυτί πράγματι αναζητά τους πλησιέστερους προς τις σχέσεις με τη θεμέλιο τόνους καθώς επίσης και τη σημασία του συνόλου στο άκουσμα. Και

ενώ εκ πρώτης φαίνεται ότι στα επί του ίδιου του μουσικού υλικού δεν θεωρεί τις κλίμακες και την κατασκευή τους δομικό συστατικό, αλλά σκαλοπάτι προκειμένου να προχωρήσει κανείς σε κάτι άλλο, αναφέρει ότι αναμένει από το μέλλον την εξέλιξη και ότι οι τόνοι θα καταταμηθούν σε κομμάτια ολοένα και μικρότερα.⁶² Φαίνεται έτσι (έστω και με αυτό τον παράδοξο τρόπο), να έχει πλήρη γνώση των σφαλμάτων που περιέχονται εντός των νέων δεδομένων κάτι που καθιστά σαφές έστω και υπογείως στις σημειώσεις περί μουσικής και κλιμάκων και όπως θα φανεί στον Adorno εντός του λογοτεχνικού έργου *Doctor Faustus* του T.Mann όπως θα δούμε σε επόμενο μέρος.

Εντούτοις η εξέλιξη του υλικού της τέχνης, (εν προκειμένω της μουσικής και του εκάστοτε υλικού της), διαδικασία την οποία ο Adorno θεωρεί μείζονος σημασίας, δεν είναι μια καθόλου τυχαία επιλογή όπως υποστηρίζει ο συνθέτης. Αντιθέτως πρόκειται για μια διαδικασία η οποία παρέλαβε τη σκυτάλη της αρχέτυπης σχέσης με τη φύση προχωρώντας στην επισταμένη μελέτη και τον έλεγχο για να φτάσει μέσα από το πέρασμα των αιώνων στο σημείο να αντιλαμβάνεται πλήρως τις συμβάσεις, τις συστηματοποιήσεις, τις εκτροπές και τις ανοχές των έργων με βάση το υλικό και τη χρήση του εντός αυτών. Η δημιουργία “Matrix” (πινάκων κάθετης και οριζόντιας τυποποίησης μουσικού υλικού), και η χρήση σε παράλληλη ή κάθετη γραφή είναι περισσότερο αισθητικά ελέγξιμη από όσο ίσως φαίνεται επιφανειακά. Η ίδια η αλληλουχία του υλικού προκρίνει μια στιλιστική συνάφεια που συχνά ρέπει προς την κακώς εννοούμενη ομοιότητα και μερικές φορές προς την τυχειότητα. Ο σκόπελος αυτός αποφεύχθηκε από τη συχνή κατάλυση του προγράμματος εις βάρος της συνέπειας αλλά προς όφελος της ακουστικής, της μουσικής και τελικά μιας κάποιας αισθητικής προτίμησης του εκάστοτε χρήστη αυτής και συναφών μεθόδων. Η συνάντησή του Schoenberg με την ατονικότητα, υμνήθηκε στον υπέρτατο βαθμό από τον Adorno και αποτέλεσε για εκείνον ένα “μετά” και μια απελευθέρωση στον τρόπο ακρόασης. Προέρχεται από έναν άλλο δρόμο από εκείνον της αναλυτικής (άσχετα με τα ειρηθέντα), αν και στα σχετικά σχόλιά του αναφέρει ότι ο ισοσυγκερασμός ήταν μια έξυπνη επινόηση αλλά όχι και μια οριστική λύση, καθώς έρχεται σε αντίθεση με την

⁶² Οι προβλέψεις του ήταν πράγματι κοντά στον τρόπο που κινήθηκαν κάποιοι από τους επίγονους συνθέτες. Ωστόσο, ο αριθμός των υποδιαρέσεων είναι πάντοτε αποτέλεσμα μιας λεπτής και πολύπλοκης διαδικασίας που ξεκινάει από αίτια και ζητούμενα, αποτιμά υπέρ και κατά δυνατότητες και εντοπίζει μεθοδολογίες. Κάθε θεώρηση που αφορά μηχανιστικά στον αριθμό των υποδιαρέσεων διέπεται συνήθως από απώλεια νοήματος. Αν το ζητούμενο ήταν η σχέση με την ενότητα και με την άρρηκτη σχέση με το παρελθόν, είναι εύλογο ότι τέτοιες αναζητήσεις φάνηκαν αρκετά απομακρυσμένες από αυτή την κατεύθυνση.

ίδια τη φύση του υλικού και ειδικά όταν έχουμε να κάνουμε με φωνητική μουσική. Με παρόμοιες θέσεις ξεπερνά περίπου “αβρόχοις ποσί” και τον σκόπελο των αρμονιών και των υπερτόνων. Συν τοις άλλοις η εμπειρία του συνθέτη συναντά μία ακόμη αντινομία η οποία έγκειται στο γεγονός ότι εξετάζει οριζόντιες σχέσεις φθόγγων σε κάθετο σύστημα πολυφωνικής γραφής (Schoenberg, 2010b:314), όσο κι αν η Βαγκνερική παράδοση ήταν και για τον ίδιο η σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι της κραυγαλέας εκτράχυνσης της ιδέας της τονικότητας με αγωνία για δικαιολόγηση των νέων αρμονιών εντός του παραδομένου πλαισίου. Έτσι με κλειδί τη χρωματικότητα και την ίση χρήση των δώδεκα ημιτονίων πέρασε σε μια “δημοκρατική” χρήση των φθόγγων και στην κατοχύρωση ενός διαχρονικά αμφιλεγόμενου συστήματος σε ότι αφορά στη θεωρία.⁶³ Παρόλαυτά πρόκειται αναμφισβήτητα για ένα ιστορικό κεφάλαιο της μουσικής, ρηξικέλευθο, αρκετά συνεπές στις όποιες αρχές και επιδιώξεις του, (κατάργηση τονικού κέντρου, στιλιστική ουδετερότητα, λιτότητα, συντομία, κ.ά), το οποίο αν μη τι άλλο ανέδειξε ή έστω επανέφερε στην επιφάνεια τα προϋπάρχοντα προβλήματα δίνοντας σε επόμενο χρόνο τον χώρο και το υλικό για μια νέα και γόνιμη διαλεκτική.

1.3.2 Η αισθητική επιζητά την επιστήμη και η επιστήμη την κομψότητα

Αναπτύχθηκαν όσο διεξοδικά επιτρέπει το παρόν οι σχέσεις μεταξύ μερικών θεμελιωδών συστατικών παραγόντων της μουσικής, και πιο συγκεκριμένα του υλικού της και των μηχανισμών πρόσληψης και επεξεργασίας αυτών. Στην αισθητική όψη και λειτουργία της αρμονίας και των κανόνων της πέρα από την εξέταση με επιστημονικά κριτήρια (απομακρυσμένοι από το πεδίο της καθαρής θεωρίας), εμπλέκεται πάντα και ο υποκειμενικός παράγοντας. Δεν υπονοείται φυσικά αυτό που καλείται “προτίμηση”, αλλά ο δαιδαλώδης χάρτης των βιολογικών μηχανισμών σχετικά με την προσληπτικότητα. Για εκείνους οι οποίοι καταπιάστηκαν και με τις δύο συνιστώσες του φαινομένου (Euler), η αίσθηση της τάξης κρύβεται πίσω από τους μηχανισμούς της πρόσληψης, στην αέναη αναζήτηση για κάποιο τέλει πρότυπο. Από την άλλη οι

⁶³ Ο δωδεκαφθογγισμός είναι ένα από τα πολλά συστήματα οργανωμένης ατονικότητας. Ο απεγκλωβισμός από το τονικό πλαίσιο έλκει την καταγωγή του ήδη από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, ωστόσο μέσα από τις πρώτες εργασίες του Schoenberg, αυτή η δομή παγίωσε μια οργανωμένη συνιστώσα. Οι δώδεκα νότες συντάσσονται όλες μέσω ορισμένων κανόνων, με κύριο στόχο η διάταξη να μην έλκεται αναφορικά κατά κανένα τρόπο σε σχέσεις παραπέμπουσες σε τονικά κέντρα (χρήση προσαγωγέα, τριαδικές αναφορές συγχορδίων κλπ). Συνάμα έπρεπε απαραίτητως να ακουστούν όλες πριν επανέλθουμε στην αρχή της διάταξης. Η υποταγή στους κανόνες αυτούς πράγματι επιτυγχάνει απομάκρυνση από κάθε τονική αναφορά και συνάμα μια στιλιστική ενότητα πολύ ιδιαίτερου χαρακτήρα.

φιλόσοφοι, όπως θα δούμε διεξοδικά στη συνέχεια, προσέγγισαν το φαινόμενο του ήχου με περισσότερο ετεροαναφορικές οπτικές, όπως ο Hegel με τη διαλεκτική των αντιθέτων ή ο Schopenhauer για τον οποίο οι μπάσες συχνότητες αποτελούσαν τον αναδιπλασιασμό του κόσμου της ανόργανης ύλης, οι μεσαίες των φυτών και των ζώων, ενώ οι μελωδίες εκείνο των ανθρώπων (Τσέτσος, 2012b:20). Ο Kant στην *Κριτική της Κριτικής Δύναμης* αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο η μουσική κινητοποιεί το θυμικό με τρόπο ισχυρότερο αυτού της ποίησης και της λογοτεχνίας, σε μια στάση που ειδικά σε αυτό το σημείο ομοιάζει με την προσέγγιση του Hegel. Για τον Hegel εκτός των άλλων, οι τέχνες που χαρακτηρίζουν τον Χριστιανισμό, (μουσική, ζωγραφική, ποίηση), αποτελούν πνευματικές αφαιρέσεις (υποκειμενοποιήσεις), εξιδανίκευσης μιας τρισδιάστατης πραγματικότητας στη δυναμική αυτή σχέση “Τέχνης και Θείου” ενώ συχνά χρησιμοποιεί ως συνώνυμα τη “Χριστιανική” τέχνη και τη “Ρομαντική”. Πρόκειται για μια θέση ενταγμένη και εναρμονισμένη στο πλαίσιο της ευρύτερης θεώρησής του για το έργο τέχνης, δηλαδή ως “θεϊκού ειδώλου” και συνάμα τον ρόλο ενός καλλιτέχνη που δεν παράγει καμία ουσία ως προς αυτόν (τον οποίο τελικά η έμπνευση ξεπερνά), (Hegel, 1973:571). Και ενώ αυτό το δείγμα αναφορών προερχόταν από μια λογική βάση οντολογίας ερίζοντας επιστημονικής εγκυρότητας, οι αμιγώς ασχολούμενοι με την επιστήμη των μαθηματικών και της φυσικής αναζητούσαν μια ομόλογη φιλοσοφική προπαίδεια στα εργαστήριά τους. Έτσι οι πέντε κύριες τάσεις ερμηνείας της μουσικής που εκφράστηκαν ήδη από τον 18^ο αι. (μιμητική, συμβολική, εκφρασιοκρατική, ψυχολογική, σκεπτικιστική), (Τσέτσος, 2012b:38), αποτέλεσαν οπωσδήποτε ελκυστικές προσεγγίσεις του πεδίου εκείνου που αργότερα θα ονομαζόταν “φιλοσοφία της επιστήμης”, με τη φιλοσοφία να εμπεριέχει άρρηκτα την αντίστοιχη “επιστημονική αισθητική” η οποία στα μαθηματικά καλείται “κομψότητα” και αποτελεί πάγια αναζήτηση αν και κάποτε απαίτηση.

Πράγματι ο Helmholtz στην πρώτη κιόλας παράγραφο του έργου *The sensations of tone*, κάνει λόγο για την προσπάθειά του να συνδέσει τη φυσική, την ακουστική και τη φιλοσοφία στο ένα σκέλος με τη μουσική επιστήμη και με την αισθητική στο άλλο. Θεωρεί δε το έργο αυτό ως πόνημα φυσικής φιλοσοφίας. Οι τριαδικές αρμονίες του Mozart με την προσθήκη της χρήσης της μεγάλης και της μικρής έβδομης, ειδικά στις φωνές, δείχνουν κατά τον Helmholtz την ορθή ακουστική ανάγνωση με τρόπο ενστικτώδη που μόνο εκατό και πλέον χρόνια αργότερα

αποδείχθηκε και θεωρητικά ορθή, ενώ κάτι αντίστοιχο παρατηρεί και για τον κατά αιώνες προηγηθέντα Palestrina. Ο Tim Lenoir στο άρθρο του για τον Kant και τα σχέση της φιλοσοφίας του με τις μελέτες του Helmholtz, υποστήριξε ότι ο Helmholtz συχνά θεωρήθηκε ως πιο “Καντιανός” από τον ίδιο τον Kant. Ο χώρος και ο χρόνος (καίριο σημείο των κριτικών του Kant), ερμηνεύονται από τον Helmholtz μέσω της αιτιότητας. Το κριτικό ερώτημα εκ μέρους του Helmholtz είναι πως κατασκευάζονται οι νοητικές μας αναπαραστάσεις επί των εξωτερικών αντικειμένων (Lenoir, 2006:2). Μετά τις έρευνες κατέληξε ότι σχεδόν τίποτα δεν χαρίζεται στις αισθήσεις. Ακόμη και οι πιο έμφυτες λειτουργίες (αν μπορούν να χαρακτηριστούν έτσι), δεν αρκούν χωρίς εξωτερικό ερέθισμα. Έτσι ο συλλογισμός οδηγείται στην υπόθεση μιας συμβολικής διαδικασίας κωδικοποίησης – αποκωδικοποίησης η οποία διαφέρει πολύ τόσο από τη μεταγενέστερη γλωσσική, (αυτή του λογικού θετικισμού), όσο και από εκείνη της σημειολογίας. Καταλήγει με αυτό τον τρόπο, στη θεωρία της αντιπροσώπευσης μεταξύ αυτών των παραμέτρων και των αισθήσεων κάτι που οδηγεί σε μια ομαλοποίηση αυτού του επιστημονικού σχήματος και του αντίστοιχου υπερβατολογικού του Kant. Στις παρατηρήσεις του σχετικά με τον ήχο και την αντίληψή μας, παρατηρεί ότι η τελική πτώση πολλών χορωδιακών κομματιών ή παραδοσιακών χορών, (στις σπάνιες περιπτώσεις που είναι γραμμένοι σε ελάσσονα), σε μείζονα Τρίτη, κόντρα στην όλη ροή αποτελεί στοιχείο “διόρθωσης” ενός “λάθους” το οποίο πλανιόταν στην αισθαντικότητα κάθε τάξης μουσικού. Όμως πριν τις σχετικές μελέτες, η πράγματι ορθή αυτή αναγνώριση μέσω του ενστίκτου και της ακοής των εκάστοτε χρηστών δεν θα μπορούσε να είχε τεκμηριωθεί. Η επιβίωση τέτοιων στοιχείων στην παγκόσμια μουσική φιλολογία αποτελεί μια ακόμη συνδρομή στην άποψη περί επίθετων κουλτουραϊκών προσφυμάτων. Η μονοφωνική μουσική της αρχαιότητας απαιτούσε μια καλά τοποθετημένη σειρά νοτών η οποία εξυπηρετούσε αντίστοιχες μελικές ανάγκες. Η εξέλιξη της πολυφωνίας μετά τον 16^ο αιώνα προκάλεσε ανάγκη για αρμονική στήριξη της άρχουσας μελωδίας με τις απαραίτητες μεταλλάξεις στην τοποθέτηση του υλικού. Ωστόσο αν και η αναγέννηση στήριξε ένα μεγάλο μέρος του θεωρητικού της υπόβαθρου στο ιδεολόγημα της αναβίωσης της αρχαιοελληνικής τέχνης, η θέση περί του: “Τι αρμονία εστί;” (>ρήματος αρμόττω), και οι εξ ορισμού συνυπάρξεις όχι απαραίτητα σύμφωνου υλικού εντός της όποιας αρμονίας, φάνηκε ότι δεν ελήφθησαν ποτέ σοβαρά υπ’ όψιν.

Στο πέρασμά μας αυτό από τις πρώτες εντυπώσεις - αποτυπώσεις του μουσικού φαινομένου ως τις ημέρες μας είναι διάχυτο το πνεύμα μιας αμφίθυμης στάσης των ίδιων των καλλιτεχνών σε ένα φαντασιακό δίπολο μεταξύ τέχνης και επιστήμης. Η καλλιτεχνική πράξη των ίδιων των δημιουργών δικαιώνει τη δεύτερη καθώς πίσω από πολλά από τα “στιλιστικά” στοιχεία κρύβεται απλώς η ανάγκη κάλυψης αδυναμιών σε μία “μέση” οδό μεταξύ της θεωρητικής ορθότητας και της πρακτικής παράδοσης και συνήθειας άσχετα αν η πρώτη έμελλε όπως είδαμε συχνά να αποδειχθεί αιώνες αργότερα. Η χρήση ήχων φτωχών σε αρμονικές, (π.χ. φλάουτων), σε αντικατάσταση άλλων με πλούσιες (π.χ. όμποε), για “ιδιαίτερες αρμονίες”, το “άδειασμα” των χαμηλών συχνοτήτων κατά τη γραφή και την εκτέλεση σε κάθε πολυφωνικού χαρακτήρα σύνθεση, τα εκτελεστικά εφέ στην εκτέλεση προβληματικής φθογγοθεσίας οργάνων με έντονες αρμονικές (π.χ. τρίλιες στο τσέμπαλο), το βιμπράτο σε “στοναρισμένους” φθόγγους κλπ αποτελούν μόνο μερικά από τα πολλά παραδείγματα. Ειδικά σε ότι αφορά στην ίδια την αρμονία, δεν φαίνεται να λαμβάνεται υπ’ όψιν ο διαφορετικός χαρακτήρας που αποκτούν οι συγχορδίες ανάλογα με το τονικό ύψος του περιβάλλοντος που χρησιμοποιούνται (καθορισμός οκτάβας). Έτσι σύμφωνα με όσα περιγράφηκαν οι ίδιοι φθόγγοι σε διαφορετικές οκτάβες δεν επιτυγχάνουν ομοίως σύμφωνα ή διάφωνα αποτελέσματα. Τουναντίον συχνά οι σχετικά “άδειες” χαμηλές συνυπάρξεις όταν συμβεί να αναπτυχθούν σε ψηλές οκτάβες δημιουργούν ένα αρμονικό κενό, ενώ αντίθετα οι “πυκνές” αρμονίες των ψηλών οκταβών μεταφερόμενες σε χαμηλές περιοχές δημιουργούν ολέθριες σχέσεις. Συχνά η “λύση” κάποιων “διάφωνων” συγχορδιών καταλήγει να είναι μια ακολουθία διαφωνιών ή δυσηχιών καθώς επίσης και πολλές αρμονικές αλυσίδες με πρόθεση συνέχειας και αρμονικής εξέλιξης σε μια κατεύθυνση, καταλήγουν ένας ορυμαγδός από ετεροβαρείς συνηγήσεις. Επίσης το μείζον θέμα των “διπλασιασμών” των τονικών κέντρων χάρην ευφωνίας μπορεί να ειπωθεί μέσα από το πρίσμα που αναπτύχθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια καθώς έχει ήδη αναφερθεί και αποδειχθεί ότι π.χ. το διάστημα της δωδεκάτης αποτελεί ως 3/1 σαφέστατα πιο σύμφωνο διάστημα από τη δις διαπασών (4/1) κ.ο.κ. Η αρμονία καθορίζει και καθορίζεται από την περιοχή και το ηχόχρωμα. Ακόμα κι ένα απολύτως σύμφωνο διάστημα όπως τα 5/4 παράγει δυσηχία όταν εκτελεστεί χαμηλά από κόντρα μπάσα ή τα κόντρα φαγκότα (Winckel, 1967:135). Ωστόσο το πρόβλημα δεν είναι μόνο μουσικό. Εδράζεται στον κοινό τόπο ενός συχνά επικίνδυνου και

απλοϊκού αναγωγισμού και εκδηλώνεται σχεδόν σε κάθε έκφραση και έκφανση του φαινομένου που καλείται ανάπτυξη του Δυτικού πολιτισμού και ειδικότερα μετά τον Διαφωτισμό όπως αναπτύχθηκε ευρέως από τους Adorno και Horkheimer. Η προβληματική και οι συνέπειες έχουν άλλωστε επισημανθεί σαρκαστικά και από τον ίδιο τον Schoenberg, αρκετά χρόνια μετά την ολοκλήρωση των εργασιών του σχετικά με τον δωδεκαφθογγισμό.⁶⁴ Το πρώτο βήμα στην ψηλάφηση του προβλήματος έχει ήδη δείξει τον δρόμο, καθώς η επίλυσή του επί του παρόντος μοιάζει πολύ μακρινή. Είναι η συνειδητοποίησή του καθώς και η επίγνωση της διαφοράς μεταξύ επιλογής, ανάγκης και γούστου αυτό που μπορεί να κρατήσει κανείς μέχρι τώρα. Ωστόσο η θεωρία αὐτανδρῆ φυσικά δεν μπορεί να εξηγήσει τους λόγους χάριν στους οποίους ο L.V. Beethoven είναι σημαντικότερος από κάποιον άλλο συνθέτη και γιατί η μουσική του πέραν όλων των άλλων “ελέγχων” τέρπει εδώ και αιώνες τα ανθρώπινα αυτιά. Μπορεί όμως να εξηγήσει καθ’ ολοκληρίαν γιατί ενοχλούμαστε από άλλου είδους ηχητικά γεγονότα ή συνθέσεις. Αυτός είναι και ο ουδός μεταξύ της επιστήμης και της αισθητικής. Η αισθητική παραλαμβάνει από αυτό το σημείο και εντεύθεν τη σκυτάλη και δεν πρέπει να υποπίπτει στο λογικό σφάλμα σύμφωνα με το οποίο εξισώνονται προτάσεις όπως οι ακόλουθες: “Η επιστήμη μπορεί να διαγνώσει το άσχημο, το λάθος ή και τα δύο μαζί” και “Η επιστήμη μπορεί να δημιουργήσει το ωραίο, το σωστό ή και τα δύο μαζί” (Λέκκας, 1995:342).

⁶⁴ Και στο συγκεκριμένο σύστημα της οκτάβας κατά 12, το φυσικό ή διδύμιο κόμμα μηδενίζεται και συμφύρεται με την ομοτονία. Κατά την ορολογία της αριθμητικής, η χρωματική δίεση, η αυξημένη ομοτονία (αλλιώς μεγάλη δίεση), το (πυθαγόρειο) λείμμα, το (φυσικό διατονικό) ημιτόνιο και ο ελαττωμένος τόνος είναι το λογαριθμικό 1/12 της οκτάβας κι όχι απλώς το 1/12 της κατά την αγοραία ορολογία που ενσπείρει σύγχυση. Ο τόνος και η ελαττωμένη τρίτη είναι το λογαριθμικό 1/6 της. Ο αυξημένος τόνος, η πυθαγόρεια ελάσσων Τρίτη, (αλλιώς τριημιτόνιο), και η (φυσική) ελάσσων τρίτη το λογαριθμικό της 1/4. Η φυσική μείζων τρίτη, η πυθαγόρεια μείζων Τρίτη, (αλλιώς δίτονο), και η ελαττωμένη τέταρτη το λογαριθμικό της 1/3. Η αυξημένη τρίτη και η καθαρή τέταρτη, (αλλιώς συλλαβά), τα λογαριθμικά της 5/6. Η (φυσική) αυξημένη τέταρτη, η πυθαγόρεια αυξημένη τέταρτη, (ή αλλιώς συλλαβόλειμμα), η αυξημένη τέταρτη, (αλλιώς τρίτονο), και η πυθαγόρεια και φυσική ελαττωμένη πέμπτη το λογαριθμικό της 1/2. Η καθαρή Πέμπτη, (αλλιώς διοξεία), και η ελαττωμένη έκτη τα λογαριθμικά της 7/12. Η αυξημένη πέμπτη, η πυθαγόρεια ελάσσων έκτη, (αλλιώς διοξειόλειμμα), και η φυσική ελάσσων έκτη τα λογαριθμικά της 2/3. Η (φυσική) μείζων έκτη, η πυθαγόρεια μείζων έκτη, (αλλιώς διοξειότονος), και η ελαττωμένη έβδομη τα λογαριθμικά της 3/4. Η αυξημένη έκτη, η πυθαγόρεια ελάσσων έβδομη, (αλλιώς δεσπόζουσα έβδομη ή δισύλλαβο), και η φυσική ελάσσων έβδομη τα λογαριθμικά της 5/6. Η φυσική μείζων έβδομη, η πυθαγόρεια μείζων έβδομη, (αλλιώς διοξειοδίτονο), και η ελαττωμένη όγδοη/οκτάβα τα λογαριθμικά της 11/12. Τέλος ενώ η αυξημένη έβδομη συνωθείται με την οκτάβα, (αλλιώς διαπασών), η οποία, ως βάση της λογαριθμικής, είναι το μόνο εκτός της ομοτονίας καθαρό ακριβές διάστημα του συστήματος. Τα συστήματα του τύπου αυτού, συλλέγουν πολλαπλά προσεγγιζόμενα σε ένα κοινό προσεγγίζον και, κατόπιν, μιλώντας με όρους του προσεγγίζοντος, απομακρύνονται από την ουσία, καθώς εκφέρουν λόγο για τα υποκατάστατα. Εγείρεται εύκολα το ερώτημα περί της ισότητας των “ημιτονίων” για την οποία μιλάει ο Schoenberg. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η παρασημαντική ξεχωρίζει ωστόσο κάποιες τάξεις από τα παραπάνω.

1.3.3 Συμπεράσματα

Έγινε εκ μέρους μου προσπάθεια κατάδειξης – στη βάση της συλλογιστικής ότι η κατασκευή των κλιμάκων και του αρμονικού περιβάλλοντος είναι προϊόντα καλλιτεχνικής αναζήτησης και επιστημονικής έρευνας σε (ανά περίπτωση), διαφορετικές αναλογίες συμμετοχής – των μεθόδων προσέγγισης του μουσικού υλικού στην προσπάθεια κατασκευής ενός συστηματικού, ορθού και καλλιτεχνικά αποδεκτού (εντός του εκάστοτε επιστημονικού και κουλτουραϊκού πεδίου), δομήματος. Τα αποτελέσματα ομοιάζουν με εκείνα της οικοδομικής, στην οποία κανείς μπορεί με τα ίδια υλικά να παραγάγει τελείως διαφορετικής αισθητικής και ορθότητας αρχιτεκτονική, ανάλογα με τη γνώση, την προτίμηση και την κατανόηση. Αναμφίβολα η αισθητική περνά μέσα από την ανθρώπινη νοημοσύνη αλλά την ίδια στιγμή η τέχνη συχνά δημιουργείται χωρίς συνείδηση ορθότητας ή ηθικής, πολύ δε περισσότερο συμβαίνει συχνά να παράγεται ακόμη και χωρίς εμφανή στόχο. Από την άλλη πλευρά, η κατασκευή ενός έργου βασισμένου μόνο σε κανόνες και αρχές δεν είναι αρκετή συνθήκη ώστε να το καταστήσει και τέτοιο (έργο τέχνης). Οι καλλιτέχνες και οι αποδέκτες των έργων τους δεν λειτουργούν απαραίτητα συνειδητά, ελέγχοντας επιστημονικές παραμέτρους. Κι όμως εξακολουθούμε να περιμένουμε μια ανατομικής ακρίβειας εξέταση των έργων που δονούν τις αισθητικές μας χορδές, προκειμένου να περάσουμε σε μια πιο συνειδητή κατανόηση της καλλιτεχνικής πράξης ή της ευρείας αποδοχής της. Κύρια δυσκολία παραμένει η κατανόηση μιας κατάστασης σύμφωνα με την οποία η εφαρμογή νόμων μπορεί να λάβει χώρα ή να γίνει αντιληπτή από τη διαίσθηση χωρίς αυτό να ισχύει και για τα εργαλεία της. Έτσι συχνά το έργο τέχνης υπερβαίνει τον έλεγχο και την εμπειρία. Η κοινή υιοθέτηση στοιχείων εκ μέρους επιστήμης και εμπειρίας, όπως φάνηκε στη μουσική, συνηγορούν σε αυτή την πρώτη κοινή χαρτογράφηση νόμου – κανόνα, χωρίς φυσικά αυτό να σημαίνει ότι η πορεία μπορεί να ταυτιστεί και με όλο το υπόλοιπο γίνεσθαι.

Έχει καταστεί σαφές ότι τόσο θεωρητικά όσο και πρακτικά δεν υπάρχει τέλειο σύστημα δημιουργίας κλιμάκων το οποίο να μπορεί να ικανοποιήσει όλες τις ανάγκες του σύγχρονου συνθέτη, αν αυτές είναι πράγματι σύγχρονες. Σε μια συναυλία ακούμε τα χάλκινα όργανα να αποδίδουν άριστα τους αρμονικούς, τα έγχορδα τη φυσική κλίμακα – κούρδισμα, και το πιάνο, το εκκλησιαστικό όργανο ή την άρπα το ισοσυγκερασμένο. Όμως μια τέτοια σύμπραξη προϋποθέτει τόσο την υποχώρηση σε

ένα κατασκευασμένο σύστημα όσο και τη γεφύρωση περιοχών τις οποίες η ίδια η φύση επέλεξε να διακρίνει. Σε ένα κονσέρτο για πιάνο και ορχήστρα οι συγκρούσεις στα κοινά μέρη είναι πράγματι δύσκολα διαχειρίσιμες όπως έγινε ήδη σαφές. Η είσοδος προηχογραφημένων μερών, η χρήση ηχοπηγών μη περιοδικού ήχου και η ανάμιξη χώρων και επεξεργαστών σήματος σε όλα τα παραπάνω προφανώς επιτείνει το ήδη περιπλεγμένο σχήμα. Η ανοχή μας πιθανά οφείλεται σε έλλειψη ευαισθησίας έναντι των προγόνων μας ή σε άλλα κουλτουραϊκά ζητήματα τα οποία δεν δύναται να αναλυθούν στην παρούσα έρευνα και όλα αυτά μοιάζει να καταλήγουν σε “...μάθηση απόλαυσης κολασμένων διαστημάτων” (Jeans, 1937:185).

Ολοκληρώνοντας αυτό το κεφάλαιο θα ήθελα να συμπληρώσω με μερικές από τις παρατηρήσεις του ίδιου του Adorno σχετικά με το θέμα των συγκερασμών και του κουρδίσματος του πιάνου. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι σε κανένα από τα εκδομένα γραπτά του για τη μουσική δεν κάνει την παραμικρή αναφορά πάνω στο θέμα. Ωστόσο είναι αδύνατον έστω και να υποθέσει κανείς ότι ένα τόσο σημαντικό κομμάτι της μουσικής θα είχε αφεθεί ανέγγιχτο από έναν φιλόσοφο ο οποίος αφιέρωσε χιλιάδες σελίδων σε πολύ πιο ήσσονος σημασίας ζητήματα. Η απάντηση έρχεται από τον Adorno δια χειρός Thomas Mann στο μυθιστόρημα *Doctor Faustus*. Στο εικοστό κεφάλαιο αναφέρεται στο Πτολεμαϊκό σύστημα, τον Πυθαγόρα και τον Κλαύδιο Πτολεμαίο και τη θεωρία αυτή ως συνώνυμο του φυσικού αλλά και του σωστού συστήματος της μουσικής θεωρίας. Αντιθέτως αναφέρεται στο συγκερασμένο κάνοντας λόγο για πλαστότητα και για ένα μετριασμένο σύστημα εντός του οποίου έχουν συρρικνωθεί η μείζονα και η ελάσσονα σε όργανα όπως το πιάνο, κάτι που αφορούσε μια περιορισμένη και προσωρινή συμφωνία με την τέχνη των ήχων, μια όπως χαρακτηριστικά αναφέρει “οικογενειακή υπόθεση”. Η σημαντικότερη αυτή αναφορά καθώς και η πρωτοτυπία της σχετικά με τη μουσική και τον Adorno θα επισκοπηθεί αναλυτικά στο δεύτερο μέρος του παρόντος στο κεφάλαιο σχετικά με τη μουσική και τη λογοτεχνία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Αισθητική προσέγγιση στις τέχνες – Η Σχολή της Φρανκφούρτης – Η αισθητική της μουσικής

1.4.1 Εισαγωγικά στοιχεία

Η *Διαλεκτική του διαφωτισμού* των Horkheimer – Adorno, αποτελεί στην ουσία έναν προγραμματικό χαρακτήρα οδηγό πορείας για τις μελέτες που θα ακολουθούσε η Σχολή της Φρανκφούρτης καθώς εντός αυτού του έργου διαρθρώνεται ένας σχεδόν πλήρης κώδικας αναφοράς σχετικά με την αισθητική, τη φιλοσοφία και τις κοινωνικές τους προεκτάσεις όπως αναπτύχθηκαν αργότερα μέσα από τα πιο εξειδικευμένα έργα των μελών της σχολής. Το έργο παρακολουθεί όλες σχεδόν τις άρχουσες τάσεις έως την εποχή που γράφεται (1944), και αποτέλεσε σημείο αναφοράς σχεδόν κάθε επόμενης εργασίας πράγμα σπάνιο στα φιλοσοφικά χρονικά. Η θραύση της σχέσης αντικειμένου – υποκειμένου για την οποία γίνεται λόγος στη συνέχεια, αποτελεί σημείο ζέσης για τους συγγραφείς και όσα γράφτηκαν σχετικά κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, (με την ευρύτερη έννοια) καθώς και τους επίγονους συγγραφείς. Η κατάργηση της υποκατάστασης σχέσεων που άλλοτε εδράζονταν στον μύθο ή σε άλλες σφαίρες εκτός ανθρώπινης επιρροής και η αντικατάστασή τους με σχέσεις πιο απτές σε επίπεδο ανταλλαγής εδράζεται φυσικά σε ένα Μαρξιστικό μοντέλο θεώρησης. Συνάμα όμως αποτελεί την πρώτη ψηφίδα στο τρομακτικό όπως περιγράφεται από όλα σχεδόν τα μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης μωσαϊκό που άρχισε συστηματικά να δημιουργείται με κυτταρικό ανάλογο αυτή την ιδέα. Η υποκειμενικοποίηση τέτοιων σχέσεων απομακρύνει τον άνθρωπο – αντικείμενο από την ουσία της ολότητας με αφορμή και “καλή προαίρεση” τη μελέτη και την εμβάθυνση αλλά με βαθύτερο στόχο και τελικό στόχο για ακόμη μια φορά στην ιστορία την ηγεμονία και την κυριαρχία. Η κατάλυση αυτών των σχέσεων οδηγεί μοιραία στην ίδια τη μυθοποίηση του δημίου κι έτσι η σχέση θυμίζει τον ουροβόρο όφι. Με αυτή την αρχή και στον βωμό της κατάλυσης μιας υπέρτατης εξουσίας, (ως εκ των ων ουκ άνευ μεσολαβητή μεταξύ των σχέσεων), ο Διαφωτισμός καθαίρεσε αυτό το μοντέλο σχέσεων οδηγώντας σε ένα σύστημα κοινών παραμέτρων που είτε υπήρχε είτε εφευρέθηκε βιαίως ώστε να γίνει δυνατή η “συναλλαγή”. Ο στίβος αυτός δεν αποτελεί απλά ένα φορμαλιστικό σκεύος εντός του οποίου λαμβάνουν χώρα οι εξελίξεις, αλλά όπως θα φανεί έναν καθοριστικό παράγοντα για την έκβαση της ίδιας της εξέλιξης. Στον ίδιο βωμό και ο άνθρωπος

επανεξετάζει τις ιδιαιτερότητές του για χάρη του συνόλου, της ομοιομορφίας και της κακώς εννοούμενης ισότητας με αποτέλεσμα να γίνεται μαζί με τους υπόλοιπους αυτό που ονομάζει ο Hegel: “Κοπάδι”.

1.4.2 Θεωρίες περί τέχνης στην αρχαία και νεότερη φιλοσοφική σκέψη

Η διάκριση των έργων τέχνης από οποιοδήποτε άλλο έργο υπήρξε στην πραγματικότητα η απαρχή της ίδιας της μελέτης τους. Η διάκριση αυτή οριοθετεί μερικώς το αντικείμενο αλλά απέχει πολύ από το να αποτελεί έστω και ελλιπή ορισμό. Το επόμενο βήμα όπως συχνά συμβαίνει στην ιστορία έγινε από όλους χωρίς απαραίτητα να έχουν δοθεί ικανοποιητικές απαντήσεις και ορισμοί για το προηγούμενο. Ήταν η αναζήτηση της αιτίας της αρέσκειας ή όχι του έργου. Εδώ ακριβώς ξεκινά η μεγάλη περιπέτεια του τομέα της φιλοσοφίας που αργότερα ονομάστηκε αισθητική.

Οι αρχαίοι Αιγύπτιοι αναφέρονταν με το επίθετο “Νεφέφ” ως αντίστοιχο του καλού, του ωραίου ή του εκλεκτού, αλλά μόνο αρκετά χρόνια αργότερα, στην αρχαία Ελλάδα, οι όροι αυτοί θα αρχίσουν να αποκτούν κάποια σημασία σχετική με την ίδια τη δημιουργία, τη διαδικασία της και τα προσδοκώμενα ή απροσδόκητα αποτελέσματά της (Beardsley, 1989:18). Όροι όπως: “Μίμηση” και “Ομοιότητα” εισάγονται με αργούς ρυθμούς στη διασωθείσα γραμματεία, ενώ στον Όμηρο και στον Ησίοδο συναντάμε περιγραφές οι οποίες φυσικά δεν μπορεί να αποκληθούν εκ των υστέρων “αισθητικές κρίσεις”, παρόλο που προκρίνουν κάποια συναφή προς αυτές χαρακτηριστικά και ιδιότητες. Άλλωστε πολλοί μελετητές έχουν εξάγει επαρκή αισθητικά συμπεράσματα και μελέτες για την εποχή με μοναδικό τεκμήριο αυτά τα έργα.

Στον Πλάτωνα θα συναντήσουμε την πρώτη επισταμένη αναζήτηση του “Ωραίου”. Οι εκτενέστερες στιχομυθίες επί αυτού του θέματος θα εξελιχθούν κυρίως στον *Ιππία* και στο *Συμπόσιο*. Η μεταγενέστερη έρευνα προοικονομεί μοιραία τη σύνδεση με τη συνολικότερη έννοια της Αισθητικής κι έτσι μπορεί κάποιος να ισχυριστεί ότι σχετικά σπαράγματα βρίσκονται εγκατεσπαρμένα σχεδόν στο σύνολο των διαλόγων. Αυτό που δεν θα βρει κανείς είναι κάποιος σαφής ορισμός του ωραίου καθώς κάτι τέτοιο πέρα από παράτολμο, απείχε πολύ από αυτό που ονομάζουμε: “Πλατωνική σκέψη”. Το “Ωραίο” περιγράφεται ως Ιδέα και ως τέτοια έχει χώρο μόνο στο δικό της σύμπαν. Μοναδική διαφορά από τις υπόλοιπες είναι το χαρακτηριστικό

της προνόμιο να μπορεί να γίνεται αντιληπτή πιο εύκολα από τις υπόλοιπες, ακόμη και για την πιο ταλαιπωρημένη και δύσκολη στην επικοινωνία ψυχή όπως ο Πλάτωνας μας αποκαλύπτει στο *Φαίδρο* στα περί των ψυχών (Πλάτωνας, 2005:249b-251e), την ίδια στιγμή που αναφύεται μια πρώτη διάκριση ανάμεσα στις τέχνες, (ο όρος ακόμη περιγράφει κυρίως τις χειρονακτικές). Έτσι διαχωρίζονται σε αποθησαυριστικές, (απόκτηση χρημάτων), και παραγωγικές/δημιουργικές (πλάθουν κάτι το οποίο δεν υπήρχε, ξυλουργική, αυλητική, ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική). Στον διάλογο *Σοφιστής* η διάκριση αρχικά γίνεται μεταξύ κτητικής και ποιητικής τέχνης ενώ στη συνέχεια η ζωγραφική και η μιμητική καλούνται φανταστικές (δημιουργούν φαντάσματα (Πλάτωνας, 2008:236c). Προτείνεται επίσης η διάκριση μεταξύ των ανθρώπινων και των θεϊκών τεχνών. Στη δεύτερη κατηγορία (ποιητική), ανήκουν όλες οι λεγόμενες καλές τέχνες. Στον *Ιππία* το “Ωραίο” είναι συνώνυμο του χρήσιμου και λίγο αργότερα συμπληρώνεται η έννοια του “Αγαθού”. Η συνέπεια του συνολικού Πλατωνικού “προγράμματος” βρίσκει ομολογία και σε αυτή την πρώιμη αισθητική. Έτσι, το χαρακτηριστικό της ομορφιάς αν και υφίσταται δεν υπάρχει μέσα σε κάποιο αντικείμενο. Αντ’ αυτού το ωραίο αντικείμενο μετέχει της ιδέας του ωραίου, δεν είναι το ίδιο ωραίο. Σε αυτό ακριβώς το σημείο η έννοια της μίμησης εισάγεται και επίσημα στην ιστορία της τέχνης για να εγκατασταθεί σε συνειδήσεις και έριδες ως μείζον ζήτημα για αιώνες. Στο Πλατωνικό έργο απαντά με τα εγγύς συνώνυμα: “Μέθεξις”, “Ομοίωση” και “Παραπλησία”, ως ένα ακόμη δείγμα της εν προκειμένω προβληματικής επάλληλης ερμηνείας του όρου και συνάμα της ίδιας της ιδέας στην οποία εκάστοτε αναφέρεται. Αυτό συμβαίνει γιατί στην Πλατωνική φιλοσοφία η μίμηση αποτελεί μια απατηλή ομοιότητα και μια επιλογή ανάμεσα στην ευχαρίστηση και την αλήθεια. Η γνώση της ψευδαίσθησης που οφείλει να χρησιμοποιήσει κάθε τέχνη (οπτική, ακουστική κλπ), οδηγεί στη δημιουργία κακέκτυπων των τέλειων ιδεατών σχημάτων, των οποίων η αναπαράσταση αποτελεί από μόνη της αντίφαση του ίδιου του ορισμού. Τα καθαρά χρώματα και σχήματα καθώς και οι καθαρές και πρέπουσες αρμονίες στη μουσική αποτελούν μερικούς από τους πρώτους “οδηγούς” αυτής της πρώτης αισθητικής ανάγνωσης. Η ίδια η μουσική γίνεται αποδεκτή με εγκώμια στον *Φαίδωνα* και με αποδοκιμασίες στην *Πολιτεία* (στον *Φαίδωνα* η αναφορά συνδέεται αυστηρά και μόνο με τη μουσική θεωρία και τον Πυθαγόρα). Η ιδέα αυτή της μίμησης και της αναπαράστασης ενώ μοιάζει εύκολα περιγράψιμη,

(τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο), στις εικαστικές τέχνες, στη μουσική φάνηκε από την αρχή ότι θα αποτελέσει πεδίο απειλής και αμφισβήτησης αν σκοπός είναι μια κοινή αισθητική αντιμετώπιση των τεχνών μέσω μίμησης και αναπαράστασης (Γκούντμαν, 2005:19).

Και ενώ η όλη πορεία της Πλατωνικής σκέψης περιγράφει μια σχέση υστέρησης των υλικών και πνευματικών ανθρώπινων δημιουργημάτων, (ομοιωμάτων), σε κάθε σύγκριση με τις πρωτότυπες Ιδέες, ο Αριστοτέλης θα δει την ουσία εντός ενός συνόλου σε μια αντίστροφη πορεία βελτίωσης και ανόδου. Ο χωρισμός του κόσμου σε αισθητό και ιδεατό εκ μέρους του Πλάτωνα, για τον Αριστοτέλη κρίνεται ανώφελος. Αυτή η διπλή ανάγνωση της νοητής και ιδεατής σφαίρας που παρέλαβε από τον Πλάτωνα περιέχεται ιδιαίτερα στην αισθητική θεώρηση που εξάγουμε από το έργο του Αριστοτέλη δημιουργώντας ένα πολύ ενδιαφέρον δίπτυχο υλισμού και ιδεαλισμού (Peristeris, 2016). Η απάντηση έρχεται μέσω ενός έργου που ερμηνεύεται εδώ και αιώνες με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους. Η αριστοτελική *Ποιητική* δεν αποτελεί αυτό που θα αποκαλούσε κανείς έστω και ετεροχρονισμένα “Αισθητική”, ωστόσο πολλά από τα στοιχεία της συναινούν προς μια τέτοια κατεύθυνση. Το μείζον αυτό έργο φέρει πολλά από τα στοιχεία που ο Αριστοτέλης θεωρούσε καίρια για ένα καλλιτέχνημα (συγκεκριμένα για ένα θεατρικό έργο, ως κείμενο και ως σκηνογραφικό δρώμενο). Ένα από τα λίγα σημεία σύμπτωσης με τον Πλάτωνα είναι η θέση ότι η αληθινή γνώση αφορά τα καθόλου κι όχι τα επί μέρους. Η μίμηση κατέχει κι εδώ δεσπόζουσα θέση αλλά φωτίζεται διαφορετικά όπως θα δούμε και στο σχετικό με τη μουσική και το θέατρο κεφάλαιο. Πρόκειται περί “Οικείας ηδονής” της οποίας η αναπαράσταση, (ειδικά σε μιμήσεις σπουδαίων πράξεων), αποτελεί αναγνώριση και συνάμα προκαλεί ευχαρίστηση. Σχετικά με τα πεδία ταξινόμησης (Αίτια) των έργων ο διαχωρισμός είναι ειδολογικός:

- Υλικό αίτιο → Ο χαλκός ενός ανδριάντα
- Μορφικό αίτιο → Η διάταξη
- Ποιητικό αίτιο → Ο γλύπτης / Η δραστηριότητά του
- Τελικό αίτιο → Ο σκοπός.

Για τον Αριστοτέλη ο κόσμος είναι ένας. Επιπρόσθετα είναι τέλεια νοητός κι όχι χωρισμένος σε ένα πραγματικό κι ένα ιδεατό μέρος. Η Φύση και σε αυτή την περίπτωση διαποτίζει το ανθρώπινο πνεύμα με τη δημιουργική έξη και ο δρόμος της

τέχνης περνώντας από εκείνην (τη Φύση) είναι θεός. Η μουσική στον Αριστοτέλη ερευνάται κυρίως πρακτικά, απαλλαγμένη από θεωρητικές και πυθαγόρειες κρίσεις, μια συλλογιστική γραμμή που θα ακολουθήσει αργότερα και ο Αριστόξενος. Η μουσική μαζί με την ποίηση και την τραγωδία αποτελούν για τον Σταγειρίτη την ιατρική των ψυχικών παθών.

Στη συνέχεια, οι Στωικοί φιλόσοφοι έκριναν την τέχνη μέσα από την ιδέα της αταραξίας και της ηρεμίας που κατ' αυτούς πρέπει να περιβάλλει τον όλο βίο. Η ποίηση ανήκε σε αυτό που ονομάτιζαν “Σωστή δράση”, δηλαδή συμμόρφωση της ατομικής λογικής με τον κοσμικό λόγο της φύσης. Κύριοι εκπρόσωποι ο Ζήνωνας, ο Κλεάνθης και ο Χρύσιππος. Ο Παναίτιος υποστηρίζει ότι η ομορφιά ενός ορατού αντικειμένου έγκειται στη συμφωνία των μερών του⁶⁵ και ότι η ομορφιά αποτελεί κανονική διάταξη των αντικειμένων με τη λογική τάξη της ίδιας της ψυχής. (Beardsley, 1989:64). Οι Επικούρειοι και ειδικότερα ο Φιλόδημος, πίστευαν ότι η μουσική δημιουργεί ήθος και δεν μπορεί να ενταχθεί στις μιμητικές τέχνες, ιδέα την οποία ενστερνίζονται και για το σύνολο των τεχνών οι Σκεπτικοί.

Οι Ρωμαίοι, οι κατά Hegel κληρονόμοι της Ελληνικής τέχνης και φιλοσοφίας πριν τη μετάβαση του πνεύματος προς δυσμάς, περίπου τον 1^ο μ.Χ αι., με πιονέρους τον Οράτιο και αργότερα τον Πλωτίνο, επιδίωξαν μια κάποια σύγκλιση στο μείζον ζήτημα που αφορά στη φύση και την ανθρώπινη δημιουργία. Εδώ γίνονται αξιοσημείωτες αναφορές στις συζητήσεις των τεχνών καθώς κατά τον Οράτιο “...το ποίημα είναι σαν ζωγραφιά” (Beardsley, 1989:70). Περίπου δύο αιώνες αργότερα ο νεοπλατωνικός Πλωτίνος θα ορίσει τρεις υποστάσεις: Μία για το Ένα, το Όν πέρα από κάθε σύλληψη και γνώση, μια δεύτερη για τον Θείο Νου και τα Πλατωνικά αρχέτυπα, και μια τρίτη περιέχουσα την ψυχή του παντός, τη δημιουργικότητα, την τέχνη. (Πλωτίνος, 1956:93-95). Οι τρεις αυτές υποστάσεις είναι τα συστατικά του Υπερβατικού και Ενιαίου Όντος. Κάνει ιδιαίτερη αναφορά και έρευνα σχετικά με τα αίτια του κάλλους καταλήγοντας στις αρχές του μέτρου και της συμμετρίας, επισημαίνοντας παράλληλα ότι τα στοιχεία αυτά αποτελούν αναγκαία αλλά όχι ικανή συνθήκη για ένα έργο τέχνης, Ο Πλωτίνος επιστρέφει στην Πλατωνική μεταφυσική μέσα από τη θεώρηση ότι το ωραίο γίνεται αντιληπτό με την πρώτη ματιά και η ψυχή το αναγνωρίζει ως έναν παλιό καλό γνώριμο. Τέλος, συμφωνεί μερικώς με τον

⁶⁵ *Convenientia partium* όπως θα το αποκληθεί αργότερα από τον Κικέρωνα.

Αριστοτέλη σχετικά με τα επί μέρους στο έργο τέχνης, θεωρώντας ότι μπορεί να κριθεί μόνο στο σύνολό του και με τον Πλάτωνα στο σημείο της μίμησης ορατών αντικειμένων εκ μέρους των τεχνών. Έτσι υποστήριξε ότι οι τέχνες μιμούνται και δύνανται να μιμούνται πρότυπα, μέτρα και λόγους, αλλά όχι μορφές.

Ακολούθως,, οι Μεσαιωνικοί χρόνοι δεν μπορεί παρά να απηχούν ιδέες μέσα από την ολοένα αναπτυσσόμενη Πατερική Θεολογία. Διανοητές όπως ο Αυγουστίνος (354 - 430), ή πολύ αργότερα ο Ακινάτης (1225 - 1274) κινούνται μεταξύ επαμφοτερίζουσών τάσεων απέναντι στις τέχνες και συχνά με μια επιφυλακτική σχέση μεταξύ Νεοπλατωνικών, Ρωμαϊκών, ειδωλολατρικών και φιλοσοφικών ερεισμάτων. Οι δύο αυτές προσωπικότητες απέχουν αιώνες, ωστόσο είναι τέτοιο το νήμα των διατυπώσεων του Αυγουστίνου, (σχετικά με τον καλλιτέχνη – δημιουργό ως νομιμοποιημένο πρωτεργάτη επί γης έργων), ώστε να δικαιολογεί μια νοηματική γέφυρα με τη σκέψη των μακρινών επίγονων που αναφέρθηκαν. Η αναλογία του αριθμού, (congruentia), αποτέλεσε έναν συχνά υπόγειο αλλά ισχυρότατο πόλο έλξης και σύζευξης με πολλούς από τους προσωκρατικούς (Εκο, 1991:53). Ο Αυγουστίνος αναφερόμενος στη μουσική (Αυγουστίνος, 1948:VI, xiii), παραθέτει μερικά αισθητικά στοιχεία που θα πρέπει να τη χαρακτηρίζουν. Μερικά από αυτά είναι τα ακόλουθα:

- Η ομορφιά αποτελεί αποτέλεσμα ετερογενών συνόλων
- Ομορφιά και αναλογία μερών
- Ισότητα
- Αναλογία
- Τάξη
- Η θεμελιώδης σημασία του αριθμού

Η Πλατωνική ιδέα της μίμησης τον βρίσκει εκ διαμέτρου αντίθετο και σε αυτή τη θέση αμύνεται δεικτικά: “Και τα ζώα μιμούνται αλλά δεν παράγουν τέχνη”. Έμελλε να περάσουν εκατονταετίες από αυτές τις καταγραφές αυτών των πρώτων σπαραγμάτων αισθητικής ώστε οι αρχές της Αναγέννησης να αποκτήσουν θεωρητική και αισθητική σκευή μέσα από πνεύματα όπως αυτά των Marsilio Ficino (1433 - 1499), Leon Battista Alberti (1404 - 1472), Giordano Bruno (1548 - 1600) και Leonardo di ser Piero da Vinci (1452 - 1519). Ο νεοπλατωνιστής και μελετητής του πλατωνικού έργου Alberti συγγράφει και μελετά κυρίως για τα εικαστικά, αναπαράγει τις Πυθαγόρειες

αρχές και μέρος των μελετών του σχετικά με την αρχιτεκτονική αναπτύσσονται παρακάτω στο σχετικό κεφάλαιο. Ο επίσης νεοπλατωνιστής Bruno διαχωρίζει την αισθητηριακή από την καθαρή απόλυτη ομορφιά και εφιστά την προσοχή στη σύγχυσή τους. Για αυτόν η πνευματικότητα είναι το σημαντικότερο στοιχείο το οποίο μας έλκει ώστε να προσεγγίσουμε και ενδεχομένως σε επόμενη φάση να αγαπήσουμε ένα έργο. Η αρμονία και η συμφωνία των μελών του κι όχι οι διαστάσεις ή τα χρώματα είναι οι σημαντικοί παράγοντες στα έργα. Ο Leonardo da Vinci (1452 - 1519), ως Poeta Doctus, συστηματοποίησε πολλές από τις προϋπάρχουσες μελέτες στα εικαστικά, τη ζωγραφική και την ανατομία. Για αυτόν η ζωγραφική είναι επιστήμη καθώς: Οι αρχές αναπαράστασής της επιδέχονται συστηματική διατύπωση, η κίνηση και η ταχύτητα των αντιδράσεων των σωμάτων μπορούν να μελετηθούν επισταμένα με βάση τα μαθηματικά, αφού στο σύνολό της ασχολείται με μεγέθη, αναλογίες, σκιές, φως κλπ. (Leonardo da Vinci, 1956:επιμ.1-11).

Κατά την ίδια περίοδο, στη μουσική ανθεί το είδος του μαδριγαλιού και συνάμα η εκκλησιαστική και η κοσμική μουσική αρχίζουν μια γόνιμη ανταλλαγή ζωτικών στοιχείων. Ο νεοκλασικισμός που ακολούθησε ανασκεύασε, (ή τουλάχιστον κινήθηκε προς αυτή την κατεύθυνση), κάποιες από τις Αριστοτελικές θέσεις συμπληρώνοντας την ίδια τη φύση και την αντίληψη περί αυτής στα παραδομένα. Ο Johannes Tinctoris, (1435 - 1511), ανήκει σε εκείνους που προσπάθησαν να συγκεράσουν κάποιες από τις θέσεις των νεοπυθαγόριων με εκείνες του Αριστοτέλη. Συνθέτης, συγγραφέας, κληρικός, ποιητής, μαθηματικός, καθώς και νομικός συνέγραψε το πρώτο μουσικό λεξικό με τίτλο: *Diffinitorium musices*. Τοποθετεί εκ νέου το έργο τέχνης στο μικροσκόπιο της έρευνας καλώντας το: “Res Facta” (“Αντικειμενικό Έργο”), κατασκευασμένο από, και για τον άνθρωπο, διεπόμενο από μαθηματικές σχέσεις αλλά ικανοποιώντας παράλληλα το αίτημα για αισθητική απόλαυση. Δίνει προτεραιότητα στην αίσθηση επιστρέφοντας κυρίως στις σχετικές Αριστοξενικές ιδέες. Ο νεοκλασικισμός από την άλλη πρόκρινε τη μελέτη και την αντίληψη περί της ίδιας της φύσης και των επιταγών της. Η φύση περιέχεται παντού και η “τυπολογία” της δανείζεται (διαμεσολαβημένα), και δανείζει στοιχεία. Η μοναδικότητα και η πρωτοτυπία δίνουν τη θέση τους στην καθολικότητα και στον μέσο όρο. Την ίδια περίπου περίοδο ο Giorgio Vasari (1511 - 1574), συνοψίζοντας το πνεύμα της εποχής, μιλά για ζωγράφους εξαρτημένους από τη φύση και για μίμηση ή αναπαράσταση.

Μίμηση και αναπαράσταση εδώ επαγωγικά καταλήγουν περίπου νομοτελειακά σε μια αφετηρία: Τον Θεό.

Ο René Descartes, (Καρτέσιος, 1596 - 1650), στο πολύ πρώιμο έργο του *Compendium of Music*, που γράφτηκε το 1618 αλλά κυκλοφόρησε μετά τον θάνατό του, επαναφέρει τρόπον τινά μια μαθηματικού χαρακτήρα μουσική θεώρηση και μάλιστα αριθμητική και όχι γεωμετρική. Σχέσεις και αναλογίες μερών και όλου εισάγονται στον συλλογισμό καθώς και η κρίση του υποκειμένου, το οποίο ο ίδιος πρώτος προσπάθησε να ανεξαρτητοποιήσει μέσω της ίδιας της αυτοσυνείδησης αλλά και του σχετικισμού. Κατά τον Jimenez η τοποθέτηση του αυτονομημένου πια υποκειμένου στο κέντρο ενός ορθολογισμού, είναι η ριζοσπαστική αυτή πνευματική κίνηση που άνοιξε την πόρτα στη μεταγενέστερη Καντιανή θεώρηση, σύμφωνα με την οποία κάθε μεταφυσική είναι ανέφικτη (Jimenez, 2014:45). Το ίδιο ίσως ισχύει και για την εν σπαργάνοις θεώρησή του σχετικά με την ομορφιά ως ιδιότητα του ατόμου, θέση η οποία όπως θα δούμε στη συνέχεια αναλύθηκε και θεμελιώθηκε θεωρητικά από τον Kant. Ο Descartes σε μια εποχή που η ανάγκη απαλλαγής από τη μεσαιωνική σκέψη ήταν μεγάλη, πρόκρινε τη νοησιαρχία, τη σκέψη του όντως που έχει πλήρη συναίσθηση της ύπαρξής του και την “Ιδέα” με λίγο διαφορετική έννοια από εκείνη του Πλάτωνα, (Αναπολιτάνος, 2005:78 -79).⁶⁶ Στην ουσία όμως σε πολλά σημεία επαναφέρει τις σχετικές Πλατωνικές αντιλήψεις ονοματίζοντας αυτές ως εξής: “Μορφική πραγματικότητα” είναι ο όρος που χρησιμοποιεί για τις εικόνες έξω από την ανθρώπινη αίσθηση και “Αντικειμενική πραγματικότητα” για τις εικόνες που οι άνθρωποι έχουν για αυτές. Είναι φανερό ότι πρόκειται για μια εποχή διαποτισμένη από την αρχή μιας εμπειριοκρατικής αντιμετώπισης των πλατωνικών ιδεών άλλες φορές πλησίον και άλλες όχι της ουσίας και του πνεύματος του Πλάτωνα.

Σημαίνουσα προσωπικότητα αυτής της σχολής και ο Sir Francis Bacon, (1561 - 1626), ο οποίος φέρνει ξανά στην επιφάνεια μετά τον Πλάτωνα, εκτός των άλλων, το θέμα της ίδιας της ηθικής στην τέχνη (Bacon, 1825:254). Οι Adorno και Horkheimer άλλωστε τον θεωρούν πατέρα της πειραματικής φιλοσοφίας καθώς και σημαντική εν γένει φυσιογνωμία κυρίως λόγω του τρόπου με τον οποίο αντιμετώπισε την ηθική. Σε σχετικό διανοητικό περιβάλλον θα κινηθεί και ο Thomas Hobbes (1588 - 1679),

⁶⁶ “Όταν χρησιμοποιώ τον όρο ιδέα δεν εννοώ μόνο ότι εξεικονίζεται στη φαντασία. Αντίθετα εννοώ καθετί που υπάρχει στο νου μας όταν αντιλαμβανόμαστε κάτι, άσχετα από τον τρόπο με τον οποίο το αντιλαμβανόμαστε”.

αναζητώντας λύσεις σε ένα ακόμη ακανθώδες παρελκόμενο που ως τώρα δεν είχε καταδειχθεί ιδιαίτερα: Τη φαντασία. Επιπροσθέτως ο Hobbes υποστήριξε ότι οι ιδέες είναι αποκλειστικά άμεσες εικόνες, (Αναπολιτάνος, 2005:87), και ενώ επί άλλων ζητημάτων συμφωνούσε με τον Descartes, διαφωνούσε κάθετα με τις έμφυτες ιδέες που ευαγγελιζόταν ο δεύτερος. Τη λύση σε αυτό προσπάθησε να δώσει ο John Locke (1637 - 1704), στο έργο του: *An essay concerning human understanding*, εκεί που στην πραγματικότητα όμως μετέτρεψε τη φαντασία (imagination) σε ευστροφία (wit), κι έτσι η σύνδεση έλαβε χώρα στον τόπο της ευφυΐας και των δεξιοτήτων. Με αυτό τον τρόπο άνοιξε ένα μεγάλο κεφάλαιο σε ένα θέμα που έμελλε να απασχολήσει τον φιλοσοφικό κόσμο σχεδόν ολόκληρο τον εικοστό αιώνα: Το θέμα της γλώσσας ως εργαλείο και ως φορέα μετάδοσης νοημάτων και συνειρμών. Εισήγαγε επίσης όρους όπως ο “αναστοχασμός” στο πλαίσιο της προσπάθειας ερμηνείας της αισθητηριακής αποτύπωσης των εξωτερικών ως προς τον νου αντικειμένων και καταστάσεων (Κουτούγκος, 2010:50). Με παρόμοια μεθοδολογία αντιμετώπισε επίσης και το θέμα των ιδεών εισάγοντας ένα νέο είδος εμπειρίας, το οποίο είναι η πηγή των ιδεών. Το είδος αυτό χαρακτηρίζεται κατά τον φιλόσοφο από έντονο “αυτοπαρατηρησιακό” και “ανακλαστικό” χαρακτήρα, (“Ideas of reflection”), που υπό αυτό το πρίσμα διαφέρουν από τις ιδέες - παράγωγα της άμεσης αισθητηριακής αντίληψης.

Στον Locke καθώς και σε άλλους πρωτοπόρους του αγγλικού εμπειρισμού όπως οι Anthony Ashley Cooper, (3rd Earl of Shaftesbury, 1671 - 1713) και Francis Hutcheson (1694 - 1746), οφείλει πολλά ο David Hume (1711 - 1776). Ο εμπειρισμός αυτός θεωρούσε, (σε αντίθεση με τη γερμανική πνευματοκρατία), την τέχνη ως αντικείμενο του μορίου της ψυχής και μόνο. Άφησε όμως στους μεταγενέστερους μελετητές και φιλοσόφους ένα μεγάλο σώμα ιδεών, μέρος του οποίου υιοθετήθηκε από εκείνους όπως η προϋπόθεση της ανιδιοτέλειας του παρατηρητή απέναντι στο έργο, η δύναμη της ψυχής ως αισθητικό κριτήριο (Cooper), καθώς και η υποκειμενικότητα του ωραίου (Hutcheson). Για τον Hume η ομορφιά προκαλεί ευχαρίστηση και η ασχήμια οδύνη. Σταθερός στις αρχές του εμπειρισμού δεν πιστεύει σε a priori συλλογισμούς. Η χρησιμότητα και οι φαινομενικές τάσεις συντείνουν στα αισθήματα αυτά αλλά δεν ανάγονται απαραίτητα εκεί. Αναζητά ένα κοινό κριτήριο γούστου, όμως πιστεύει ότι φιλοσοφικά η απόδειξη είναι κάτι ανέφικτο, αφού η διαφορά κρίσης και συναισθήματος είναι μεγάλη αλλά κυρίως γιατί θεωρεί ότι όλα τα συναισθήματα είναι

σωστά. Δεν υπάρχει συνεπώς πραγματική ομορφιά, όπως δεν υπάρχει “a priori” στους κανόνες της κριτικής και της σύνθεσης (Beardsley, 1989:178). Ωστόσο, παρά την ποικιλία συναισθημάτων υπάρχουν κάποιες γενικές ποιότητες που προκαλούν επιδοκιμασία ή ψόγο. Ο επαΐων παρατηρητής είναι εκείνος που δύναται να διακρίνει αυτές τις ποιότητες.

Ο Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 - 1762) στο έργο *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, (*Σκέψεις για την ποίηση*), (1735), καθώς και στο έργο *Aesthetica*, (ημιτελής), προσπάθησε να συνθέσει μια αισθητική θεωρία βασισμένη στην ποίηση (με τη στενή και μερικώς με την ευρύτερη έννοια), ως αφορμή για κάθε μορφή τέχνης. Βασίζεται στην προφανή σύμβαση ότι η Αισθητική αφορά την αισθητηριακή γνώση και η Λογική στη Γνωστική ικανότητα. Μια γνώση μέσω των αισθήσεων, (κατώτερη λογική), σε αντιπαράθεση με την έλλογη γνώση των εννοιών, (ανώτερη λογική). Κατά τον Baumgarten η αντίληψη της αισθητικής συνδέεται με την αισθητηριακή αντίληψη η οποία περιλαμβάνει και ένα σημαντικό μη ορθολογικό, μη γνωσιακό στοιχείο (Γκερ, 2005:267). Ο John Keats (1795 - 1821) ωστόσο μεταξύ άλλων περιγράφει ότι με αυτό τον τρόπο η τέχνη κινείται στο μυστήριο και την αμφιβολία (Forman, 1952:71).

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημανθεί ότι κατά την περίοδο του ρομαντισμού η μουσική αρχίζει προοδευτικά να εντάσσεται στη μελέτη και τις αναφορές που γίνονταν έως τότε μόνο σε εικαστικές τέχνες. Αυτό το χαρακτηριστικό, αν και δεν απέχει από το προφανές, οδήγησε προοδευτικά σε πολλές αναθεωρήσεις, αντιφάσεις και σφάλματα στην αισθητική μελέτη, καθώς το νέο αυτό στοιχείο θα άλλαζε για πάντα τις σχέσεις μεταξύ των τεχνών τόσο στον ευθύ έλεγχο μεταξύ των στοιχείων τους και της αισθητικής όσο και στις μεταξύ τους σχέσεις και συμπράξεις. Έως τότε είχε δοθεί ιδιαίτερο βάρος στη μουσική εκτέλεση και ερμηνεία κι όχι τόσο στην ίδια τη σύνθεση και παραγωγή του μουσικού έργου. Σε αυτή την περίοδο συναντάμε επίσης τις πρώτες τάσεις μετατόπισης της μουσικής σύνθεσης από το κοσμικό και το καθέκαστο στο πνευματικό και το καθολικό καθώς και μια μετατόπιση αναφοράς από τα εξωτερικά στα εσωτερικά χαρακτηριστικά της (Γκερ, 2005:280).

Το θέμα μεταξύ θεωρίας και εμπειρίας, (a priori και a posteriori όπως θα διατυπωθεί αργότερα), είχε μόλις δείξει τις δυσκολίες του χειρισμού του ως μοντέλο ελέγχου της τέχνης. Η νοησιαρχία, (ρασιοναλισμός), και η εμπειριοκρατία θα

φιλοξενήσουν στους κόλπους τους μεγάλα πνεύματα της Δυτικής φιλοσοφίας. Τα δύο στρατόπεδα όπως θα δούμε θα διασταυρώσουν τα πυρά τους και κάποτε, (σπανιότερα), θα τα στρέψουν στην ίδια κατεύθυνση. Μόνιμοι σχεδόν απροσπέλαστοι ερμηνευτικά σκόπελοι σε αυτή την πορεία και για τους δύο πόλους διάνοησης υπήρξαν μερικές δύσχρηστες έννοιες όπως: Η φαντασία, η έμπνευση, το ταλέντο η καλλιτεχνική ενόραση κλπ. Πρώτος και μεγαλύτερος ειρηνοποιός ήταν ο Kant, ο οποίος μέσα από τις Κριτικές του προσπάθησε να επιχωριάσει το όλο προβληματικό σχήμα σε ένα ολοκληρωμένο σύστημα θεώρησης που θα ακολουθηθεί από εκείνο του Hegel, Οι δύο φιλόσοφοι αποτελούν όπως θα δούμε σταθερό σημείο αναφοράς για κάθε μεταγενέστερο φιλοσοφικό πρόγραμμα όπως εκείνο του Adorno και της Σχολής της Φρανκφούρτης και γι αυτό θα αναλυθούν διεξοδικά.

1.4.3 Immanuel Kant

Η φιλοσοφία του Im.Kant (1724 - 1804) θεωρείται από πολλούς ότι σφράγισε την οριστική συμφωνία σχετικά με την αυτονομία του έργου τέχνης εντός ενός περιρρέοντος κλίματος αισθητικής αμφιθυμίας. Ο Kant, όπως είδαμε, δεν ξεκινά από το μηδέν. Γνωρίζει καλά την παράδοση και η αισθητική του αποτελεί αναπόσπαστο και συνεπές τμήμα του ολοκληρωμένου προγράμματος της φιλοσοφίας του. Παραλαμβάνοντας ένα πλήθος αμφισβητήσεων από τον D. Hume, (στον τομέα της γνωσιολογίας κυρίως και όχι της ηθικής), μακριά από την αγγλική εμπειριοκρατία ταξινόμησε με μεθοδικότητα το προϋπάρχον υλικό ενσωματώνοντας αρμονικά στο σύστημά του τη νέα οπτική που κόμιζε εντός των πολλών και συχνά δαιδαλωδών σελίδων του έργου του. Σε ότι αφορά στον Hume επιλέγει την εκ βάθρων έρευνα για ότι ονομάστηκε μεταφυσική, σε μια βάση όχι έρευνας των νόμων μιας πραγματικότητας, αλλά της δυνατότητας γνώσης της ίδιας της συνείδησης. Η κύρια διαφορά σχετικά με τους εμπειριοκράτες ήταν η αντίθεσή του στην πεποιθήσή τους σχετικά με την ισχύ της εμπειρίας ως μοναδικής μορφής γνώσης, Το σημαντικότερο σημείο του όλου σχήματος είναι ο δρόμος που έκλεινε πίσω για κάποιους οριστικά. Ο Kant και αργότερα ο Hegel προσπάθησαν μέσω του Λόγου να δημιουργήσουν τις πνευματικές εκείνες συνθήκες, που θα έκαναν δυνατό το πέρασμα της ανθρωπότητας στην ενότητα και την αυτόνομη λογική ως κινητήριους μοχλούς μιας κοινωνικής ενότητας. Οι αντιλήψεις των εμπειριοκρατών δεν άφηναν τέτοια περιθώρια και εξόριζαν τον ίδιο τον Λόγο σε μια περιοχή στείρου υποκειμενισμού. Ο Kant θεωρούσε

ότι τα επιχειρήματά του Hume ήταν παραδομένα στον σκεπτικισμό, και κατηγορήσε τον Locke για ανεδαφικότητα (Kant, 1976:73).

Ο Κριτικός Ιδεαλισμός θεμελιώθηκε από τον Kant κυρίως με τις τρεις Κριτικές του, (του *Κριτική του Καθαρού Λόγου*, του *Κριτική του Πρακτικού Λόγου*, και την *Κριτικής της Κριτικής ικανότητας*). Ο Kant, (σε αντιστοιχία με τον Nicolaus Copernicus ο οποίος έθεσε τη γη στο κέντρο του σύμπαντος), μετέτρεψε το ερώτημα από το: “Πως είναι η γνώση;” στο: “Πως πρέπει να είναι φτιαγμένος ο άνθρωπος για να γνωρίζει;”. Μέσα από αυτή τη νέα οπτική οι συνθήκες διανόησης αποκτούν άλλου ήθους (χαρακτήρα) βαρύτητα. Έτσι για αυτόν, η έρευνα επί της φιλοσοφικής μεθόδου διακρίνεται σε τρία μέρη, όσες δηλαδή και οι ψυχικές ικανότητες του ανθρώπου: Τη θεωρητική, (τελεολογική και πρακτική), για τη φιλοσοφία, την ικανότητα να γνωρίζει το αίσθημα ηδονής ή πόνου και την επιθυμία, (για την ψυχή). Έτσι προκρίνει μια διαδικασία διαχωρισμού εννοιών, όχι αυτονόητα αποσυνδεδεμένες, όπως είναι η αλήθεια και το καλό και επαγωγικά ανά ζεύγη: Γνώση και ηθική, γνωστική ικανότητα και ικανότητα βούλησης, νομοτέλεια και τελικός σκοπός, διάνοια και λόγος, φύση και ελευθερία κλπ. Στο σχήμα αυτό εισάγει μια προεμπειρική, (a priori), θεώρηση στο δεύτερο σκέλος των δυαδικών σχέσεων. Αυτή η πρότερη μας ικανότητα ορίζει και το πλέγμα αυτών που αποκαλούμε “φυσικοί νόμοι” καθώς το ίδιο το αντικείμενο καθ’ εαυτό είναι αδύνατο να μας γίνει γνωστό. Το περίπλοκο αυτό σχήμα ενώνεται μέσω ενός συνδέσμου που τελικά ονομάζεται “Αισθητική”.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να προβώ σε μια μικρή ανάλυση των Κριτικών αυτών, καθώς αποτελούν συχνό σημείο αναφοράς για τον T.Adorno όπως θα φανεί και στη συνέχεια. Η καθεμία από τις τρεις κριτικές, (κατά το μοντέλο της φιλοσοφίας), επισκοπεί στη μελέτη καθενός από τους τρεις τρόπους συνειδητοποίησης που κατά τον Kant διαθέτει ο άνθρωπος, δηλαδή τη Γνώση, την Επιθυμία και το Συναίσθημα. Οι δύο πρώτες Κριτικές κατά τον συγγραφέα διαχωρίζουν τους κόσμους της Φύσης και της Ελευθερίας, ενώ η τρίτη τους ενώνει ξανά. Στις δύο πρώτες λοιπόν Κριτικές, ο Kant ερευνά τις εμπειρικές και τις a priori προτάσεις ενώ μετά την έρευνα οι δύο υπολειπόμενες, (οι αισθητικές, τι είναι το ωραίο και τι το υπέροχο, και οι τελεολογικές, τι είναι οι σκοποί), μελετήθηκαν στην τρίτη. Στην πρώτη κριτική, (του *Καθαρού Λόγου*), εξετάζονται οι όροι, η φύση και η δυνατότητα μιας έγκυρης γνώσης, (επιστημονική ορθογνωσία). Παρουσιάζονται οι δώδεκα κατηγορίες σε τέσσερις κύριες

υπερκατηγορίες οι οποίες αντιστοιχούν σε αντίστοιχους προσδιορισμούς κρίσεων.⁶⁷ Τα τέσσερα αυτά είδη λογικών διαστάσεων είναι το ποιόν, το ποσόν, η αναφορά και ο τρόπος.⁶⁸ Η δεύτερη, (του *Πρακτικού Λόγου*), επισκοπεί στην ελευθερία και τους όρους δυνατότητας του κοινωνικού πράττειν, (ηθική ορθοπραξία), ενώ στην τρίτη, (της *Κριτικής Δύναμης*), γίνεται ενός είδους απόπειρα συγκερασμού των δύο πρώτων, προβάλλεται η έννοια ότι πρόκειται για την ικανότητα εκείνη της γνώσης να υπάγει το ειδικό στο γενικό, τα καθ' έκαστον στα καθ' όλου. Στον Kant η δύναμη εξηγείται με την υπαγωγή των επί μέρους αισθητηριακών εποπτειών στη διάνοια ή αλλιώς την ικανότητα μεσολάβησης ανάμεσα στον νου (έννοιες), και τη φαντασία, η οποία ας επισημανθεί ότι στο φιλοσοφικό του σύμπαν σχετίζεται άμεσα με την ιδιοφυία αλλά κυρίως με τη φύση. Η διάνοια είναι ανεξάρτητη από τις αισθήσεις και ο ηθικός νόμος ανεξάρτητος από την ωφελιμότητα.⁶⁹

Στο μείζον ζήτημα σχετικά με την ύπαρξη και την υπόσταση του εξωτερικού κόσμου άνευ σημείου αναφοράς, στάθηκε σε μια μεσότητα: Η εξωτερική πραγματικότητα υφίσταται, ως πράγματα καθεαυτά και ως ένα μέρος ιδιοτήτων και χαρακτηριστικών, άρα ανεξάρτητα από την εξωτερική παρατήρηση και κρίση, ενώ παράλληλα μέσω αυτής επιστρέφουμε στα γνωστά θέματα της εμπειρίας. Στο σύστημά των δώδεκα κατηγοριών, (πέραν του χρόνου και του χώρου που είναι εποπτείες), οι τέσσερις ομάδες που είδαμε ήδη, (a priori στοιχεία), αφορούν σε όλα τα πιθανά

⁶⁷ Η Ποιότητα με την πραγματικότητα, την άρνηση και τον περιορισμό, η Ποσότητα με την ενότητα, την πολλαπλότητα και την ολότητα, η Σχέση με την ενύπαρξη και αυθύπαρξη, την αιτιότητα και εξάρτηση (μία κατηγορία) και την κοινότητα και τέλος τον τρόπο με τις κατηγορίες: Δυνατότητα – αδυνατότητα, ύπαρξη – ανυπαρξία και αναγκαιότητα – τυχαιότητα.

⁶⁸ Κατά ποιόν: Το ωραίο κρινόμενο με ανιδιοτέλεια. Πρόκειται για θέση του Shaftesbury στον οποίο έγινε ήδη αναφορά. Κατά ποσόν: Αυτό που ονομάζουμε ωραίο με υπόθεση εργασίας ότι διαθέτουμε κάποιον κανόνα αντικειμενικής ισχύος. Πρόκειται για στοιχείο απαλλαγμένο από έννοιες. Κατά αναφορά: Η μορφή εκείνη του ωραίου που έχει σκοπιμότητα αλλά δεν εμφανίζει τον σκοπό του. Κατά τρόπον: Το σχήμα ομοιάζει στο προηγούμενο, ωστόσο σχετίζεται με την αναφορά σε ένα υποτιθέμενο παγκόσμιο γούστο χωρίς να διαμεσολαβεί έννοια επί αυτού.

⁶⁹ Επίγονοι επηρεασμένοι από τις ιδέες του Kant, (Αντικειμενικός Ιδεαλισμός), ήταν μεταξύ άλλων ο Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759 - 1805). Το Ωραίο για αυτόν είναι ο ίδιος ο τρόπος της δημιουργίας του αντικειμένου εκ μέρους του υποκειμένου. Έθεσε το ερώτημα πρώτος μετά τον Πλάτωνα “Ποιος είναι ο απώτερος ρόλος της τέχνης”; Η φυσική και αισθητηριακή κατάσταση του ανθρώπου ως αφετηρία και η ηθική κατάσταση η οποία διαμορφώνεται μέσω της ελευθερίας απαιτεί μια σχέση αρμονίας, η οποία στα μάτια του Schiller φαίνεται να απουσιάζει. Ο άνθρωπος κατέληξε απόκομμα ενός κατακερματισμένου κοινωνικού συνόλου. Αυτή η δίψα του ανθρώπου γίνεται ανάγκη και έτσι οι τέχνες αποτελούν τις μόνες καθαρές κι ανόθευτες πηγές. Δεν είναι τυχαίο ότι στις περιόδους στη διάρκεια των οποίων ανθεί η τέχνη και η καλαισθησία, η ανθρωπότητα βρισκόταν σε παρακμή. Ωστόσο όλα αυτά είναι εμπειρικές σκέψεις. Τα a priori πρέπει να αναζητηθούν στα θεμέλια της καθαρής σκέψης του Ωραίου. Κατά τον συγγραφέα η ομορφιά είναι η αναγκαία συνθήκη της ανθρωπιάς. Έτσι η ισορροπία που προαναφέρθηκε αποτελεί για αυτόν την αντικειμενική ομορφιά και με αυτό τον τρόπο έλυσε κατά τη γνώμη του το ενοχλητικό συμπέρασμα του Kant περί της μη αντικειμενικότητας.

στοιχεία και τις ιδιότητες του σχήματος, που ωστόσο σε μας είναι άγνωστο. Την αιτιότητα τη θεωρεί ως προϋπόθεση κι όχι ως αποτέλεσμα της εμπειρίας (a priori). Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνει ένα συγκερασμό των Πλατωνικών ιδεών (υποβιβάζοντας τις σχετικά με τις ιδιότητές τους όπως ορίζονται από τον Πλάτωνα), και εκείνων του Hume για τον οποίο η εμπειρία αποτελεί τα πρώτα σημάδια στο πάντα λευκό χαρτί.⁷⁰ Οι συνθήκες γνώσης διέπονται από το ότι ο ανθρώπινος νους κατέχει καθολικές “μορφές” δια των οποίων προσπελάζει τα δεδομένα της εμπειρίας. Ως μορφές εποπτείας νοούνται ο Χώρος και ο Χρόνος, ενώ οι μορφές νοήσεως είναι οι κατηγορίες (ποιόν, ποσό, αναφορά, τρόπος, κλπ). Τα φαινόμενα όμως ενώ εμφανίζονται σε χώρο και χρόνο, δεν έχουν χώρο και χρόνο. Αυτό είναι ένα ιδιαίτερα λεπτό σημείο σχετικά με τη μουσική του οποίου η προβληματική επισημάνθηκε από τους μεταγενέστερους φιλοσόφους. Οι εποπτείες αυτές είναι a priori. Αν δεν υπάρξουν αυτές δεν μπορεί να σχηματισθεί κρίση. Έτσι η Φύση δεν υπάγεται στη γνωστική ικανότητα και αυτή ήταν ακριβώς και η βασική αγκύλωση του Γερμανικού ιδεαλισμού, δηλαδή η έξοδος προς τον έξω κόσμο.⁷¹ ενώ η μεταφυσική αποτελεί για τον Kant ένα πεδίο ατέρμονων διαμαχών που δεν μπορεί να αγγίξει η εμπειρία (Kant, 1976:25). Την ορίζει ως “*Μεταφυσική της Φύσεως*” και αποτελεί την απογραφή όλων των γνώσεων ταξινομημένων συστηματικά στον *Καθαρό λόγο* (Kant, 1976:55). Ο Kant υποστηρίζει ότι κάθε γνώση μας χωρίς αμφιβολία αρχίζει με την εμπειρία χωρίς ωστόσο κάθε γνώση να πηγάζει από αυτήν. Για αυτόν η γνώση έχει “παρελθόν” αλλά αυτό δεν πρέπει να συγχέεται απαραίτητα με την συνέχεια όπως έχει συμβεί στην Πλατωνική φιλοσοφία. Η φαινομενική αντινομία ξεκαθαρίζεται με την είσοδο στο σχήμα των καθαρών a priori γνώσεων που είναι ανεξάρτητες, δηλαδή εντελώς απρόσμικτες, από κάθε είδους εμπειρία, και των a posteriori. Οι κρίσεις που δεν επιδέχονται απολύτως καμία εξαίρεση δεν μπορεί να προέρχεται από την εμπειρία. Είναι καθарές και αδιαπραγμάτευτα a priori. Η γνωστική δύναμη αποτελεί ένα καλό παράδειγμα για τις a priori γνώσεις. Τα μαθηματικά αποτελούν λαμπρό παράδειγμα για το πόσο μπορεί να προχωρήσει η a priori γνώση ανεξάρτητα από την εμπειρία (Kant, 1976:79). Οι

⁷⁰ Σχετικά με το πόσο άγνωστες είναι σε εμάς οι a priori κατηγορίες του Kant, επενέβη ο Arthur Schopenhauer, για τον οποίο καθώς η βούληση αποτελεί τον πυρήνα και την κινητήρια δύναμη των πάντων, αποτελεί κοινό τους στοιχείο. Ως τέτοιο πρέπει να υπάρχει και εντός των πραγμάτων. Αυτή η κοινή ιδιότητα είναι αρκετή ώστε ο άνθρωπος να γνωρίζει τις κατηγορίες αυτές.

⁷¹ Πρόβλημα το οποίο θα αποπειραθούν αργότερα να λύσουν οι Fichte και Schelling.

αναλυτικές κρίσεις⁷² είναι αυτές στις οποίες το κατηγορούμενο ανήκει στο υποκείμενο και σ' αυτή την περίπτωση το σχήμα ομοιάζει στις *a priori* γνώσεις οι οποίες δεν συνυπάρχουν με ετερόκλητα στοιχεία ενώ στην αντίθετη περίπτωση, (καθώς το κατηγορούμενο δεν ανήκει στο υποκείμενο), έχουμε συνθετικές κρίσεις.⁷³ Ωστόσο και κατά τρόπο που αρχικά δείχνει παράδοξος, ο Kant υποστηρίζει και την ύπαρξη *a priori* συνθετικών κρίσεων (Kant, 1976:92), σημείο τριβής με τον Hume. Ο ισχυρισμός αυτός του Kant αποτέλεσε και αποτελεί σημείο ιδιαίτερης τριβής καθώς η εισαγωγή μιας τέτοιας παραμέτρου στην όλη συλλογιστική όχι μόνο επεκτείνει το σύνολο των πιθανοτήτων στις σχετικές μελέτες και τους ελέγχους που αφορούν στις κρίσεις αλλά θέτει εκ νέου δεδομένα για όλες τις προηγούμενες. Ο Kant παραδίδοντας αυτό το σχήμα σχολιάζει επίσης την αδυναμία του Hume να το συλλάβει με τέτοιο τρόπο.⁷⁴

Το ωραίο και το υπέροχο πραγματεύονται ξεχωριστά. Ωραίο είναι το αντικείμενο της καλαισθητικής κρίσης, δηλαδή της κρίσης που αναφέρεται στο γούστο και έχει μερικά διακριτά χαρακτηριστικά:

- α) Την ανιδιοτέλεια όχι μόνο ως προς τη χρήση αλλά και ως προς την ίδια την ύπαρξη της οντότητας του αντικειμένου
- β) Την ιδιότητα της ίδιας της πρόσληψής του πέραν του ίδιου του αντικειμένου ως στιγμή διαμεσολάβησης
- γ) Τη μορφή σκοπιμότητάς του αντικειμένου καθώς δεν έχει η ίδια κάποιον σκοπό

⁷² Για τον όρο “Αναλυτική πρόταση”. (Αναλυτικές οι προτάσεις που οδηγούν σε συμπέρασμα λόγω της ανάλυσης που γίνεται στις λέξεις που περιέχουν. Π.χ. “Όλα τα τρίγωνα έχουν τρεις γωνίες”. Είναι αληθείς, αλλά δεν περιέχουν νέα γνώση), υπάρχουν τρεις ισοδύναμοι ορισμοί

α. Πρόταση στην οποία το –από τη σκοπιά της γραμματικής– κατηγορούμενο της πρότασης να μην περιέχει τίποτα περισσότερο από ότι περιέχεται αναλυτικά στο υποκείμενο της πρότασης., β. Πρόταση, η άρνηση της οποίας συνιστά πρόταση αντιφατική, γ. Πρόταση η αλήθεια της οποίας πηγάζει από τη συμμόρφωσή της με κάποιους λογικούς νόμους

⁷³ Για τον όρο “Συνθετική πρόταση” (Συνθετικές ονομάζονται οι προτάσεις που προκύπτουν από παρατήρηση ή εμπειρία, Π.χ. “Ο καιρός είναι αίθριος”. Μπορεί να είναι αληθείς, αλλά πρέπει να εξακριβωθεί αυτή η αλήθεια και δύνανται να περιέχουν νέα γνώση), υπάρχουν τρεις ισοδύναμοι ορισμοί α. Πρόταση στην οποία το -από τη σκοπιά της γραμματικής- το κατηγορούμενο της κρίσης περιέχει κάτι περισσότερο από ότι περιέχεται αναλυτικά στο υποκείμενο της πρότασης, β. Πρόταση, η άρνηση της οποίας δεν συνιστά πρόταση αντιφατική, γ. Πρόταση η οποία θεωρείται αληθής λόγω συσχετισμού με την ανθρώπινη ενόραση-διαίσθηση.

⁷⁴ Καθώς οι συνθετικές κρίσεις / προτάσεις αυτές οι οποίες προκύπτουν από άντληση στοιχείων από την εμπειρία ανήκουν στις συνθετικές *A posteriori*. Ωστόσο η ένταξη μαθηματικών προτάσεων στις συνθετικές όπως π.χ. η πρόταση: “Μια διερχόμενη από δύο σημεία ευθεία αποτελεί την πιο σύντομη οδό μεταξύ τους”. Μια τέτοια πρόταση είναι συνθετική *A priori*. Οι προτάσεις δηλαδή που μπορούν να υπάρξουν είναι τριών ειδών:

- α) **Συνθετικές *a priori*** (Το άθροισμα των γωνιών ενός τριγώνου είναι 180°).
- β) Συνθετικές *a posteriori* (Το αυτοκίνητό μου είναι γκριζο).
- γ) Αναλυτικές *a priori* (Το A είναι ταυτόσημο με το A).
- δ) Αναλυτικές *a posteriori* (Δεν υπάρχουν).

δ) Τη χωρίς έννοια αναγνωρίσιμη ομορφιά κάποιας αναγκαίας απόλαυσης όπου αναγκαία είναι η κοινή απόλαυση μιας ομάδας ως προς αυτό (Μπαλτζής, 1991:156).

Ας σημειωθεί ότι ο Kant αντιμετώπισε και στη συγχρονία του αλλά κυρίως από τους επίγονους μελετητές την επισκόπηση του συστήματός του από εκείνους που συνδιαλέγονταν έντονα με τα διαλεκτικά ρεύματα της φιλοσοφίας. Πέρα από την Hegel για τον οποίο γίνεται στη συνέχεια εκτενής αναφορά εδώ γίνεται λόγος κυρίως για φιλοσόφους όπως ο Fichte και ο Schelling.⁷⁵ Το πεδίο που περιγράφηκε από τον Kant διακρίνεται σε Αισθητικές κρίσεις και σε Λογικές κρίσεις, Μια Λογική κρίση αποδίδει μια παράσταση σε ένα αντικείμενο ενώ μια Αισθητική κρίση αποδίδει ένα αίσθημα στο υποκείμενο και κατά συνέπεια είναι υποκειμενική. Οι αισθητικές κρίσεις αποτελούν απλώς καταγραφές ηδονής. Η αισθητική κρίση πρέπει να είναι ανιδιοτελής γι' αυτό αν η ικανοποίηση που μας προκαλεί κάτι συνδέεται με την επιθυμία μας τότε περνά αυτόματα στη σφαίρα της ιδιοτέλειας. Η συλλογιστική αυτή, αν και δανεισμένη από τους εμπειριοκράτες, αναβαθμίζεται και εργαλειοποιείται σε σημείο να αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο της φιλοσοφίας του Kant. Υπό αυτή την έννοια η καλαισθητική κρίση έχει ένα είδος καθολικότητας, ωστόσο δεν είναι δυνατό να υπάρξει ένας κανόνας σύμφωνα με τον οποίο να αναγκάζεται κάποιος να αναγνωρίζει κάτι ως ωραίο. Αυτό μπορεί να γίνει μόνο αν η αισθητική ικανοποίηση μπορεί να αναχθεί ή να θεμελιωθεί σε κάποια κατάσταση του νου και να γνωρίζουμε ότι είναι δυνατό να εμφανιστεί σε όλους τους ανθρώπους. Συνοψίζοντας τα παραπάνω σε τέσσερις βασικές αρχές αισθητικών κρίσεων σε χαρακτηριστικά, τότε αυτές θα πρέπει:

α) Να είναι καθολικού χαρακτήρα

β) να είναι προϊόντα άξια προσοχής όχι όμως και ενδιαφέροντος

⁷⁵ Ο Johann Gottlieb Fichte, (1762 - 1814), λίγο αργότερα θα τονίσει ότι το “Εγώ” του Kant, (το οποίο περνά μέσα από την Κοπερνίκεια κυριαρχία του πνεύματος και είναι κοινωνικό), θα πρέπει να έχει και τον αρνητικό του πόλο, δηλαδή το “μη Εγώ”. Το σχήμα αυτό συνεχίζεται με τον Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, (1775 - 1854), ως πρώιμο δείγμα ρομαντικού κινήματος και αν και ταλαντούχος δεν κατάφερε ποτέ να πειθαρχήσει τη σκέψη του. Πρώτος μετά τον Πλωτίνιο θα δώσει την πρωτοκαθεδρία στα αισθητηριακά ενδιαφέροντα. Προσπάθησε να άρει την αντίθεση Φύσης – Πνεύματος, με τη σύλληψη ότι η ίδια η φύση αποτελεί ασυνείδητη μορφή σκέψης ικανή να αναπτύσσει στον άνθρωπο εξελικτικά τη συνειδητή σκέψη. Ωστόσο παρέμενε το βαθύτερο πρόβλημα της Φύσης και του Εγώ. Για αυτόν το έργο της Υπερβατικής φιλοσοφίας είναι να γεφυρώσει το χάσμα συνάγοντας τη Φύση από τον Λόγο. Στο πλαίσιο των θεωρήσεων του καιρού του, αναφέρει τη σκέψη ότι στον Υπερβατικό ιδεαλισμό, και μετά τον Kant, προσπαθούμε να διαμορφώσουμε τις ιδέες ώστε να ταιριάζουν στα αντικείμενα, ενώ θα έπρεπε να κάνουμε το αντίθετο. Η θεωρητική και η πρακτική φιλοσοφία δεν μπορούν να υπερνικήσουν αυτή την αντίθεση. Απαιτείται άλλος τρόπος και έτσι η “αισθητική δραστηριότητα” αποτελεί μονόδρομο. Μέσω αυτής, η εσωτερική αρμονία “Εγώ” και “Φύσης” μπορεί να φανερώνεται στο ίδιο το “Εγώ”, το οποίο μπορεί να είναι ταυτόχρονα συνειδητό και ασυνείδητο. Πρόκειται δηλαδή για μια καλλιτεχνική εποπτεία.

γ) να είναι σκόπιμες χωρίς να έχουν σκοπό

δ) να εδράζονται σε μια τροπικότητα απόλαυσης ή ενσυναίσθησης

Η ύλη και η μορφή είναι δύο ακόμη έννοιες της εποπτείας. Η ύλη όμως είναι “A posteriori” ενώ η μορφή “A priori”, στο πνεύμα μας. Η διαδρομή αυτής της διάκρισης σχετίζεται με τον George Berkeley, (1685 - 1753), καθώς επισημαίνει μια θεμελιώδη διαφορά μεταξύ εποπτείας και νόησης: Η εποπτεία είναι η καθολική (όλη) γνώση ενώ η νόηση είναι πεπερασμένη καθώς έχει συγκεκριμένα όρια (Kant, 1976:147). Ο διαχωρισμός των κανόνων της αισθητικότητας εν γένει καλείται Αισθητική, σε αντίθεση με εκείνων της νόησης που καλούνται Λογική. Σχετικά με τον έλεγχο των θεωρητικών σχημάτων ενοχλείται από την αντίληψη ότι η αριστοτελική λογική είναι κάτι που μπορεί τόσο καθολικά να ονομαστεί “Όργανον” και να αποτελεί το μοναδικό σημείο αναφοράς, καθώς εντός του δεν μπορεί να ελεγχθεί κανένα περιεχόμενο αλλά διαφωνεί επίσης και με τις Σωκρατικές μεθόδους στις οποίες αναφέρεται υπογείως ως “φρεναπάτες”, καθώς με επίφαση αλήθειας και εξουχιστικής ακρίβειας φενάκες τελικά δεν καταλήγει σε κάποιο αποτέλεσμα.

Η αρέσκεια απέναντι στο ωραίο και η απαρέσκεια στο αντίθετό του αποτελούν μια κρίση, όχι όμως λογική κρίση αλλά μια *Geschmacksurteil* (κρίση γούστου). Αυτή η κρίση δεν είναι λογική κι έτσι σε αυτό το σημείο υπεισέρχεται ως βασικός καταλύτης η φαντασία. Η ικανότητα της φαντασίας αποτελεί για τον Kant μια τυφλή αλλά απαραίτητη λειτουργία της ψυχής, η έλλειψη της οποίας θα μας στερούσε τη δυνατότητα για κάθε γνώση. Ωστόσο η συνείδησή της εκ μέρους μας δεν είναι κατά τον Kant δυνατή ή τουλάχιστον γίνεται σπάνια. Η δημιουργική σύνθεση της φαντασίας η οποία εμπλέκεται ιδιαίτερα με την τέχνη, αποτελεί μια από τις δυνατά *a priori* αρχές δυνατότητας γνώσεως, χαρακτηριστικό που δεν αποδίδεται σε άλλες συνθέσεις (Kant, 1976, Β'Τ':118). Εδώ η υπερβατολογική συνείδηση δίνει μια πρώτη λύση στο πρόβλημα της συμμετοχής, (άρα της απώλειας έξωθεν εκτίμησης και κρίσης), κάθε μέρους του εαυτού στην εμπειρία.

Η ύπαρξη θεμελιωδών αρχών πρέπει να οφείλεται αποκλειστικά και μόνο στον καθαρό νου, ο οποίος δεν χαρακτηρίζεται μόνο για την ικανότητά του σε ότι αφορά στους κανόνες εν σχέσει με το εκάστοτε περιβάλλον αλλά και με τον ρόλο τους ως πηγών θεμελιωδών αρχών. Οι κανόνες αυτοί είναι αναγκαίοι καθώς χωρίς αυτούς τα φαινόμενα δεν θα πρόσφεραν ποτέ γνώση ενός αντικειμένου που ν' ανταποκρίνεται σ'

αυτό (Kant, 1976, Β'Τ':181). Θεωρεί ότι όταν κανείς ερωτάται περί του ωραίου για ένα αντικείμενο ή ένα κτίσμα, τότε αυτός μπορεί εύκολα να απαντήσει εισάγοντας εντός των παραμέτρων των κριτηρίων και άλλα στοιχεία. Μπορεί να ισχυριστεί ότι για την κατασκευή χρειάστηκε ανθρώπινη εκμετάλλευση ή ότι περιέχει κάποια ματαιοδοξία, ωστόσο αυτό που έχει σημασία είναι τελικά ότι ο χαρακτηρισμός εξαρτάται από αυτό που ανακαλύπτουμε μέσα μας σε σχέση με την παράσταση κι όχι εκείνο μέσω του οποίου εξαρτόμαστε από την ύπαρξη του αντικειμένου. Ο κριτής λοιπόν δεν πρέπει να έχει το παραμικρό μεροληπτικό ενδιαφέρον για το έργο. Το ωραίο πρέπει να αποτελεί ανιδιοτελή ικανοποίηση. Η ικανότητα καθολικής μετάδοσης της κατάστασης του πνεύματος στη δεδομένη παράσταση αποτελεί τη βάση της καλαισθητικής αρχής. Μολαταύτα σε αυτή τη διαδικασία παράγεται γνώση, (κάτι που σε σχέση με το Καντιανό σχήμα είναι αδύνατο χωρίς φαντασία), η οποία βοηθά στη σύνθεση της πολλαπλότητας της εποπτείας.

Και οι αισθητικές κρίσεις διαιρούνται σε εμπειρικές και καθαρές (όπως και οι λογικές). Οι πρώτες αφορούν στις αισθήσεις του ευχάριστου και του δυσάρεστου και οι δεύτερες στο ωραίο, για αυτό και είναι οι μόνες αυθεντικές. Στην εκτίμηση του Ωραίου, η αισθητική κριτική ικανότητα συνδέει τη φαντασία στο ελεύθερο παιχνίδι της με τη νόηση, με σκοπό την εναρμόνιση της πρώτης με τις έννοιες της δεύτερης εν γένει, (χωρίς να είναι προσδιορισμένες). Τι συμβαίνει όμως σχετικά με το Υπέροχο για το οποίο γίνονται σχετικά λιγότερες αναφορές; Όπως θα φανεί και στη συνέχεια, ο Kant χειρίζεται το θέμα αυτό με σχεδόν τον ίδιο τρόπο. Η κρίση για το Υπέροχο, συνδέει τη φαντασία με τον Λόγο, με σκοπό την υποκειμενική της εναρμόνιση με τις ιδέες του Λόγου, (χωρίς να προσδιορίζει ποιες είναι), με σκοπό δηλαδή τη δημιουργία μιας διάθεσης του πνεύματος, ανάλογης με αυτήν που θα προκαλούσε η επίδραση καθορισμένων/πρακτικών ιδεών στο αίσθημα (Kant, 2005:72-142). Η φύση και το ωραίο συνδέονται ακόμη μια φορά άρρηκτα στην Καντιανή θεώρηση καθώς στην τέχνη το ωραίο γίνεται αποδεκτό μόνο όταν εκπηγάξει από κάτι φυσικό. Αλλιώς πρέπει (αν δηλαδή κατασκευασθεί), να έχει έναν σκοπό. Το τραγούδι ενός αηδονιού μας αρέσει στο βαθμό που είναι πράγματι ένα τέτοιο. Αν όμως ανακαλύψουμε ότι πίσω από τον θάμνο από τον οποίο προέρχεται το κελάηδισμα υπάρχει κάποιος που μας ξεγέλασε και το μιμείται τέλεια τότε παύει να μας αρέσει. Η λοιπόν τέχνη είναι το “ποιείν” και η φύση το “πράττειν” ή το “ενεργείν” εν γένει. Το προϊόν της πρώτης είναι το έργο

(opus), ενώ της δεύτερης το αποτέλεσμα (effectus). Υπάρχουν δύο τρόποι (modus) για να εκθέσει κανείς τις σκέψεις του: Η τεχνοτροπία (modus aestheticus) και η μέθοδος (modus logicus). Η τεχνοτροπία έχει μέτρο αξιολόγησης την ενότητα και η μέθοδος τις προσδιορισμένες αρχές. Εδώ επισημαίνεται ότι η τεχνοτροπία είναι ο κατάλληλος τρόπος για την τέχνη (Kant, 2005:204-228).

Κάτι ακόμη που μοιάζει αρκετά αντιφατικό στον Kant είναι η ύπαρξη αντικειμένου με τελικότητα αλλά χωρίς σκοπό. Έτσι το αντικείμενο δεν υπηρετεί απαραίτητα κάποιο σκοπό αλλά η λειτουργία του μπορεί να συλληφθεί μόνο αν θεωρήσουμε ότι έχει τελικότητα. Π.χ. άλλο να θεωρούμε (για εξηγητικούς σκοπούς), ότι ένα όργανο του σώματος έχει σκοπό κι άλλο να αρχίσουμε την έρευνα από τη λειτουργία του. Πως θα αφήσουμε άλλωστε ελεύθερη τη φαντασία στο αντικείμενο, αν είμαστε προσηλωμένοι στο ίδιο, κοιτάζοντας το αισθητικά; Η έννοια της άσκοπης τελικότητας δίνει την απάντηση αφού υπάρχει συμμόρφωση προς τον νόμο χωρίς να υπάρχει νόμος. Η φαντασία λοιπόν αναγνωρίζει μια έκφραση του ίδιου της του εαυτού στο μορφικά ικανοποιημένο αντικείμενο, (κάτι που θα μπορούσε να είχε φτιάξει η ίδια, ή που θα επιθυμούσε να είχε φτιάξει ελεύθερα), όμως σύμφωνα με τη νομοτέλεια κι όχι με κάποιον συγκεκριμένο νόμο της διάνοιας. Πρόκειται για το a priori αίσθημα της αρμονίας και συνάμα για μια ανιδιοτέλεια, αν και αυτή γεννά την ιδιοτέλεια της αναζήτησης της επανάληψής του. Η μορφή στον Kant, (Gestalt), είναι η δομή των ορατών αντικειμένων, ενώ το παιχνίδι (Spiel), η δομή των χρονικών διαδικασιών, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στη μουσική. Παρόλαυτα, αντικειμενικός μορφικός κανόνας διαχωρισμού των ωραίων από τα μη ωραίων αντικειμένων δεν γίνεται να υπάρξει καθώς η αισθητική ηδονή δεν ανήκει ούτε στην αίσθηση ούτε στη διάνοια. Η συμφωνία όλων όσοι συσχετίζουν ορθά ένα αντικείμενο με τις δικές τους γνωστικές λειτουργίες προϋποθέτει έναν κοινό νοϋ. Για τον Kant πράγματι είναι μια αναγκαία συνθήκη αν και το πρόβλημα υπάγεται στην Παραγωγή.

Το Ωραίο και το Υπέροχο, (Υψηλό), είναι ένα ζεύγος εντός της Καλαισθησίας που μοιάζει να απαντά στη *Φιλοσοφική διερεύνηση της καταγωγής της ιδέας περί υψηλού και ωραίου* (1757) του Edmund Burke. Ταυτόχρονα ο Kant στηλιτεύει την κατά κάποιο τρόπο υποκειμενική ανάγνωση των όρων εκ μέρους του Burke. Στα δύο στοιχεία αναγνωρίζεται κοινά ότι αποτελούν κατηγορήματα αισθητικών κρίσεων και διεκδικούν καθολική ισχύ. Διαφέρουν όμως στο ότι το πρώτο συνδέεται με τη μορφή

ενός αντικειμένου, (άρα είναι πεπερασμένο και επίσης εξαρτάται από την τελικότητα που το κάνει να φαίνεται σαν να ήταν προκαταβολικά προσαρμοσμένο στην κρίση μας), ενώ το δεύτερο συνεπάγεται το βίωμα του μη πεπερασμένου. Ονομάζει επίσης υπέροχο το απόλυτα μεγάλο, κάτι που πρόκειται για μη εννοιολογική και μη γνωστική κρίση. Κρίνεται με βάση τις ιδέες του Λόγου που έχουμε μέσα μας. Παραδειγματικά αναφέρονται κυρίως μικρότερης κλίμακας δείγματα για το Ωραίο και μεγαλύτερης για το Υψηλό το οποίο συχνά συνδέεται με το ίδιο το άπειρο. Αναφέρει επίσης ότι μια ειδοποιός διαφορά είναι ότι αυτές οι ιδιότητες εδράζονται εντός υποκειμένου κι όχι εντός αντικειμένου. Αντίθετα όταν εκτιμάμε διάφορα μεγέθη με τη βοήθεια αριθμών, (Εννοιολογικά), η φαντασία διαλέγει μια μονάδα και την επαναλαμβάνει. Η αισθητική εκτίμηση είναι αυτή που κάνει τη φαντασία να προσπαθεί να αγκαλιάσει και να αντιληφθεί ολόκληρη την παράσταση με μία και μόνο εποπτεία. Έτσι το μέγεθος την ωθεί στα όριά της, που αν και πεπερασμένα, της παρέχει την ιδέα της απειρότητας. Το Υπέροχο είναι ένα αντικείμενο, (της φύσης), που η παράστασή του κάνει τον νου να σκέφτεται το απρόσιτο της φύσης ως παράσταση Ιδεών.

Η ιδέα της ιδιοφυΐας, είτε ως δημιουργική δύναμη, είτε ως συνώνυμο της φαντασίας ή άλλοτε της χάρις, αποτελεί ένα περικλείσιμα πολλών ιδιοτήτων εναρμονισμένων σε υψηλό επίπεδο. Αυτή η ανάγνωση όπως είδαμε, αποτέλεσε από την εποχή της Αναγέννησης μια κάποια διέξοδο στο μείζον πρόβλημα της σύνδεσης ορθού λόγου και εμπειρισμού. Καθώς η ίδια η έννοια ακόμη και σήμερα είναι δύσκολα καθορίσιμη, μπορούσε με την ίδια ευκολία να φιλοξενηθεί ή να απομονωθεί εξίσου από τις δύο τάσεις, και έτσι έγινε συχνά πεδίο φιλονικίας ή ζεύξης. Ο Denis Diderot, (1713 - 1784), στην *Encyclopédie* την περιγράφει ως χάρισμα της φύσης που γεννά κάτι υψηλό πέρα από αυτό που μπορεί να δημιουργηθεί με μόνο όπλο την αισθητική. Για τον Jimenez η θέση αυτή ενίσχυσε σε μεγάλο βαθμό τον ρόλο του υποκειμένου και την αισθητική αυτονομία την οποία υπερασπίζεται (Jimenez, 2014:74). Για την ιδιοφυΐα ο Kant αναφέρει ότι η φύση μέσα από τον ιδιοφυή, υπαγορεύει κανόνες στην τέχνη. Ο ιδιοφυής έχει το ταλέντο να παράγει αυτό για το οποίο δεν μπορεί να διατυπωθεί κανόνας. Η διαφορά, είναι η πρωτοτυπία όπως συχνά επισημαίνει και ο Adorno.

Συμπερασματικά, αυτά είναι τα σημαντικότερα σημεία που συσχετίζονται με τον Kant σε σχέση με τη Σχολή της Φρανκφούρτης όπως θα δούμε στη συνέχεια. Μένει εκκρεμές το θέμα που αφορά στη κρίση του φιλοσόφου σχετικά με τη μουσική.

Το συμπαγές σύστημά του θα έχανε αυτή την ιδιότητα αν είχε περιλάβει εντός του ισότιμα και τη μουσική. Ο χρόνος εκτός υποκειμένου και η θεώρηση για τη μορφή (Gestalt), είναι μόνο δύο από τις πολλές συνθήκες που τον υποχρέωσαν να θεωρήσει την τέχνη αυτή της αλληλουχίας των ηχητικών αισθημάτων ως “παιχνίδι”. Έτσι φαινομενικά η διάσωση του σφρίγγου και του βάθους της θεωρίας κερδοσκοπούν έναντι της ευρύτητας και της πληρότητάς της.

Οι ιδέες του Kant αφορούν κυρίως στην κλασική μουσική όχι όμως μόνο ως τάση και στάση μιας κάποιας συμφωνίας επί της συγχρονίας του, όπως συμβαίνει συχνά, αλλά περισσότερο όντας συνεπής στην τάση του συνολικού ρεύματος του Διαφωτισμού. Οι αρχές του Διαφωτισμού βρίσκουν τρόπον τινά το μουσικό τους ανάλογο στην μουσική αυτονομία όπως προαναφέρθηκε καθώς και σε μερικά ακόμη επί μέρους στοιχεία όπως το τονικό σύστημα, ο συγκερασμός, η σαφήνεια στη μορφή, την κανονικότητα (κάποτε και τη φορμαλιστική καθήλωση όπως αφήνεται να εννοηθεί από τους επικριτές), την συνθετική και εκτελεστική ευκρίνεια κλπ. Στη σχετική κατάταξη των τεχνών τις χωρίζει σε ρητορικές και εικαστικές με τη μουσική να αποτελεί από μόνη της μια τρίτη κατηγορία, εκείνη της τέχνης του παιχνιδιού των αισθημάτων (μουσική), με την ποίηση να τοποθετείται στην κορυφή των τεχνών και παρά το γεγονός ότι οι δύο τέχνες συμπράττουν τοποθετεί τη μουσική στο έσχατο (Τσέτσος, 2012c:12). Δίνει ιδιαίτερο βάρος στο σύνολο του έργου κι όχι στα επί μέρους και εκφράζει τη θέση ότι η τέχνη αυτή εγείρει συνειρμικές αντιδράσεις (στοιχείο στο οποίο συμφωνεί και ο Hegel και συνάμα πεδίο προς βαθύτερη έρευνα αφού ανοίγει διάπλατα οδούς σχετικούς με τη μουσική αλλά εκτός της ίδιας της μουσικής). Η πρόκριση του μουσικού μονοθεματισμού ανήκει επίσης στο σκεπτικό του μουσικού ανάλογου της ευρείας θεωρίας του περί των τεχνών με αναφορά στον Haydn.

Τέλος αξίζει να αναφερθούν δύο σημεία σχετικά με την μοναδολογία και την φαντασία. Ο Kant δείχνει να προκρίνει τα παραδομένα από το Baroque στοιχεία που διαποτίζουν τη μουσική όπως η χρήση υλικού από την αρμονική στήλη κλπ, με τη σχετική θεμελίωση στη Φύση και τις λειτουργίες της. Ωστόσο αναφέρεται μόνο στις οριζόντιες και κάθετες σχέσεις μεταξύ των φθόγγων κι όχι στην οργάνωση της μακριάς δομής στο χρόνο, κάτι που αποτελεί παιχνίδι (Spiel), (ό.π:18). Ωστόσο διαχωρίζει τη θέση του και από τον Leibniz κατά τον οποίο η μουσική απόλαυση βασίζεται σε μη συνειδητοποιημένες μαθηματικές σχέσεις και υπολογισμούς που κάνει η ψυχή όταν

ακούμε μουσική χωρίς άμεση επίγνωση. Σχετικά με τη φαντασία μάλλον πρόκειται για στοιχείο το οποίο λύνει το ακόλουθο πρόβλημα με παρόμοιο τρόπο με αυτόν που η μουσική αποτελεί για τον Kant μια κατηγορία από μόνη της. Η προβληματική ξεκινά από τη θεώρηση που θέλει τη μουσική ως κοινοποίηση της αισθητικής εμπειρίας χωρίς ωστόσο εκείνη να εκφράζεται μέσω μορφής ή παράστασης ή λόγου όπως οι άλλες τέχνες. Πρόκειται όμως για απροσδιόριστες “λέξεις” ή έννοιες. Ο Kant αναφέρεται σε αισθητικές ιδέες αλλά συνάμα και για προϊόντα νόησης, κάτι το οποίο είναι αντιφατικό. Σε αυτό το σημείο υποστηρίζει ότι κάποιες παραστάσεις της φαντασίας (Einbildungskraft) προσεγγίζοντας τις νοητές ιδέες τείνοντας προς αυτές, ενώ από τις αισθητικές μπορούν να γίνουν κατανοητές οι παραστάσεις της φαντασίας (ό.π:16). Μέσα από αυτά τα “συγκοινωνούντα δοχεία ιδεών και πραγματικότητας” λύνεται κατά κάποιον τρόπο η παραδοξότητα με τη φαντασία να κατέχει πια έναν μοναδικό ρόλο στο όλο σχήμα αλλά τελικά και στην ίδια τη μουσική.

1.4.4 George Hegel

Ο Hegel στάθηκε κριτικά απέναντι στον Kant ο οποίος σύμφωνα με τον Hegel δεν κατάφερε ποτέ να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ “Ιδέας” και “Πραγματικότητας”. Συν τοις άλλοις το Καντιανό σύστημα μοιάζει να ελέγχει την τέχνη και όπως είδαμε και τη μουσική ως κάτι στατικό αν όχι στάσιμο. Αντίθετα η διαλεκτική του Hegel αποτελεί ένα σύστημα εκ φύσεως ρέον και δυναμικό. Αν και κανένα από τα δύο συστήματα στην αναλυτική μορφή του καθενός δεν αντιμετώπισε την τέχνη της μουσική όπως η ίδια διαρθρώνεται κι όχι εντάσσοντάς την στις εκάστοτε ανάγκες και χαρακτηριστικά των προγραμμάτων, μπορεί κανείς να εντοπίσει βάσιμες διαφορές επί της αρχής και επί της μεθόδου. Για τον Hegel η μέθοδος και το αντικείμενο είναι ένα και δεν μπορεί να μελετηθούν χωριστά: “Η αληθινή μορφή μέσα στην οποία υπάρχει η αλήθεια δεν μπορεί παρά να είναι το επιστημονικό σύστημα της αλήθειας αυτής”, και συνεχίζει: “...το στοιχείο του αληθινού είναι η αντίληψη. Η αυθεντική του παρουσίαση είναι το επιστημονικό σύστημα” (Hegel, 2005:13). Η αντίληψη αυτή υποφώσκει των θεωρήσεών του, κυρίως σχετικά με την προτυποποίηση της αρχαίας ελληνικής τέχνης ως ιδεατής αντιστοιχίας μορφής και περιεχομένου. Η “Ιδέα” αποτελεί μια ενιαία

πραγματικότητα (Hegel, 2005:15). Ο Kant δεν ήθελε να πράξει μια τέτοια γεφύρωση.⁷⁶ Ο Hegel επισημαίνει ότι οι αδιάκοπες αναφορές του στον Kant και ειδικά στην *Κριτική του Καθαρού λόγου* οφείλονται στο γεγονός ότι το έργο αυτό αποτελεί το αφηρητικό σημείο της σύγχρονης Γερμανικής φιλοσοφίας και κάθε μομφή σε αυτό δεν μειώνει στο παραμικρό την αξία του. Θέσεις για τις οποίες ο Hegel κατακρίθηκε ιδιαίτερα από την Σχολή της Φρανκφούρτης, εδράζονται στην αντίληψη ότι κάθε ανθρώπινη επινόηση είναι προϊόν πνευματικής διεργασίας και αυτό είναι ήδη ανώτερο από κάθε αντίστοιχη φυσική. Εδώ συναντάμε όχι μια απλή διάζευξη υποκειμένου – αντικειμένου αλλά μια επιστροφή της απόλυτης σχέσης κυριαρχίας με την γνωστή προκαθορισμένη έκβαση. Η σύλληψη της ολότητας έχει στον πυρήνα της τον ίδιο τον Αριστοτελικό Λόγο όπως εκφράζεται στην Αριστοτελική μεταφυσική.⁷⁷ Έτσι η προσπάθειά του Γερμανού φιλοσόφου είναι η επιστροφή στην πρώτη αυτή έννοια απαλλαγμένη από τις μετέπειτα μεταφυσικές διαστρεβλώσεις. Το συνολικό οικοδόμημα της φιλοσοφίας του ομοιάζει σε κάποιες θεμελιώδεις αρχές με εκείνο της αρχαίας ελληνικής θεώρησης από τους προσωκρατικούς ως τον Αριστοτέλη. Χωρίς να κατονομάζεται το σχήμα: “Πυρ – Γη – Ύδωρ – Αήρ” εμφανίζεται μετασηματισμένο στο τετράπολο: “Εν, το όλον – Λόγος – Ιδέα – Ενέργεια”, δηλαδή αναφέρεται στις θέσεις των Παρμενίδη, Ηράκλειτου, Πλάτωνα και Αριστοτέλη κατά ακριβή αντιστοιχία.⁷⁸ Αυτή η αναλυτική διαδικασία οδήγησε πολλούς στον σχηματισμό της άποψης σχετικά με τη διάσπαση υποκειμένου – αντικειμένου σύμφωνα με την οποία η ανάλυση και ανασύσταση είναι τα εργαλεία της μεθόδου. Ωστόσο η ολότητα η οποία ευαγγελίζεται ο Hegel δεν είναι αποτέλεσμα αθροίσματος μερών αλλά κάτι πέρα και πάνω από αυτό το σχήμα. Επιπροσθέτως, σύμφωνα με τη θεωρία του, κάθε προσδιορισμός είναι προσδιορισμός μόνο σε αντίθεση με κάποιον άλλο. Η διαφορά και η ποικιλία συναντούν ένα όριο που στην πραγματικότητα είναι η σχέση μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής σχέσης. Στο σχήμα αυτό συμπεριλαμβάνει τη σχέση Φύσης – Πνεύματος με το Πνεύμα να

⁷⁶ Ίσως η υπερβατολογική συνείδηση του Kant και η ικανή παραγωγός φαντασία του Hegel, να είναι το ίδιο κλειδί για το ίδιο πρόβλημα (αυτό που ενώνει τον Λόγο και την εμπειρία), με ειδοποιό διαφορά ότι στον Kant γίνεται μόνο σπάνια και ασυνείδητα ενώ στο Hegel συχνά και συνειδητά.

⁷⁷ Ο Λόγος αποτελεί για τον Αριστοτέλη το αυθεντικό “Είναι” και η επισκόπησή του γίνεται ως να ήταν αποσπασμένο από τον υπόλοιπο κόσμο.

⁷⁸ Ωστόσο διαφοροποιεί το σχήμα του Παρμενίδη διασπώντας το “Εν” από το “Είναι”. Για τον Hegel το “Είναι” ταυτίζεται με τη “Σκέψη”. Για τον Παρμενίδη το “Εν” είναι το πρώτο και ακολουθεί το “Γίγνεσθαι”, ενώ στον Ηράκλειτο, (του οποίου το λόγο υιοθετεί κατά δήλωσή του ο ίδιος ο Hegel), το “Εν” εκπληρώνει όλα τα αντίθετα, το απόλυτο και την ενότητα. (Heidegger M., *Ο Hegel και οι Έλληνες*, Χ. Ημ.:43).

υπερβαίνει την αντίθεση με τους δικούς του όμως όρους. Το πνεύμα είναι για τον Hegel η κατάληξη μιας πορείας ένωσης και συνάμα μια αφετηρία εξέλιξης. Ας σημειωθεί ότι ενώ όλα αυτά εξελίσσονται στον χρόνο, ο οποίος αν και αποτελεί φθοροποιό στοιχείο, επενεργεί ευεργετικά σε ότι αφορά στο Πνεύμα το οποίο στη φιλοσοφία του Hegel παραμένει αποκομμένο με οτιδήποτε μυστικιστικό και επέκεινα. Το Πνεύμα δεν εγκλωβίζεται σε τέτοιες ατραπούς και η φανέρωσή του αποτελεί εξωτερίκευση του ιδίου, το οποίο δεν αποτελεί φορέα παρελθοντολογικών και ανεξιχνίαστων προϋπαρχόντων κρίσεων (Hegel, 2005:25-29). Το Πνεύμα συμπεριλαμβάνει το άπαν της βαθύτερης ουσίας μια εποχής, την ανθρώπινη δραστηριότητα και την ενεργή δημιουργικότητα σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο.

Το απόλυτο για τον Hegel είναι αποτέλεσμα, είναι υποκείμενο και συνάμα μεσολάβηση, αλλά με την έννοια του γίνεσθαι. Ο χρόνος αποτελεί την υφιστάμενη οντότητα σε αυτό τον σχηματισμό. Επίσης η όποια αλλοίωση και φθορά, λαμβάνει χώρα εντός της φύσης καθώς η φύση δεν έχει χρόνο, είναι παγωμένη, χωρίς ιστορία. Το Πνεύμα όμως έχει ιστορία. “Το ον που επιστρέφει στην απλότητά του”, παρομοιάζεται με το έμβρυο που είναι ο άνθρωπος καθ’ εαυτό χωρίς όμως ακόμη να είναι κάτι τέτοιο. Η ιδέα σχετίζεται με το εδάφιο που αργότερα διατυπώθηκε λίγο διαφορετικά από τον Nietzsche: “Γίνε αυτό που είσαι”. Επίσης η αναφορά στην Αριστοτελική τελεολογία είναι σαφής, ωστόσο η διάκριση είναι σημαντική. Αυτού του τύπου η τελεολογία δεν έχει πάντα και πλήρη συνείδηση του εαυτού και του σκοπού της. Στις αρχικές σημειώσεις της *Φαινομενολογίας του πνεύματος*, (πριν διαχωρίσει τη Φαινομενολογία από τη Λογική), ο Hegel επισημαίνει ότι το απόλυτο δεν μπορεί να είναι “κλειστό”, συσχετίζοντας έμμεσα τις θέσεις του Baruch Spinoza (1632 - 1677) και του Kant σχετικά με Τον Θεό. Έτσι επισημαίνει ηχηρά τη λέξη “Υπαρξη”, που καθώς ανήκει μόνο στο Πνεύμα καταλήγει στην φαινομενολογία του. Η φαινομενολογία αυτή αποτελεί την πρόοδο της επίγνωσής μας: “Το μοναδικό πνεύμα οφείλει να διατρέχει σύμφωνα με το περιεχόμενο τις σφαίρες καλλιέργειας του καθολικού πνεύματος, όμως σαν σχήματα ήδη κατατεθειμένα από το πνεύμα, σαν βαθμίδες ενός δρομολογίου ήδη χαραγμένου και ισοπεδωμένου”. Έτσι κάθε άνθρωπος οφείλει να ανακεφαλαιώσει με συντομογραφία, τα στάδια της καθολικής εξέλιξης και να ξανασκεφτεί ή να επαναλάβει την καλλιέργεια του Πνεύματος του κόσμου. Εδώ έγκειται και η μεγάλη διαφορά των σπουδών κατά την αρχαιότητα. Σε εκείνα τα χρόνια

γινόταν εκπαίδευση της φυσικής συνείδησης ενώ στα μεταγενέστερα το άτομο βρίσκει έτοιμη την αφηρημένη μορφή. Η έντονη προσπάθειά του να τη συλλάβει και να την ιδιοποιηθεί είναι περισσότερο η εξωτερίκευση του εσωτερικού στερημένη από μεσολάβηση (Hegel, 1984:12-35).

Η αναγγελία της Φαινομενολογίας και της Λογικής σε σχέση με τη Φιλοσοφία της Φύσης και του Πνεύματος έγινε από τον Hegel το 1807. Στη *Φιλοσοφία του Πνεύματος* η τέχνη ορίζεται ως η πρώτη βαθμίδα του Απόλυτου Πνεύματος με προορισμό την υπέρβαση της δεύτερης και της τρίτης βαθμίδας (Θρησκεία, Φιλοσοφία), (Τερζάκης, 2009:66).⁷⁹ Η Φαινομενολογία είναι για αυτόν η ανύψωση της κοινής επίγνωσης στην απόλυτη μάθηση εκκινώντας από την αισθητή μάθηση. Η απόλυτη μάθηση αποτελεί μη διακριτή σχέση μεταξύ των δύο, που όμως δεν πρέπει να εξετάζονται ούτε δυαδικά ούτε επαγωγικά, καθώς ενώ ο ένας όρος προϋποθέτει τον άλλο, δεν προκύπτει όμως απαραίτητα από την ύπαρξη του πρώτου με σχέση Αίτιου - Αιτιατού. Η ίδια η πράξη της Φαινομενολογίας αποτελεί δραστηριότητα στρεφόμενη κατά της ίδιας της ύπαρξής της και υπό αυτή την οπτική φαίνεται σαν υποκείμενο. Αυτή είναι η αρνητικότητα για την οποία ο Hegel κάνει λόγο με κάθε ευκαιρία. Αυτή η αρνητικότητα αποτελεί και το μόνιμο ελατήριο προς το καθολικό. Είναι η πνευματική συζυγία που οι αρχαίοι ατομιστές ονόμασαν “κενό” αλλά όχι σαν Εαυτό. Στη Λογική αυτή η αρνητικότητα είναι το άπειρο του άμεσου όντος.

Το καθολικό ισχύει με την ίδια τυπολογία και σε ότι αφορά στη νόηση. Δεν υπάρχουν δύο είδη νόησης, (η αντικειμενική και η υποκειμενική όπως για παράδειγμα η τέχνη), αλλά ένα. Η νόηση είναι μία και είναι ενέργεια που αυτοδιαλύεται και γίνεται μόνη της στιγμή του Όλου. Η Ιδέα, και το Όλον κατά τον Hegel συναντά το Είδος (αναφέρεται στα Ελληνικά, το εξ Αριστοτέλους οριζόμενο ως Είδος). Σε αυτό προσθέτει όπως είδαμε μόνο την Αρνητικότητα: “Η νόηση είναι το γίνεσθαι και σαν γίνεσθαι είναι λογικότητα”, (Hegel, 1984:55-56), ενώ επιθυμητή είναι και η ανάγκη σύλληψης της ενότητας στην πολλαπλότητα καθώς και στο γεφύρωμα των αντιθέσεων (Hegel, 2005:17). Στο τελευταίο κεφάλαιο της *Φαινομενολογίας*, ο Hegel ιεραρχεί την τέχνη στην πρώτη βαθμίδα του Απόλυτου Πνεύματος και ακολουθούν η θρησκεία και η φιλοσοφία. Η τόσο ταλαιπωρημένη έννοια της υπέρβασης (Aufhebung), αφορά ακριβώς αυτή την πορεία που πρέπει να διανύσει η τέχνη μέχρι την ανώτερη βαθμίδα

⁷⁹ Αυτή η θεώρηση θα αποτελέσει πρόγονο στάδιο της εκείνης περί πολιτικοποίησης όπως εκφράστηκε αργότερα από τον W. Benjamin

μέσω μιας διαλεκτικής και κυρίως χωρίς να χάσει την ουσία της. Η ιδέα αυτή απαντά αργότερα στον W. Benjamin κάτω από το γενικό περίγραμμα της πολιτικοποίησης της τέχνης (Τερζάκης, 2006:12). Κάθε υπέρβαση είναι όχι μόνο πιθανή, αλλά εφικτή και τελικά φέρελπις καθώς δύναται να αποτελέσει εφαλτήριο για την αναζωπύρωση μιας κινητικής διαδικασίας σε όλο το πλέγμα της ιεραρχίας.

Η σχέση Λόγου και Ιστορίας στον Hegel συχνά παρανοείται ως τελολογική καθώς συγχέεται η εξωτερική, (εκλαμβάνει τα μέσα ως στοιχείο που χρησιμοποιείται και αναλώνεται χάριν της πραγμάτωσης ενός σκοπού έξω από αυτά), και η εσωτερική, για την οποία εδώ γίνεται λόγος (η οποία δηλώνει την ενδιάμεση συνάφεια σκοπού και μέσων). Ο Λόγος δεν αναγκάζει τους ανθρώπους να προβούν σε συγκεκριμένες πράξεις αλλά τις αξιοποιεί εξυπηρετώντας και τους δικούς του σκοπούς (Hegel, 2005:57). Πρόκειται για την ιδέα του “Δόλου (Πανουργίας) του Λόγου και της ιστορίας” στην οποία θα επανέλθουμε αργότερα. Με παρόμοιο τρόπο εμφανίζονται και οι θεωρήσεις σχετικά με τα έργα τέχνης. Στη *Φιλοσοφία της Ιστορίας* και ειδικότερα στο κεφάλαιο που αφορά στην Ελλάδα, ο Hegel διακρίνει τα έργα τέχνης σε Αντικειμενικά και Υποκειμενικά. Πρόκειται για μια ιδέα που δεν σχετίζεται με τη μεταγενέστερη χρήση των όρων αλλά για επεξηγηματικές παραβολές εντός του έργου του. Τα πρώτα, (Υποκειμενικά), σχετίζονται με το πνεύμα ενώ στα δεύτερα, (Αντικειμενικά), κύριο λόγο κατέχει το πέρασμα μέσα από την Ιδέα της Φύσης. Η έννοια της υποκειμενικότητας σχετίζεται άμεσα με την αυτοαναφορά, η οποία με τη σειρά της προέκυψε από τον προβληματισμό που εισήγαγε και έθεσε στην κορυφή της φιλοσοφικής του αναζήτησης. Αφορά στη διαδικασία αποδέσμευσης της νεωτερικότητας από τις έξω από αυτήν κείμενες κανονιστικές υποδείξεις του παρελθόντος (Habermas, 1993:32). Η μετεξέλιξη αυτής της ιδέας του πνεύματος τροφοδοτεί αργότερα τη Ρώμη και τελικά όλο τον Δυτικό κόσμο στην Εγελιανή αντίληψη της ιστορίας. Εδώ η φύση υποβιβάζεται σε μια απλή αφετηριακή βάση, κάτι που στη μυθολογία σχηματοποιείται με την ήττα των Τιτάνων από τη φυλή του Δία. Θεός και Πνεύμα από εδώ και πέρα θα συνεχίσουν στο διηνεκές την πορεία προς την εξύψωση σε μια νέα συσχέτιση, πράγμα που δεν συνέβη ποτέ πριν στην ιστορία, τόσο σε σχέση με τη φύση όσο και με την εκδήλωση του θεϊκού στοιχείου. Προσθέτει τέλος ένα ακόμη είδος, το Πολιτικό έργο τέχνης, το οποίο όμως δεν είναι τίποτε άλλο από το περιβάλλον κλίμα της εκάστοτε εποχής. Άλλωστε κατά τον φιλόσοφο δεν υφίστανται

διαχρονικές θέσεις και αξίες ή αλήθειες αλλά μόνο σχετικές με την εκάστοτε εποχή και τα δικά της μοναδικά χαρακτηριστικά. Μόνο σταθερό σημείο η παρόλαυτά ρέουσα ιστορία του πνεύματος. Οι νόμοι ενός κράτους πηγάζουν από τη φύση και η ίδια μετέρχεται του πνεύματος. Όλα αυτά κάτω από ένα πολίτευμα εντός του οποίου ο άνθρωπος – δημιουργός διατηρεί την ατομικότητα, την ελευθερία και τελικά την πραγματική του υπόσταση. Αυτή η εξακτίωση της φιλοσοφίας προς την πολιτική τροφοδότησε ιδιαίτερα σύγχρονους αλλά κυρίως επίγονους μελετητές σε μια πολιτική διάσταση άλλοτε εμπνευσμένη κι άλλοτε απλώς επηρεασμένη από τις σχετικές θέσεις του Hegel. Και καθώς οι ερμηνείες ήταν πολλές και διαφορετικές οι επίγονοι μελετητές και φιλόσοφοι μετά τον θάνατό του Hegel, χωρίστηκαν σε δύο πτέρυγες: Τη δεξιά με κύριους εκφραστές τους K. Michelet, As. Göschel και J. Erdmann και την αριστερή πτέρυγα με τους D. Strauss, Aug. Cieszkowski και L. Feuerbach.

Επιστρέφοντας στο κομμάτι του έργου του Hegel που αφορά στην Αισθητική πρέπει να επισημανθεί ότι οι αισθητικές θέσεις του φιλοσόφου όπως είναι φυσικό αποτελούν μόνο ένα μέρος ενός απείρως ευρύτερου προγράμματος, στοιχειοθετημένου με πρωτοφανή ευλάβεια, συνεκτικότητα και συνέπεια. Μοιραία λοιπόν η ιστορική πρόοδος αποτελεί πρότυπο και για την τέχνη. Κάθε τέχνη για τον Hegel “αναλογεί” ή “αξίζει” των αντίστοιχων πνευματικών κλιμάκων που τη δημιούργησαν. Έτσι η Αιγυπτιακή τέχνη είναι προϊόν της συμβολικής εποχής, η Ελληνική της κλασικής, ενώ η ρομαντική είναι η τέχνη της εποχής του. Πέρα από το προφανές, ο Hegel “εμποτίζει” την τέχνη με κάθε ιδιότητα, (θετική ή αρνητική), της εκάστοτε εποχής ακόμα και σε επίπεδο αναμονής μιας άλλης. Όπως προαναφέρθηκε, και εδώ, αντίστοιχα, το καλλιτεχνικά ωραίο, (το κατασκευασμένο δηλαδή), είναι πιο υψηλό από εκείνο της φύσης. Με αυτό τον τρόπο η γέννηση του έργου μετέρχεται διπλά του πνεύματος (Hegel, 1980:17). Εντός του έργου τέχνης, το ίδιο και η έννοιά του διαπλέκονται τόσο αδιαχώριστα που η αλήθεια συμπίπτει με την έννοια. Το σύνολο των τεχνών μετέρχεται πλήρως του μοντέλου του φιλοσόφου σχετικά με την εξέλιξη και την ιστορία και στις επί μέρους τέχνες: Εκπρόσωπος της προϊστορίας είναι η αρχιτεκτονική με τον συμβολισμό της, των κλασσικών χρόνων η γλυπτική με τους όγκους της, των χριστιανικών χρόνων ως τις μέρες του το σύνολο ζωγραφικής μουσικής και ποίησης κ.ο.κ (Hegel, 2002:129).

Δυό ακόμη σημαντικά στοιχεία είναι η φαινομενικότητα και η ψευδαίσθηση, κυρίως στην ουσία του πεδίου των τεχνών. Η τέχνη μέσα από αυτό το πρίσμα της αναπαράστασης, μοιάζει περιττή αλλά και αλαζονική και μάλιστα καθίσταται έτσι στο περιθώριο της φύσης την οποία ενδέχεται να μιμείται: “Η τέχνη οφείλει να προτείνει στον εαυτό της άλλον σκοπό από τη μίμηση, την καθαρά σχηματική, της φύσης. Σε όλες τις περιπτώσεις, η μίμηση δεν μπορεί να παράγει παρά αριστουργήματα τεχνικής, ποτέ όμως αριστουργήματα τέχνης”. Σχετικά με την οπτική του σχήματος Τέχνη – Γνωση, ο Hegel αναφέρει ότι το ανθρώπινο πνεύμα ενδιαφέρεται κυρίως για τη γνώση της παγκοσμιότητας που συλλαμβάνεται μέσα στα έργα. Το αισθητό και το πνευματικό συνοδοιπορούν στο έργο τέχνης κι έτσι η ανάγκη του ανθρώπου για επίγνωση του εσωτερικού και του εξωτερικού κόσμου καθώς και η δημιουργική ελευθερία αποτελούν παράγοντες για την ενασχόλησή του με αυτήν. Πέρα από την εκάστοτε εποχή και τις επιταγές της πιστεύει σε κάποιες παγκόσμιες μορφές, νόμους, καθήκοντα, αξιώματα και θεμελιακούς προσδιορισμούς σχετικά με την τέχνη (Hegel, 1980:20-33).

Ο Hegel όπως βλέπουμε μετασχημάτισε πολλά από τα παραδομένα. Πρόκειται για τον Απόλυτο Ιδεαλισμό στον οποίο περιλαμβάνεται ένας νέος, καθορισμένος μεταφυσικός ρόλος και στην τέχνη. Στον Hegel η πραγματικότητα είναι Πνεύμα (Geist), δηλαδή ένα συστηματικό όλον που εξελίσσεται και δημιουργεί τη δομή και την ιστορία όλων των όντων. Το Πνεύμα αυτό διαρθρώνεται με αναγκαίο τρόπο σε ορισμένες κατηγορίες σκέψης. Πρέπει όμως να περάσει από κάποια συγκεκριμένα στάδια εξέλιξης και από τρεις βαθμούς αυτοπραγμάτωσης: Το Υποκειμενικό Πνεύμα (ατομικό Εγώ), το Αντικειμενικό Πνεύμα (Κράτος), και το Απόλυτο Πνεύμα (η Υπέρτατη αλήθεια, το αντικείμενο της φιλοσοφίας). Οι κατηγορίες της σκέψης από το απλό “Είναι” ως την “Ιδέα”, διαιρούνται σε δύο είδη: Τα αφηρημένα καθόλου (κοινές έννοιες, αριθμοί κλπ), και τα συγκεκριμένα (η έννοια, [begriff], μεστή σε περιεχόμενο και η ίδια παράγουσα άλλες έννοιες). Οι ανθρώπινες καλλιτεχνικές δημιουργίες συλλαμβάνουν πνευματικές αξίες και τις συγκροτούν με μεγαλύτερη καθαρότητα και λαμπρότητα από οποιοδήποτε προϊόν της φύσης. Η τέχνη, η θρησκεία και η φιλοσοφία αποτελούν έτσι έναν από τους τρόπους πρόσληψης του Απόλυτου. Σε κάθε έργο υπάρχει πάντα το αισθητό και το πνευματικό υλικό. Και αυτή η σχέση χωρίζεται σε τρία είδη ακολουθώντας το σύνηθες Εγελιανό μοντέλο: Η Συμβολική, (πρώιμος και

Ανατολικός πολιτισμός), η Κλασική (η απόλυτη ισορροπία των δύο), και η Ρομαντική (η ιδέα υπερισχύει του μέσου).

Και ενώ οι Κριτικές του Kant που μέσω των κρίσεων και των προεκτάσεών τους σε κανονιστικά συστήματα και καθολικότητα άνοιξαν τον δρόμο για την αυτονομία της τέχνης, ο Hegel είναι αυτός που μιλά ειδικά για τη μουσική ως αυτόνομη και εντελή ύπαρξη (Τσέτσος, 2012a:57). Πρόκειται κατά τον φιλόσοφο για μια τέχνη φέρουσα την υποκειμενική εσωτερικότητα συνδεδεμένη με τον χρόνο. Ο ήχος εδώ εκφράζει άριστα τη λογική κατηγορία της άμεσης ύπαρξης (Dasein), ολοκληρώνοντας συνάμα το διαλεκτικό σχήμα: “ύπαρξη – ανυπαρξία” μέσω της απουσίας του. Η διάνοια, για την οποία τόσοσ λόγος έγινε στον Kant, εδώ εκπληρώνεται άμεσα, καθώς η συνέχεια και οι μεταβολές του ήχου γίνονται εκτός αυτού. Το όλον καθοδηγείται από την έξωθεν διάνοια του συνθέτη. Στη μουσική επιτυγχάνεται πλήρως το μεγάλο ζητούμενο κάθε τέχνης που είναι η ταύτιση μορφής – περιεχομένου, κυρίως χάρη στο στοιχείο της μελωδίας. Τέλος ενδιαφέρον παρουσιάζει ο μουσικός όρος “Θέμα” που στην προσέγγιση του Hegel αντιμετωπίζεται με πλατύτερη έννοια από αυτή των συγχρόνων και αρκετών επιγόνων του. Αν και έχει ως κύριο πεδίο αναφοράς την εκκλησιαστική και τη φωνητική μουσική όταν μιλά για “θέμα” εννοεί κάτι ευρύτερο από αυτό που ορίζει η αμιγώς κλασική μουσική ορολογία, εννοώντας περισσότερο μια ευρύτερη ενότητα. “Αυτή η ανοιχτή στο υλικό και τη χρήση του οπτική πολύ αργότερα υιοθετήθηκε στη μουσική ανάλυση ως ανάλυση “Θεματικών Περιοχών”, καθώς μετά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα οι μουσικοί όροι ακολούθησαν τις επιταγές και τα χαρακτηριστικά όπως διαμορφώθηκαν κατά την περίοδο αυτή” (Περιστέρης, 2016a:157).

Στα αμιγώς περί της μουσικής ο Hegel δείχνει έναν σχετικό συντηρητισμό αν λάβει κανείς υπόψη ότι γράφει σύγχρονα με τις μεγάλες μουσικές τομές που κόμιζε ο L.V. Beethoven μέσα κυρίως από τις σονάτες για πιάνο και τις συμφωνίες του. Έτσι την ίδια στιγμή που κατά πολλούς ο Beethoven όχι μόνο κλείνει την κλασική εποχή αλλά φτάνει μακριά στο δρόμο και της ρομαντικής, ο Hegel, χωρίς να αναφέρεται στον συνθέτη, περιγράφει ένα πλαίσιο μιας διπλής υποκειμενικότητας της μουσικής που ανάγει τη σκέψη στον ρομαντισμό.⁸⁰ Μέσω αυτής της οδού φτάνει αβίαστα στην αυτονομία καθώς το συμπέρασμα είναι ότι η μουσική κινεί το κενό εγώ μας, το χωρίς

⁸⁰ Ως προς το περιεχόμενο εκφράζει τον εσωτερικό κόσμο του υποκειμένου και την εσωτερική ψυχή των πραγμάτων αποτραβηγμένη από κάθε χωρική διάσταση και σύμβαση (Τσέτσος, 2012c:25).

περιεχόμενο κι έτσι αποδεσμεύεται πολύ νωρίς από κάθε ανάγκη οιασδήποτε μίμησης (Τσέτσος, 2012c:25). Επίσης επισημαίνει ότι εντός της μουσικής συναντάται η κατάργηση του διαχωρισμού υποκειμένου και αντικειμένου στην οποία ο Adorno αναφέρεται ατέρμονα.

Σημαντικές είναι οι παρατηρήσεις του φιλοσόφου σχετικά με τη μεγάλη διαφορά της ποίησης και της μουσικής, σε επίπεδο δομικών λίθων, καθώς τα σήματα και το ήθος κάθε λέξης δεν μπορεί να προσομοιωθεί με τον εκάστοτε αμιγώς αυθύπαρκτο και ελεύθερο νοήματος και περιεχομένου μουσικό στοιχείο. Αυτή η ελευθερία επισημαίνεται και ως επικίνδυνη καθώς μπορεί να οδηγήσει σε άνευ νοήματος δεξιοτεχνικές και μόνο κατασκευές, δηλαδή σε έναν άκρατο φορμαλισμό, από τον οποίο ο Hegel διατηρεί αποστάσεις. Προκρίνει μια μέθοδο σχετικά με τη μελοποίηση της ποίησης μέσα από την οποία η ποίηση δεν πρέπει να κινείται ακροβατικά ή δυσνόητα και έτσι με μια αντίστοιχη μουσική δημιουργία, να ομαλοποιηθεί μια ισότιμη πορεία λόγου και ήχου (Τσέτσος, 2012c:31).

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα χωρία στα οποία κάνει λόγο για τον χρόνο τον οποίο η μουσική αφηγά καθώς κατασκευάζει τον δικό της, στους νόμους του οποίου υπόκειται και μόνο. Αυτή η μοναδική χρονική οργάνωση έρχεται να συναντήσει την αντίστοιχη και ομόλογη ανάγκη του ανθρώπου που μοιάζει με αυτήν που αναφέραμε στα πρώτα κεφάλαια του παρόντος σχετικά με την κατασκευή κλιμάκων ως μιας ακόμη έκφρασης της φυσικής ανθρώπινης απέχθειας για το χάος. Τέλος η διαλεκτική των αντιθέτων βρίσκει αναλογία κατά τον Hegel στις σύμφωνες και διάφωνες (αλλά έτσι κι αλλιώς τριαδικές), συγχορδίες καθώς και στην επιλογή των ομάδων των οργάνων προτιμώντας τα πνευστά και τα έγχορδα ως φορείς μιας γραμμικότητας. Η αναζήτηση σαφούς και ευδιάκριτης μελωδίας (στην πρώτη γραμμή όπως αναφέρει ο Adorno), ανήκει στο όλο θεμελιακό υπόβαθρο της παραγόμενης μουσικής ωστόσο υπονομεύει αρκετά τη σχετική θεώρηση περί μορφικής ολότητας.

Επίγονοι φιλόσοφοι Εγγελιανών καταβολών (πέρα από αυτούς που όπως είδαμε ασχολήθηκαν κυρίως με την εξαγωγή πολιτικών θεωριών από τη φιλοσοφία του Hegel), με ανησυχίες στον τομέα της αισθητικής υπήρξαν αρκετοί. Ο Theodor Vischer, (1807 - 1887), είναι ο προπάτορας της σχολής της ενσυναίσθησης.⁸¹ Στο ογκώδες εξάτομο έργο του *Επιστήμη του ωραίου* η γραφή και η μεθοδολογία μοιάζουν στα

⁸¹ Έτσι ονόμασε έναν υποθετικό ψυχικό μηχανισμό μέσω του οποίου εξηγείται το φαινόμενο της διαπίστωσης ψυχής σε άψυχα πράγματα χωρίς ωστόσο να συνδέεται με τον ανιμισμό.

περισσότερα σημεία προσκολλημένες στον Hegel. Παρόλαυτά δύο από τις ιδέες του είναι πράγματι μακριά από την Εγγελιανή διαλεκτική. Πρόκειται για την έννοια του τυχαίου, η οποία εισάγεται με ιδιαίτερο τρόπο στο έργο καθώς και για την ιδέα της σύλληψης και αναπαραγωγής του ωραίου, μέσα από την ίδια την ύπαρξή του, σε μια ιδιόρρυθμη ανακύκλωση και αέναη διαδραστική κίνηση. Οι ιδέες αυτές θα βρουν υποστηρικτές πολύ αργότερα, περίπου στα μέσα του 20^{ου} αι. Ο Johann Friedrich Herbart, (1776 - 1841), αρχικά φαίνεται επίσης να μην ευθυγραμμίζεται στον απόλυτο ιδεαλισμό και να αποδέχεται μόνο την επιστημονική μέθοδο. Εντός του όμως αναφέρεται ένας άλλου τύπου ιδεαλισμός, επενδυμένος με επιχρίσματα επιστημονικότητας. Το ωραίο για τον φιλόσοφο απαντά μόνο στη μορφή της οποίας ο αναγκαίος χαρακτήρας απορρίπτει το ίδιο το περιεχόμενο. Έτσι καταλήγει στον φουρμαλισμό μέσω διαφόρων παρεκκλίσεων από τις θέσεις του Hegel, δηλαδή σε μια πολυσχιδή θεωρία η οποία βρήκε αρκετούς αποδέκτες ανάμεσα στους οποίους και ο Zimmermann. Κοινό στοιχείο των δύο φιλοσόφων είναι η αισθητική “εκ των κάτω”, στοιχείο που θα συναντήσουμε στη συνέχεια, αλλά με τελείως διαφορετικές συνθήκες και φυσικά σε ένα εντελώς άλλο περιβάλλον. Πρωτοπόρος είναι ο Gustav Fechner, (1834 - 1887), για τον οποίο ο δρόμος αυτός περνούσε μόνο από τις *a posteriori* αρχές. Ο φιλόσοφος αναλώθηκε σε πειράματα τα οποία αποδείκνυαν την κοινή αισθητική προτίμηση σε διάφορα ερεθίσματα με αποτέλεσμα όμως να καταλήξει σε αρχές διατυπωμένες από τους ιδεαλιστές ως *a priori* και έτσι η έρευνά του να χάσει ουσιαστικά τον προσανατολισμό της.

1.4.5 Οι σχολές Αισθητικής – “θεωρίες” για τη μουσική

Όπως προαναφέρθηκε πριν φτάσουμε στη Σχολή της Φρανκφούρτης και τον Theodor Adorno κρίνεται σκόπιμη μια παρεμβολή σχετιζόμενη με μερικές από τις βασικές φιλοσοφικές (αισθητικές) σχολές οι οποίες ασχολήθηκαν σε μικρό ή μεγάλο βαθμό και με την αισθητική της μουσικής.⁸² Πρόκειται φυσικά για έναν επίγονο όρο με τον οποίο μπορούμε να διακρίνουμε κυρίως τη μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε στην ειδική προσέγγιση του μουσικού ποιείν πέρα από τις προηγούμενες διαρθρώσεις

⁸² Εκτός αυτών των σχολών και εντός 20^{ου} αιώνα υφίσταται ασφαλώς και η κριτική του Λογικού Θετικισμού με προεξάρχοντα τον L. Wittgenstein. Κυρίαρχη θέση εδώ κατέχει ο αποκλεισμός του αισθητικού λόγου ως φυσικό επόμενο του αποκλεισμού κάθε ηθικού λόγου. Σε μεταγενέστερες κρίσεις του ο Wittgenstein διαχωρίζοντας τη θέση του από τον επιστημονισμό των θετικιστών του κύκλου της Βιέννης, ξεκαθαρίζει ότι η αισθητική, έτσι όπως ασκείται, είναι ένα παρεξηγημένο αντικείμενο και ότι η φιλοσοφία ομοίως με την αισθητική οφείλεται σε μια παρεξήγηση της λογικής της γλώσσας.

συστημάτων όπως αυτά του Kant και του Hegel. Ωστόσο, αν και η αντιμετώπιση της μουσικής όπως είδαμε διαφέρει αρκούντως από εκείνη των υπόλοιπων τεχνών πρέπει να αναφερθεί στη συνέχεια και σε αυτό το σημείο ένα μείζον θέμα σχετικά με την αυτονομία του έργου τέχνης. Η “αυτονομία της αισθητικής” δεν είναι συνώνυμο με την “αυτονομία της τέχνης”, (Jimenez, 2014:27), καθώς η αυτονομία της τέχνης είχε ήδη διεκδικηθεί και κερδηθεί εν μέρει, πολύ πριν την επίσημη είσοδο της Αισθητικής στο χώρο της τέχνης, η οποία μπορεί εμφανίζει κάποιες συνθήκες γένεσης μιας αυτόνομης σφαίρας μετά τον 18^ο αιώνα (Jimenez, 2014:59). Άλλωστε και η ίδια η ιδέα της αισθητικής αυτονομίας διακρίνεται σε δύο τάσεις: Την αυτονομία του υποκειμένου, με τις δυνατότητες και ικανότητές του να εκφέρει λόγο και την απομόνωση της καλλιτεχνικής σφαίρας στη σχετική ώσμωση με τη φιλοσοφία και την επιστήμη (Jimenez, 2014:67). Ήδη από την εποχή της Αναγέννησης η τέχνη κάνει τα πρώτα βήματα αυτονομίας τα οποία θεμελιώθηκαν και θεωρητικά, ουσιαστικά μετά τον Kant. Η Αισθητική έχει ως αντικείμενο μια ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία αλλά συνάμα είναι αναπόφευκτα εμπλεκόμενη στη ζωή ανθρώπων και κοινωνιών (Ράπτη, 2011:2). Όπως θα δούμε και στη συνέχεια το δόγμα: “Η τέχνη για την τέχνη” (“L’ art pour l’ art”), είναι για τον T.Adorno κάτι εντελώς διαφορετικό από την αυτόνομη τέχνη. Παρόλαυτά, ο προβληματισμός του Adorno εντοπίζεται κυρίως στο ότι αν μετριάσει κανείς την αυτονομία της τέχνης τότε αυτή, (η τέχνη), κινδυνεύει να παραδοθεί στις όποιες ορέξεις της εκάστοτε κοινωνίας, ενώ σε αντίθετη περίπτωση ελλοχεύει ο κίνδυνος της ανυπαρξίας (Adorno, 2000a:473). Η στροφή, ειδικά στις αρχές 20^ο αιώνα της μοντέρνας τέχνης προς το αφηρημένο και της μουσικής προς την ατονικότητα και τον δωδεκαφθογγισμό αποτελούν παραδείγματα αυτόνομης βούλησης, άρνησης και καλλιτεχνικής αυτοδιάθεσης. Ας δούμε μέσα από αυτό το πρίσμα τις κυριότερες θεωρίες που αναπτύχθηκαν με γνώμονα αρχικά την ετερονομία και προχωρώντας προς την αυτονομία και αφορούν στη μουσική.

Διαφοροποιημένος από τον Kant, ο Johann Gottfried von Herder (1744 - 1803), διαφώνησε σε ότι αφορά στον κατακερματισμό της ανθρώπινης υπόστασης και των ενεργημάτων της σε διάφορες καθολικές ικανότητες. Αναγνώρισε την απροσδιοριστία, (την οποία υπερασπίζεται και ο Kant), ωστόσο για αυτόν η μουσική τέχνη αποτελεί έκφραση του ψυχικού βάθους και της μυστικής εσωτερικής σχέσης του ανθρώπου με το “όλον” αγγίζοντας έτσι συχνά το κατώφλι ενός μείγματος ρομαντισμού και

θηρσκευτικής κατάνυξης. Ο Herder, ως ένθερμος υποστηρικτής του κινήματος “Θύελλα και ορμή”, (“Sturm und Drang”), αναπτύσσει ιδέες οι οποίες κατά κάποιο τρόπο συμπιλούν τον ρομαντισμό και τον ιδεαλισμό όπως αναπτύχθηκαν μερικά χρόνια αργότερα από τον Hegel. Πλήρως ενταγμένος στο πνεύμα της εποχής απηχεί τις ιδέες του ιστορισμού, της αισθησιοκρατίας και της λαϊκότητας στην αποτύπωση της δημιουργίας καθώς η επιταγή για αναζωπύρωση μιας κοινής συνείδησης και συνάμα τυποποίησης μιας ταυτότητας ήταν έντονη τότε στη Γερμανία.⁸³ Ορίζει τη μουσική ως “ενεργειακή τέχνη”, (“Energetische Kunst”), με την έννοια της δυναμικής κίνησης, (διαμετρικά αντίθετα με τον Kant), χωρίς όμως και να απαρνείται την ύπαρξη ενός ή κάποιων περισσότερων αμετάβλητων στοιχείων.⁸⁴ Η κυρίως διαφοροποίησή του με τον Kant είναι η απόρριψη της αναλυτικής του. Σε συναφείς θεωρήσεις κινήθηκαν και άλλοι φιλόσοφοι της περιόδου για την οποία γίνεται λόγος όπως οι Johann Ludwig Tieck, (1773 - 1853), και Friedrich Daniel Ernst Schlegel. (1768 - 1834).

Σημείο αναφοράς της εποχής αποτελεί ο Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, (1775 - 1854), καθώς για αυτόν η φύση, (της οποίας η λειτουργία διέπεται από αναγκαιότητα), περιέχει μια ασυνείδητη σκέψη την οποία ο άνθρωπος σχηματοποιεί και μετασχηματίζει σε συνειδητή. Αυτή η διαδικασία όμως λαμβάνει χώρα μόνο μέσω της τέχνης. Έτσι δεν μιλάμε πια για μίμηση, αλλά για μεταμόρφωσή της, καθώς οι ρεαλιστικές τέχνες, (στις οποίες ο Schelling υπάγει και τη μουσική), αποσπών από τη φύση αυτά ακριβώς τα κρυφά στοιχεία. Για τον φιλόσοφο, ο οποίος θεωρούσε ότι μετά τον Kant έπρεπε να θεμελιωθεί ακόμα ισχυρότερα ένα σύστημα δομημένο μακριά από τον εμπειρισμό, η τέχνη είναι το πρότυπο της επιστήμης. Η επιστήμη πρέπει να ακολουθήσει την τέχνη. Συνάμα εισάγει ένα διαλεκτικό αλληλοσυμπληρούμενο σχήμα ζευγών όπως: “Συνείδηση – Μη συνείδηση”, “Πραγματικό – Ιδεατό”, “Άπειρο – Πεπερασμένο” κλπ, θέτοντας τη δημιουργία στην ώσμωση και την αμοιβαία επιρροή αυτών των αντιθέτων. Εντός μιας τέτοιου τύπου ενότητας του πραγματικού βρίσκεται η μουσική και άπαντα τα εικαστικά. Αντίθετα, στην ιδεατή υπόσταση ανήκουν η

⁸³ Πρόκειται για την περίοδο κατά την οποία ξεκινά η άνδρωση της ιδέας για τη δημιουργία κοινής συνείδησης με *απαρχή* τη δημιουργία ενός πρώτου πλαισίου κοινών αναφορών στη λαογραφία, την ιστορία, τη φιλοσοφία και τη γλώσσα.

⁸⁴ Η ιδέα ενδεχομένως εδράζεται στον διαχωρισμό του N. Listenious σύμφωνα με τον οποίο η μουσική χωρίζεται σε “Musica Practica” και “Musica Poetica”, με τη δεύτερη να ενέχει το ρόλο της παγιωμένης μορφής που παραμένει στο χρόνο μέσω μιας οποιασδήποτε διαδικασίας, (αν και υπονοείται η κατοχυρωμένη γραφή), σε αντίθεση με τη δεύτερη η οποία παύει να υπάρχει εν τη γενέσει της (N. Listenious, 1533:170).

λογοτεχνία και όλοι της οι κλάδοι. Με αυτό τον τρόπο οι συνθέσεις όρων γίνονται εντός πραγματικής ενότητας, (π.χ. Μουσική – Αρχιτεκτονική), ή εντός ιδεατής (π.χ. Λυρική ποίηση – Έπος), ενώ οι συζεύξεις μεταξύ των δύο ενοτήτων προσφέρουν στοιχεία της μιας στην άλλη. Όσο για το Πνεύμα, θα μπορούσε να ειπωθεί και εκτός υποκειμένου και “Εγώ” κι έτσι ο ρόλος του είναι να αντικειμενικοποιείται στη φύση. Οι θέσεις αυτές κατά τον Jimenez ήρθαν ως αποφυάδα της φιλοσοφίας του Christian Freiherr von Wolff, (1679 - 1754), (Jimenez, 2014:119).

Στην ίδια σχολή ανήκει ο εκλεκτικιστής Karl Robert Eduard von Hartmann (1842 - 1906), ο οποίος ανασυνθέτει την κύρια ιδέα του Schelling, τη διαμεσολάβηση της ιδέας του Hegel και το ασυνείδητο ως ενότητα άπειρης βούλησης και διάνοιας του Schopenhauer, ο οποίος τοποθετεί τη μουσική στην κορυφή των τεχνών αντιμετωπίζοντάς την όμως έξω από αυτές όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια (Schopenhauer, χ.χ.:329). Με αυτό τον τρόπο παρακάμπτει την Καντιανή κατηγοριοποίηση και επεκτείνει την ιδέα του Hegel περί της τέχνης αυτής. Στη σχολή ανήκουν και οι Herbert Spencer, (1820 - 1903), και Charles Robert Darwin, (1809 - 1882), με τον πρώτο να πραγματεύεται την ιδέα του περισσεύματος ζωτικής ενέργειας που οδηγεί στη δημιουργία και με τον δεύτερο στο σεξουαλικό ένστικτο, με παραδειγματική αναφορά το τραγούδι/κάλεσμα των αρσενικών πτηνών. Μεγάλη επιρροή σε μεταγενέστερους άσκησαν οι λιγοστές ομολογουμένως θέσεις του Wilhelm Dilthey, (1833 - 1911), για τον οποίο η τέχνη και ιδιαίτερα η μουσική αποτελεί το επέκεινα της ίδιας της έκφρασης του βίου. Τέλος αξίζει να αναφερθούν οι Henry Nelson Goodman (1906 - 1998) και Peter Kivy (1934). Ο πρώτος με την πρωτότυπη θεώρηση του “Denotation”, (από τον όρο στο αντικείμενο), και του “Exemplification”, (από το αντικείμενο στον όρο), ορισμοί συμβατοί στη θεώρησή του περί μουσικού αναφορισμού, (Referentialism), κατανοεί τη μουσική ως μια περίπτωση μεταφορικού δειγματισμού (Τσέτσος, 2012a:24). Ένα μουσικό κομμάτι μόνο μεταφορικά περιέχει μια ιδιότητα (π.χ της θλίψης). Έτσι το αποτέλεσμα συμβολοποιείται και με αυτό τον τρόπο λειτουργεί ουσιαστικά εντός μιας αποθέωσης της ετεροαναφορικότητας. Πρόκειται για μέρος μιας γενικότερης θεωρίας που ανέπτυξε περί των συμβόλων, όμως “...αν ο πίνακας αναπαριστά του Δούκα του Γουέλιγκτον, ο Δούκας δεν αναπαριστά τον πίνακα” (Γκούντμαν, 1969:XI). Με παρόμοια δεικτικό τρόπο αναφερόμενος στην αναπαράσταση υπογραμμίζει ότι αυτό που καλείται “Αναπαράσταση” περιλαμβάνει

μια απειρία χαρακτηριστικών δυνάμενων να αναπαρασταθούν. Από αυτό το σύνολο, το μάτι ή το αυτί, (για τον Goodman το αθώο μάτι είναι τυφλό και το παρθένο μυαλό αδειανό), έχουν ήδη κάνει την επιλογή αυτών που θα αναπαρασταθούν βαδίζοντας νομοτελειακά την οδό της υποκειμενικότητας και της άποψης περί του αναπαριστώμενου. Ο Κίνυ, σε παραπλήσιο πεδίο υποστήριξε ότι ο τρόπος που αντιδρά ο ακροατής είναι περισσότερο γνωσιακός παρά συναισθηματικός. Η θλιμμένη μουσική μιμείται την εκδήλωση της θλίψης στη συμπεριφορά κι έτσι το αποτέλεσμα είναι συνάδον, επαναφέροντας έτσι το θέμα της μίμησης στην τέχνη μέσω μιας άλλης, ενδεχομένως νέας οδού.

Τις θεωρίες αυτονομίας εγκαινίασε ο Adam Smith (1723 - 1790), ξεκαθαρίζοντας ότι με τον όρο “Θέμα”, η μουσική εννοεί κάτι απολύτως διαφορετικό από αυτό που γνωρίζουμε στις υπόλοιπες τέχνες. Η μουσική δεν αναπαράγει, δεν συμβολίζει, αλλά κατέχει τις ποιότητες που υποτίθεται ότι αναπαριστά. Το περιεχόμενο αποτελεί δικό της υλικό και το νόημά της είναι αυτοτελές. Ως εκ τούτου δεν χρήζει ερμηνείας (Τσέτσος, 2012a:25). Στους μεταγενέστερους συναντάμε τον Johann Friedrich Herbart (1776 - 1841), μαθητή του Johann Gottlieb Fichte, (1762 - 1814), ο οποίος βλέπει τη φιλοσοφία χωρισμένη με μια καθαρή γραμμή μεταξύ λογικής και μεταφυσικής, η οποία εντούτοις εδράζεται κατά μείζονα τρόπο στην ίδια τη μεθοδολογία. Η λογική ασχολείται ξεκάθαρα με τις έννοιες, όμως η μεταφυσική, έχουσα άρρηκτη σχέση με την εμπειρία επιχωριάζει έννοιες αναγκαίες αλλά και αντιφατικές που χρήζουν την αναζήτηση ενός ρεαλιστικού υπόβαθρου ή έστω υποστρώματος. Το όλο σκεπτικό βασίζεται ιδιαίτερα σε δυναμικές σχέσεις. Μερικά χρόνια αργότερα ο Robert von Zimmermann (1824 - 1898), θα θεωρήσει την αισθητική ως a priori επιστήμη και μάλιστα κανονιστική. Μερικώς κοντά στον Hegel και τον Kant διατυπώνει ότι στην αισθητική κρίση οι οντολογικές κατηγορίες δεν διαδραματίζουν καταστατικό ρόλο και οι αισθητικές ιδέες δεν έχουν γνωστική ή ηθικοπλαστική αξία. Στη βάση όμως της σκέψης του διατηρεί μια αποστασιοποίηση για κάποιο θετικό ή αρνητικό πρόσημο σε ότι αφορά στον σκοπό, παρομοιάζοντας τη συλλογιστική με τον ήλιο ο οποίος λάμπει επί δικαίων και αδίκων. Κάνει επίσης έναν σπάνιο διαχωρισμό για την εποχή του σχετικά με την ένωση λόγου και μουσικής αναφέροντας ότι: “...αν η σκέψη δεν είναι σήμα της μουσικής, τότε η μουσική αναπόφευκτα περιορίζεται σε σήμα της σκέψης” (Zimmermann, 1870:654). Έτσι

προκρίνει την αυτονομία όχι μόνο εντός των τεχνών αλλά και στις μεταξύ τους δυναμικές σχέσεις και συζεύξεις.

Ιδιαίτερης σημασίας για τις επόμενες μελέτες και αντιλήψεις άσκησαν οι θέσεις του μουσικοκριτικού Eduard Hanslick, (1825 - 1904), ενταγμένου απόλυτα στο ανήσυχο πνεύμα και τους φιλοσοφικούς προβληματισμούς της εποχής του. Αναφέρεται σε “ηχητικά κινούμενες μορφές”, και αποσυνδέει δεικτικά κάθε μορφή συναισθηματικής φόρτισης σχετιζόμενης με τη δομή της μουσικής. Κινείται μακριά από ρομαντικές απόψεις, μάλλον εγγύτερα στο χώρο του ελέγχου των φυσικών επιστημών. Ο Hanslick δεν πιστεύει στην ιδέα του ωραίου σε κάθε τέχνη αλλά εξειδικεύει στη μουσική και μόνο τι θα μπορούσε να θεωρηθεί ως τέτοιο. Έτσι μοιραία στρέφει τα φώτα της έρευνας στο αντικείμενο κι όχι στο κάθε τυχόν δείγμα υποκειμένου (Τσέτσος, 2012c:58), χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι το κλειδί βρίσκεται στο ίδιο το έργο το οποίο άλλωστε αποτελεί απλή μορφή χωρίς σκοπό. Χωρίς να εισάγει κάποιον ιδιαίτερο ορισμό αναφέρεται ένθερμα στη φαντασία και στην τεχνική επιδεξιότητα της μουσικής επεξεργασίας. Η θεωρία του είναι πλησίον της φορμαλιστικής και υποστηρίζει μεταξύ άλλων, ότι η μουσική μπορεί να αποδώσει μόνο τη μορφολογία των συναισθημάτων και όχι τα ίδια τα συναισθήματα. Μέσα από μια σειρά παραδειγμάτων όπως εκείνα του Bach (*24 Preludes and Fugues*) ή των recitativi στην όπερα του Christoph Willibald Gluck, παρατηρεί ότι ο εντοπισμός της μουσικής ανάλυσης μπορεί να μείνει συχνά στο μορφικό ή στο χαλαρά συνδεδεμένο με το οπερατικό κείμενο (*libretto*), επίπεδο αντίστοιχα.

Σχετικά με τη Φύση, οι ιδέες του σχετικά με την εκπόρευση των τεχνών από αυτήν δεν θα πρέπει να μας παραπλανά. Ο Hanslick πιστεύει στη μεγάλη επιρροή της στις τέχνες αλλά σε ένα ιδιαίτερο πλαίσιο. Στη μουσική για παράδειγμα βλέπει τον “δανεισμό” των υλικών από τη φύση (ξύλο, μέταλλο κλπ), ωστόσο η δημιουργία είναι ανώτερη από τις πρώτες ύλες, έστω κι αν κάποια φυσικά μοτίβα αποτέλεσαν και αυτά πρώτη ύλη για κάθε τέχνη. Αντίθετα τα μαθηματικά και η κανονικότητες έρχονται εκ των υστέρων στα έργα, δηλαδή δεν αποτελούν πυλώνες πρώτης στήριξης της δημιουργίας.

Επιστρέφοντας σε ένα από τα σπουδαιότερα σημεία της θεώρησής του και των προτάσεών του σχετικά με τη μουσική ανάλυση πρέπει να επισημανθεί ότι το πάγιο αίτημά του για έρευνα της μουσικής με “ίδια μέσα” σε μια εκ των έσω αναζήτηση,

καθώς και η πίστη του ότι το πνεύμα της μουσικής γεννιέται μέσα από ένα υλικό που ξαναγίνεται πνεύμα θα εγκαταλειφθεί στις αρχές του αιώνα. Θα επιστρέψει όμως μερικά χρόνια αργότερα αναβαθμισμένο εν πολλοίς μέσα από τις μελέτες της Σχολής της Φρανκφούρτης. Οι απόψεις του θα δικαιωθούν ακόμα δεκαετίες αργότερα από πλήθος εξειδικευμένων επί της μουσικής αλλά και από συνθέτες όπως οι Igor Stravinsky, Busoni κ.ά. Το σημείο αυτό αποτέλεσε και την τομή μεταξύ αυτού του τύπου του φορμαλισμού και του συμβολισμού.

Στη συνέχεια θα περάσουμε σε μια επόμενη θεώρηση – “θεωρία”. Κύρια εμπνεύστρια αυτής της θεωρίας, που αναφέρεται ως “Συμβολιστική”, η Susanne Langer, (1895 - 1985), με το βιβλίο της *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (1941). Η Langer χωρίς να το δηλώνει άμεσα, ανήκει στους Νεοκαντιανούς οι οποίοι προχώρησαν τις θέσεις του Kant περί κατηγορικής διαμόρφωσης της εμπειρίας από τη φύση και τις επιστήμες στην ιστορία το πνεύμα και τον πολιτισμό. Ωστόσο ανασκευάζει ή τουλάχιστον προσπαθεί να πραγματευθεί εκ νέου “ενοχλητικές” θέσεις σχετικά με τη μουσική, από την σχετική κατάταξη των τεχνών του Kant μέχρι πιο σύγχρονες κυρίως φορμαλιστικές θεωρίες. Η Langer συνδέεται άμεσα με τον Ernst Cassirer, (1874 - 1945), καθώς και οι δύο συνδύασαν θέσεις των Kant, Hegel και Husserl σε μια φιλοσοφία με άμεσες επιρροές από τη σημειολογία και το ευρύτερο πεδίο του συμβολισμού. Ο Cassirer διευρύνει τη σκέψη του Peirce με παρόμοια μεθοδολογικά εργαλεία. Διακρίνει κι αυτός τρεις συνειδησιακές λειτουργίες (όπως θα δούμε στη συνέχεια και για την Langer), και θεωρεί την οπτική του σημείου απαραίτητη προϋπόθεση για κάθε συνέχεια. Ωστόσο η κατασκευή είναι τελικά ιδεαλιστική αν και για πολλούς η διάκριση είναι μόνο μεθοδολογική.

Σύμφωνα με την Langer το ίδιο το έργο ή το εκάστοτε αντικείμενο τέχνης πρέπει με κάποιο τρόπο να διακρίνεται από ένα αντίστοιχο αντικείμενο που δεν μπορεί όμως να χαρακτηριστεί ως έργο τέχνης. Οι διαφορές είναι η significant form (το πόσο σημαντική είναι η μορφή του), η εκφραστική του φόρμα expressive form και το σύνολο των χαρακτηριστικών που δύναται να περιέχει ως ιδέα. Φυσικά οι ορισμοί αυτοί μεταθέτουν τη λύση στην αναζήτηση του νοήματος αυτών των ίδιων των όρων και των συνθηκών που υποτίθεται ότι εξηγούν. Πρόθεσή της είναι να αποφύγει το πλέγμα της ψυχαναλυτικής αναζήτησης και της αντίστοιχης φιλολογίας τους καιρού της αλλά και

πλείστων άλλων ερμηνευτικών εισάγει την ιδέα του συμβόλου και της “μουσικής λογικής” (αν αυτός ο όρος δεν είναι καταχρηστικός), διαχωρίζοντας ωστόσο την αντίστοιχη γλωσσική ή την εν γένει συμβολιστική ερμηνεία σε ένα σχετικά οξύμωρο σχήμα σε κάποιες τουλάχιστον από τις εκφάνσεις του. Η συνεισφορά της Langer αφορά κυρίως στο σύμβολο και την αντίστοιχη σημασία του μουσικού μορφώματος από μια πιο πραγματιστική σκοπιά. Τα υλικά που παρέχουν οι αισθήσεις εγγράφονται εντός μας ως σύμβολα και αποτελούν τις στοιχειώδεις μας ιδέες. Το σύμβολο για τη φιλόσοφο είναι ισομορφικό ως προς το αντικείμενο που συμβολίζει. Ο άνθρωπος είναι ένα συμβολικό ον και η ανάκληση των συμβόλων σε συνδυασμό με τη φαντασία και άλλες παραμέτρους καθορίζουν τη σχέση μας με το υλικό αυτό το οποίο, (κατά τη θεώρηση), είναι φορέας του δικού του νοήματος σε αντίθεση με τις θέσεις του Kant. Η νέα ιδέα που κόμισε η Langer είναι μια πιθανή μη διαλεκτική σχέση συμβόλου – αντικειμένου στην τέχνη. Ειδικά στη μουσική οι προεκτάσεις είναι σημαντικές και για κάποιους ξεκαθαρίζουν αρκετά το θολό τοπίο που δημιούργησε και εξακολουθεί να δημιουργεί η σημειολογική εισβολή στην τέχνη αυτή. Η Langer ξεκινά τις αναζητήσεις της, από τις συνθήκες γνώσεις στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, και συνεχίζει με επικριτικό τόνο απέναντι στην εμπειριοκρατία. Στον “Συμβολικό Μετασχηματισμό” του μοντέλου της Langer αναφέρεται δεικτικά ότι η ζωτικότητα και οι ενέργειες της φαντασίας δεν λειτουργούν κατά βούληση καθώς είναι σιντριβάνια, και όχι μηχανές (Langer, 1984:20).⁸⁵ Συνδέει επίσης τη σκέψη ότι τα σύμβολα αποτελούν μεγάλο μέρος στη μελέτη της νοημοσύνης, συνδεδεμένα με κάθε έκφανση της ζωής, αναφέροντας χαρακτηριστικά παραδείγματα ηχητικών πειραμάτων και αντιδράσεων ζώων σε αυτά (Langer, 1984:23). Στο τρίτο κεφάλαιο σχετικά με τη λογική των σημείων και των συμβόλων, στο έργο της *Philosophy in a new key*, δίνει μερικά μουσικά παραδείγματα σχέσεων μεταξύ διαφόρων εκ των λειτουργιών και των συμβόλων της αρμονίας. Με αυτό τον τρόπο, προσπαθεί να αποδείξει έναν εκ των θεμελίων λίθων του όλου συλλογισμού της που θα μπορούσε να συνοψιστεί στην εξής παραδοχή: Η εκάστοτε ερμηνεία και σημασία, δεν αποτελεί μια ποιότητα, αλλά μια λειτουργία ενός όρου (Langer, 1984:44).

Πλησίον αν όχι εντός των συμβολικών θεωριών και με έντονα φαινομενολογική προσέγγιση κινείται και ο Ελβετός θεωρητικός και μαθητής του Hanslick, Ernst Kurth,

⁸⁵ Η Langer παραπέμπει εδώ στα λόγια του D. G. James (*Skepticism and Poetry*, 1937).

(1886 - 1946). Έτσι η έρευνά του, αν και θέλει να διεισδύσει στο μελωδικό κι όχι όπως είχε γίνει ως τότε στο αρμονικό περιβάλλον, εστιάζει τον χαρακτήρα της στο παρασκήνιο της ηχητικής επιφάνειας, στις κρυφές μουσικές δυνάμεις και στην “εναίσθηση” (Τσέτσος, 2012:B18), ανακυκλώνοντας για ακόμη μια φορά στην ιστορία θέσεις του Schopenhauer και θέσεις σχετικά με καθαυτό νεκρό ήχο καθώς ο ήχος γίνεται ότι είναι μέσα από την ανθρώπινη βούληση να γίνει κάτι τέτοιο. Η προσπάθειά του για μια συνολική αποτίμηση του μουσικού έργου στο σύνολο, πέρα από τα επί μέρους τεχνικά στοιχεία είναι σημαντική αλλά η κατάληξη στο συμβολιστικό πεδίο των νοηματικών μορφωμάτων της μουσικής προσκρούει σε ζητήματα που ήδη έχουν θιγεί αρκούτως στο παρόν.

Η επόμενη (τρίτη) θεώρηση επισκοπεί στις θεωρίες της σχετικής αυτονομίας. Εδώ γίνεται λόγος για σχετική αυτονομία των στοιχείων χωρίς ωστόσο να αποφεύγεται η υπαγωγή τους σε κάτι ευρύτερο. Ο Arthur Schopenhauer (1788 - 1860), θεωρείται από τους πρώτους θεμελιωτές αυτής της θέσης. Τοποθετεί τη μουσική όπως είδαμε εκτός του συστήματος των τεχνών και την ταυτίζει με τη βούληση, στην ίδια μεταφυσική ρίζα, θεωρώντας ότι η ιδεατή μορφή του κόσμου αναπαράγεται μέσω της μουσικής χωρίς όμως να τον μιμείται.⁸⁶ Ο Horkheimer, σχολιάζει τις θέσεις αυτές περισσότερο με μια οξυδερκή προσέγγιση και λιγότερο προσπαθώντας να συμβιβάσει τις αντιθέσεις μεταξύ του μαινόμενου κατά του Hegel και των σχετικών θέσεων του Schopenhauer. Αναφέρει ότι η μεγάλη προσφορά του Hegel είναι ότι εντός του συστήματός του, η ίδια η έννοια δεν υπάρχει ανεξάρτητα από το εξαφανιζόμενο που εγκρατείται σε αυτή, (σκέψη που οδηγεί σε ενότητα και σύστημα), οπότε η ενότητα του Schopenhauer υπό αυτό το πρίσμα μάλλον ενισχύεται.

Για τον Schopenhauer το σύνολο των τεχνών σκοπεύει στην αποκάλυψη πίσω και πέρα από τα φαινόμενα καταλήγοντας φυσικά στη βούληση. Η παράσταση και κάθε λόγος για αυτήν είναι προφανής στις υπόλοιπες τέχνες αλλά η μουσική αν και καταφέρνει να στοχεύει χωρίς περιστροφές στον εκάστοτε στόχο και στο θυμικό καθενός δεν έχει η ίδια παράσταση. Οι αναλογίες οργάνων - ηχητικών περιοχών που αναφέρονται (τα μπάσα για τις κατώτερες βαθμίδες βούλησης / ανόργανη ύλη, τις mezzo φωνές για την οργανική ύλη και τα ζώα και τη μελωδία για την ανώτατη), απηχούν μια φιλολογικού – μεταφυσικού – προσωπικού χαρακτήρα κρίση παρά

⁸⁶ Ο Max Horkheimer γράφει σχετικά ότι ο Schopenhauer όχι απλά συνδέει στη φιλοσοφία του την ιδέα της απαισιοδοξίας, αλλά υποστηρίζει τον κατ’ ανάγκη απαισιόδοξο χαρακτήρα κάθε κριτικής

οτιδήποτε άλλο. Ο γενικός αλλά περιεκτικός χαρακτήρας της μουσικής, η αμεσότητά της, η έκφραση της ουσίας, η ίδια η έκφραση της εσωτερικής διάνοιας είναι ότι μπορεί κανείς να κρατήσει από τη θεώρησή του καθώς: "...στο βαθμό που ως απλός φιλόμουσος δίχως μουσικές γνώσεις, παραβλέπει την αυτόνομη περιεχομενικότητα της ίδιας της μουσικής μορφής, υποστηρίζει ουσιαστικά μια μουσική αισθητική της ετερονομίας" (Τσέτσος, 2012c:48).

Στη γραμμή αυτή με διαφορετική όμως προσέγγιση κινείται και ο Ernst Bloch,⁸⁷ (1880 - 1959), κυρίως στο έργο του *Le principe espérance*. Η βουλητική διάσταση της μουσικής δεν πρέπει να εκληφθεί ως κάτι υποκειμενικό και σχετιζόμενο με την ανθρώπινη προσδοκία για την επόμενη νότα, την επόμενη συγχορδία, τη λύση μιας διαφωνίας κλπ. Η μουσική είναι γλώσσα "Sui Generis" και συνάμα ουτοπία. Μια ουτοπία η οποία θα μπορούσε να φιλοξενηθεί και να λάβει σάρκα και οστά εντός του κομμουνισμού. Μια ουτοπία, που μπορεί ανά πάσα στιγμή να βρει το "ibbur" της, δηλαδή την κατάσταση μιας εγκυμονούσας ψυχής, που θα οδηγηθεί στην απροσδόκητη λύτρωση. Είναι ίσως ο τρόπος, για να βρεθούν οι καλλιτέχνες, μπροστά στη μεγάλη διέξοδο, όπως έγινε στο παρελθόν με τον Beethoven και τον Wagner (Bloch, 2007:28). Όπως θα δούμε πλείστες όσες αντιφάσεις προέκυψαν στην ιστορία της αισθητικής από γλωσσικές "εισβολές" και εκφάνσεις/αναγνώσεις του μέσου, με αυτό τον τρόπο (τον γλωσσικό), οι οποίες αναπαράγουν και αναπαράγονται, (και κατά τον Adorno), στο κοινωνικό γίνεσθαι. Στον Adorno ωστόσο, όπως θα δούμε διεξοδικά στη συνέχεια, το ζήτημα δεν ανάγει σε μείζον ζήτημα την τεχνική, όπως υποστηρίζει ο Bloch. Κύριο μέλημα που ενδεχομένως καταλήγει σε επιταγή είναι η παραγωγή ή όχι της κοινωνικής διαλεκτικής με όρους αυτόνομης μουσικής μορφής. Πρόκειται στην πραγματικότητα για μια στάση μεσότητας μεταξύ φορμαλισμού και περιεχομένου σε κάθε όψη και έκφραση.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και θέσεις που έλκουν την καταγωγή τους από τη φαινομενολογική παράδοση και αρχικά θα αναφέρουμε ενδεικτικά σε ιδέες με καταγωγή στο έργο του Edmund Husserl (1859 - 1938).⁸⁸ Γίνεται λόγος για καταγωγή

⁸⁷ Πρόκειται για τον φιλόσοφο και όχι για τον συνώνυμο συνθέτη.

⁸⁸ Η φαινομενολογία συχνά συγχέεται με τον φαινομεναλισμό ίσως γιατί στον πυρήνα και των δύο θεωρήσεων βρίσκονται τα φαινόμενα. Ωστόσο το φαινόμενο για τους φαινομεναλιστές είναι αμορφοποίητο στις αισθήσεις μας, ενώ για τους φαινομενολόγους θεωρείται ήδη μορφοποιημένο και ταξινομημένο όταν γίνεται αντιληπτό. Οι φαινομενολογικές δηλωτικές προτάσεις δεν είναι εμπειρικές,

καθώς άμεση συνεισφορά του Husserl στην αισθητική δεν υπάρχει παρά μόνο μέσω των επιγόνων φαινομενολόγων και υπαρξιστών. Ο Husserl προσπάθησε να δημιουργήσει μια επιστήμη των αρχών όλων των άλλων επιστημών καθώς και την αναγωγή των πάντων στο μη περαιτέρω αναγώγιμο, όπως αναφέρεται συχνά από τη φαινομενολογική σχολή (Κωβαίος, 1987:182). Ο Maurice Merleau-Ponty, (1908 - 1961), με έντονα ποιητικό λόγο εντός της φιλοσοφίας του, δεν διαχωρίζει το υποκείμενο από το αντικείμενο και ο κόσμος του υπερβατικού είναι πραγματικός σχεδόν με τη Μαρξιστική έννοια. Αυτό ακριβώς το σημείο θεωρείται ιδιαίτερα κρίσιμο από τους μελετητές του Adorno και ειδικότερα τον An. Cascardi, που θεωρεί την πιθανή μετεξέλιξη της Αισθητικής της Σχολής της Φρανκφούρτης εντός ενός φαινομενολογικού στοχασμού (Cascardi, 2010:32). Οι αναφορές του στο *Eye and Mind* και στο *Cézanne's Doubt* σχετικά με την ιδιότητα της τέχνης να ανιχνεύει με ευφυΐα τον κόσμο και να μεταδίδει τη νοημοσύνη του είναι πραγματικά πλησίον αυτής της θέσης. Ο Mikel Dufrenne, (1910 - 1995), με έντονες επιρροές από τον Merleau-Ponty, μετέθεσε το “υπερβατικό εγώ” του Husserl, σε μια προ-ανθρώπινη οικουμενική φύση και μια επίσης προ-γνωσιακή πραγματικότητα.⁸⁹ Ο μαθητής του, Roman Ingarden, (1893 - 1970), που ανήκει στην Πολωνική φαινομενολογική σχολή συνέχισε μερικώς στην ίδια κατεύθυνση. Η κύρια διαφορά της Πολωνικής από τη Γαλλική σχολή είναι η υποστήριξη της ύπαρξης αντικειμενικών κριτηρίων, (πάντοτε υπό την έννοια της αντικειμενικότητας του Husserl), και η δυνατότητα αισθητικών κρίσεων. Σε αντιδιαστολή, η Γαλλική σχολή υποστηρίζει ότι το υπαρξιακό στοιχείο και η επιτακτική ανάγκη συμφυρμού υποκειμένου – αντικειμένου οδηγούν στην απόρριψη δυνατότητας ύπαρξης αισθητικών κριτηρίων, καθώς και στη μετατροπή της καλλιτεχνικής κριτικής σε μια περιγραφή της ελεύθερης συναναστροφής του παρατηρητή με το έργο τέχνης. Ο Ingarden υλοποίησε ένα μεγάλο μέρος του αισθητικού προγράμματος της φαινομενολογίας που παρέλαβε, σύμφωνα με το οποίο κάθε είδος αντικειμένου βρίσκεται σε συστοιχία με ένα συγκεκριμένο είδος απόβλεψης, δηλαδή με μια συγκεκριμένη κατεύθυνση της συνείδησης, (της συνείδησης ως όρου του υπερβατικού), (Husserl, 1985:55). Ο Ingarden δεν περιορίστηκε σε

(καθώς δεν υπάρχει τρόπος αποκάλυπτης αισθητηριακής παρατήρησης), αλλά εννοιακής παρατήρησης και αναφέρονται στην ουσία.

⁸⁹ Έτσι κατά τον φιλόσοφο επιτυγχάνεται η διάνοιξη μιας βασιλικής οδού, (σε αντίθεση με τη σημειολογία), μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου (Dufrenne M., 1953, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Épipiméthée).

γενικεύσεις περί τέχνης αλλά εστίασε τις μελέτες του σε διακριτές εκφάνσεις της τέχνης. Έτσι το μουσικό έργο τέχνης διαφοροποιείται από τις εικαστικές τέχνες κατά χώρο και χρόνο, ωστόσο, το γεγονός ότι δεν αποτελεί πραγματικό αντικείμενο δεν το καθιστά αυτόχρημα ιδεατό (Γσέτσος, 2012:122). Το μουσικό έργο παραμένει αντικείμενο αλλά με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Ο Ingarden το ονόμασε αποβλεπτικό, δηλαδή οντολογικά ετερόνυμο (εξαρτημένο από το υποκείμενο), αλλά συγκροτούμενου επί ενός οντολογικά αυτόνομου αντικειμένου. Και ενώ στις εικαστικές τέχνες η δεύτερη πρόταση έχει σαφή αναφορά και σχέση με τον υλικό φορέα, (καμβάς, μάρμαρο κλπ), στη μουσική το αίτημα για κατάταξη, (αν χρήζει τέτοιας, σε σχέση με τον ήχο και τη φύση του), παραμένει μάλλον εκκρεμές. Αν ληφθεί όμως υπ' όψιν ότι: α) Η παρτιτούρα θεωρείται ως μία από τις πάμπολλες μεθόδους καταγραφής, β) Ότι το συναισθηματικό φορτίο που προκαλείται δεν μπορεί να χωρέσει σε αυτό το σύστημα και ότι γ) ως αντικείμενο εξετάζεται αυστηρά και μόνο το ηχητικό συμβάν, τότε επιστρέφουμε υποχρεωτικά στο μουσικό μόρφωμα/ενέργημα και πολύ κοντά στην προβληματική από την οποία εκκινήσαμε. Για αυτό ίσως ο φιλόσοφος καταφεύγει στα συστατικά και τις ποιότητες που αποτελούν το μόρφωμα του ήχου και κατατάσσοντάς τα στις μορφές, ξεπερνά το πρόβλημα χωρίς ωστόσο να δίνει ουσιαστική λύση. Μεγάλο ενδιαφέρον και ευστοχία παρουσιάζουν οι θέσεις του Ingarden σχετικά με τον διαχωρισμό του μουσικού έργου από τις εκτελέσεις του ή την παρτιτούρα του, ή ακόμη τη σχέση της με τον χρόνο, (την αποκαλεί υπερ-χρονικό μόρφωμα, με μια δυσνόητη σύλληψη), ωστόσο οι θέσεις σχετικά με την ολότητα που περιέχει ή δύναται να φέρει ανήκουν στα σημεία μάλλον απόκλισης από τις σχετικές μελέτες του Adorno.

Μια στάση με στοιχεία των Kant, Hegel, Schopenhauer, Ingarden τήρησε στα συγγράμματά του και ειδικά στο έργο του *Asthetik*, (Berlin, 1953), ο γερμανός φιλόσοφος (γεννημένος στη Ρίγα της σημερινής Λετονίας), Nicolai Hartmann (1882 - 1950). Με σημείο εκκίνησης ένα αδιαχώριστο πεδίο εφαρμογής όπως θεωρεί τις τέχνες (εικαστικές και μουσική), αναφέρεται σε “Προσκηνιακά” και “Παρασκηνιακά” στοιχεία (Vordergrund – Hintergrund), που φέρουν οι τέχνες. Αλλιώς ειπωμένα τα πραγματικά και μη πραγματικά τους φορτία. Ωστόσο στις παραστατικές τέχνες ο διαχωρισμός είναι εύκολος. Το πρόβλημα της μουσικής λύνεται από τον φιλόσοφο ανάγοντάς την (όπως και ο Kant), σε ελεύθερο παιχνίδι. Η φόρμα και η διάταξη στο

χώρο και τον χρόνο στοιχειοθετούν το πρώτο επίπεδο και τα πιο μουσικά στοιχεία το δεύτερο. Σχετικά με την εκτέλεση οι απόψεις του σχεδόν ταυτίζονται με εκείνες του Ingarden, με πολλά στοιχεία από τον Schopenhauer ενώ οι θέσεις του σχετικά με τη διαστρωμάτωση έχουν εκτεθεί επιμελώς αρκετά νωρίτερα στον Hegel (Τσέτσος, 2012c:B11). Ο Hartmann ακολούθησε τον δρόμο της φαινομενολογίας και επηρέασε αρκετούς επίγονους όπως ο Ρουμάνος Sergiu Celibidache (1912 - 1996) ο οποίος εφάρμοσε κυρίως στη διεύθυνση ορχήστρας, (Munich Philharmonic, Berlin Philharmonic, και στη σύνθεση. Ο Celibidache έκανε πράξη την άρνηση καταγραφής των συναυλιών που διεύθυνε καθώς θεωρούσε ότι ο χώρος και η υπερβατική εμπειρία που επιζητά μια τέτοια καλλιτεχνική πράξη δεν είναι δυνατό να καταγραφεί. Η θέση ομοιάζει εκείνη του Benjamin σχετικά με την “Αύρα” του καλλιτεχνικού έργου. Συνάμα εστίασε αρκετά στον τρόπο που η φαινομενολογία ανατέμνει τη μουσική πράξη χωρίζοντάς την και δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στα σημεία έντασης της δομής, εξωστρέφειας – εσωστρέφειας του έργου και στις σχετικές αρθρώσεις μεταξύ αντίθετων τάσεων ή δυναμικών εντός του έργου (Marin, 2015:4). Σύμφωνα με τον Celibidache δύο ή περισσότεροι ήχοι δεν μπορεί να ερμηνευθούν καθώς υφίστανται πριν από κάθε δυνατή εμπειρία (a priori), και επικαλούμενος τον Hartmann αναφέρει ότι εκείνος χάραξε τους δρόμους έρευνας σύμφωνα με τους οποίους η πειθαρχία μετατρέπεται σε μια πραγματική επιστήμη καθώς ο ήχος και ο τρόπος που εκφέρεται επηρεάζει την ίδια τη συνείδηση (Celibidache, 2008:20).

Ο Ελβετός με γαλλογερμανικές επιρροές Ernest Alexandre Ansermet (1883 - 1969) είναι πλησίον της φαινομενολογικής παράδοσης σύμφωνα με την οποία εκτός των άλλων τα φαινόμενα (άρα και η μουσική) αποτελούν προϊόντα της ανθρώπινης συνείδησης κι όχι φυσικά δεδομένα. Ωστόσο προκρίνει την απόλυτη αυτονομία της μουσικής μέσω ενός πολύ ενδιαφέροντος σκεπτικού που περνά μέσα από την ολότητα, ιδέα που θα συναντήσουμε πολύ συχνά στη συνέχεια του παρόντος. Κατά τον Ansermet η πρόσληψη της μουσικής λαμβάνει χώρα ως ένα συνολικό φαινόμενο πέρα από τεχνικές και εξειδικευμένες ορολογίες και κυρίως αναμεμιγμένη με την ίδια την αναπαραγωγή του εαυτού του ακροατή. Αυτό ο μοναδικά δικός μας τρόπος πρόσληψης παραπέμπει φυσικά στη φαινομενολογία αλλά ο συγγραφέας τονίζει και την συμμετοχή του εκάστοτε περιβάλλοντος. Έτσι αναφέρεται στον τρόπο που η ευρωπαϊκή μουσική κουλτούρα έβρισκε πάντα τον τρόπο να εξελίσσεται και να ενσωματώνει πολλά

εξωγενή στοιχεία σε αντίθεση με άλλες και παραπέμποντας έτσι τη σκέψη στην αντιστοιχία των θερμών και ψυχρών κοινωνιών του Strauss. Όλα αυτά τα στοιχεία όμως αναφέρονται στην ανταπόκριση κι όχι στα αίτια, τα οποία η μουσική θεωρία προσπαθεί να ερμηνεύσει ματαιώς καθώς έχει καταστήσει μια σχέση όχι ερμηνείας αλλά κωδικοποίησης του μουσικού νοήματος (Τσέτσος, 2012:Β15).

Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση του συνθέτη, φιλόσοφου και συγγραφέα Leonard B. Meyer (1918 - 2007). Στο magnum opus του *Emotion and Meaning in Music*, το 1956, πολύ πριν ασχοληθεί με τον μεταμοντερνισμό στο *Music, the Arts, and Ideas* (1967), και εμπνευσμένος από το κλίμα και τις επιρροές της Αμερικής και της μεταπολεμικής Ευρώπης αναφέρεται σε μια μεσότητα που συμβιβάζει αρκούτως ικανοποιητικά αρκετές διαφορετικές τάσεις και σχολές. Μια από αυτές είναι η Gestalt Theory όπως και σε ότι βαθμό αυτή μπορεί να εκφραστεί στα περί της μουσικής με κύριο άξονα την πασίγνωστη θέση σύμφωνα με την οποία το καθετί αποτελεί κάτι περισσότερο (συχνά και διαφορετικότερο) από το άθροισμα των παραγόντων του. Η ομοιότητα, η ολοκλήρωση και η εγκυκλιότητα ανήκουν επίσης στα χαρακτηριστικά που φέρει και η μουσική ως μέρος αυτής της θεώρησης. Από την άλλη ο Meyer αναφέρεται με στοχασμό και σύμπνοια σε μαθηματικούς και πραγματιστές όπως ο Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) σε αυτή την προσπάθεια συγκερασμού. Αυτός ο συγκερασμός θα μπορούσε να συνοψιστεί απλά λέγοντας ότι ενώ υφίσταται μια συναισθηματική κατάσταση η οποία μπορεί να περιγραφεί και ερμηνευθεί με σχετικά καθαρούς όρους, ωστόσο το υποκείμενο (ακροατής) βιώνει διαφορετικά τα παρόμοια αυτά προϊόντα, που τελικά δεν αποτελούν κοινό τόπο στην εκάστοτε αίσθηση.

Στον ευρύτερο χώρο της φαινομενολογικής παράδοσης ανήκει και ο Helmuth Plessner, (1892 - 1985), που μαζί με τον Schopenhauer και τον Adorno αποτελούν ίσως τη μοναδική τριάδα φιλοσόφων που εντρύφησαν με τόση σπουδή στο θέμα της μουσικής. Κύρια σημεία των θέσεων του Plessner, είναι η επιδίωξη και ο χαρακτήρας κατεύθυνσης του ήχου, ως έγχρονου μορφώματος προς ένα υποκείμενο, ως συστατικό του φαινομένου, η απαγκίστρωσή του από τις γλωσσικές θεωρίες και τους αντίστοιχους παραλληλισμούς καθώς και η αντικειμενικότητά του αποτελέσματος.

Ολοκληρώνοντας τις σχετικές αναφορές δεν θα μπορούσα να παραλείψω την κριτική των επιγόνων της σχολής του Ludwig Josef Johann Wittgenstein, (1889 - 1951), με πυρήνα την επανάσταση που έφεραν οι θέσεις του στην αναλυτική

φιλοσοφία. Στον τομέα της αισθητικής, στο πλαίσιο της μεταισθητικής στροφής άλλαξε εντελώς τον προσανατολισμό στο ερώτημα: “Τι είδους όντα υπάρχουν στην τέχνη;” σε “Τι είδους εκφράσεις χρησιμοποιούνται στις συζητήσεις περί τέχνης” (Κωβαίος, 1987:341). Η νέα οπτική, μέσα από την οποία ο κόσμος της επιστήμης και της τέχνης “ξαναδιάβασε”, και σε πολλά σημεία τροποποίησε, ή αναθεώρησε, τα μέχρι τότε δεδομένα, σε ότι αφορά στη μουσική, μοιάζει κατά τη γνώμη μου ανυπόστατη, τουλάχιστον από πλευράς πνευματικών επιγόνων που ασχολήθηκαν με τη μουσική. Η υπόσταση των λέξεων, των φράσεων, των εννοιών, και τελικά των όποιων συμπερασμάτων προκύπτουν από αυτές τις σχέσεις αναγωγής, φέρει φυσικά όλο εκείνο το φορτίο που περιγράφει ο Wittgenstein. Όμως η όλη συλλογιστική, προαπαιτεί έναν έλεγχο, που προϋποθέτει ότι η μουσική ανήκει αρκούντως σε αυτό το γλωσσικό σύστημα. Το γεγονός ότι περιγράφεται σχηματικά με αυτό τον τρόπο, δεν σημαίνει αυτόχρονα ότι μπορεί να τεθεί ως υποκείμενο ομοειδών κανόνων. Όπως περιγράφηκε ήδη στην εισαγωγή, και όπως θα φανεί και στο κεφάλαιο σχετικά με τη λογοτεχνία και τη μουσική, οι σχέσεις μεταξύ τους μπορεί να είναι “ομοτράπεζες”, όχι όμως και κατορθωτά μετατρέψιμες από το ένα σύστημα στο άλλο. Φυσικά κάτι τέτοιο δεν οδηγεί στον συμβολισμό και τα σχετικά με τις εκάστοτε συνθήκες κατανόησης, άσχετα αν ο συμβολισμός συχνά ερμηνεύεται ως μια πιο “ευέλικτη” και συμπαγής γλώσσα. Από αυτή τη σκοπιά λοιπόν επανέρχεται το θέμα της ίδιας της γλώσσας εντός της μουσικής τέχνης, την ίδια στιγμή που τέτοιου είδους θεωρίες, την ελέγχουν a priori ως γλώσσα. Η προβληματική δεν ολοκληρώνεται εδώ, καθώς όπως θα φανεί και στη συνέχεια, μια τέτοια μεθοδολογία έρχεται αντιμέτωπη τόσο με την ίδια τη συγκριτική μεταξύ γλώσσας και ειδικής έκφρασης της τέχνης όσο και με μια πρωτόγνωρη για τέτοιες περιπτώσεις “δια-γλωσσική” αποκωδικοποίηση. Άλλοι εκπρόσωποι αυτών των θέσεων όπως ο Walter Bryce Gallie, (1912 - 1998), επιτέθηκαν (μάλλον εύστοχα), σε ιδεαλιστικές μεθόδους που θέλουν τη μουσική συνδεδεμένη σε επίπεδο ορισμού με άλλες τέχνες (ποίηση της μουσικής, χρώμα της μουσικής). Επίσης πολλοί εκπρόσωποι της αναλυτικής παράδοσης (Ryle, Passmore, Mac Donald), επεκτείνοντας τις γνωστές πυρηνικές αντιρρήσεις περί της φιλοσοφίας στην αισθητική, μίλησαν για μετά-αισθητική, (με κύριο άξονα αναφοράς τη γλώσσα και τη μελέτη των γλωσσικών φαινομένων), και πρόταξαν την επιταγή της ίδιας της διασάφησης της έννοιας της τέχνης από τις όποιες πιθανές αναζητήσεις για θεωρία επί αυτής. Και αυτό το αίτημα,

προσκρούει σε όλο το πλέγμα αντεπιχειρημάτων που αναπτύχθηκε. Η έρευνα σε αυτό το πεδίο, φαίνεται ότι έχει λιμνάσει, από τη στιγμή που οι περισσότεροι μελετητές φαίνεται ότι δεν είναι διατεθειμένοι να δεχτούν τέτοιου είδους συμβάσεις.

1.4.6 Ο Adorno και η σχολή της Φρανκφούρτης. Συγκλίσεις και αποκλίσεις με το παρελθόν. Θέσεις και αντιθέσεις

Από τις θεωρήσεις των διαφορετικών σχολών, φάνηκαν οι ετερόκλητες τάσεις των Αισθητικών προσεγγίσεων ως προς την προσπάθεια μεθοδολογικού σχεδιασμού και προγράμματός, αλλά και σε ότι αφορά στα περιεχόμενα επί μέρους χαρακτηριστικά των κρίσεων και των αξιώσεων επί των καλλιτεχνικών ενεργημάτων. Το πέρασμα των πληρέστατων προγραμμάτων των Kant και Hegel άλλαξε ριζικά τον φιλοσοφικό και αισθητικό χάρτη, τουλάχιστον στο γεγονός ότι κάθε επόμενη θεωρία ή θεώρηση, ήταν αδύνατο να μην λάβει σοβαρά υπόψη τα προγράμματά τους όποια κι αν ήταν η πρόθεσή της. Κάτι αντίστοιχο, αλλά με έναν ιδιαίτερο τρόπο, συνέβη και με την Σχολή της Φρανκφούρτης. Ο Adorno ανίχνευσε τη σκέψη του Kant ερμηνευτικά, προσπαθώντας να φωτίσει πολλές σκοτεινές πτυχές της συλλογιστικής του, ειδικά στην *Κριτική του Καθαρού λόγου*. Στάθηκε με επιμονή σε δύο από τα ζητήματα στα οποία ο Kant επισκοπεί με επιμονή: α) Κατά πόσο η νόηση μπορεί να γίνει τόπος λήψης γνώσεων μέσω των αντικειμένων και β) Ποια θα μπορούσαν να θεωρηθούν τα όρια της μεταφυσικής, στο δαιδαλώδες αυτό πλέγμα κρίσεων που ονόμασε υπερβατολογία. Κάτι αντίστοιχο συνέβη και με τον Hegel. Ωστόσο, αν και ο Adorno δεν αναφέρεται ιδιαίτερα και με αμεσότητα στα παραδομένα του Hegel σχετικά με τη μουσική και την αισθητική της, παρατηρούμε όμως ότι επιχειρεί συχνά να ανακατασκευάσει κριτικά μερικές από τις βασικές του αρχές. Η ανασκευή αφορά κυρίως στο πεδίο που ο φιλόσοφος θεωρεί προσφορότερο κριτικής και παραδειγματισμού: Τη μουσική. Στη σχέση αυτή επιστρατεύονται όλες οι αρχές της Σχολής της Φρανκφούρτης, μεταπλασμένα μέσα από αυτήν. Έτσι η Εγελιανή ιστορικότητα και η αναζήτησή της, γίνεται πια ιστορική τάση του μουσικού υλικού. Η αυτοσυνείδηση αυτή δημιουργεί την ανάγκη για επεξεργασία μιας κατασκευαστικής λογικής, (μουσική τεχνολογία), την ίδια στιγμή που η Εγελιανή “Λογική της Έννοιας” οδηγείται νοηματικά στην ανάπτυξη μιας αισθητικής λογικής μεσολαβήσεων. Αυτή την αντιμετώπιση την συναντάμε κυρίως στο ημιτελές εδάφιο στη *Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής* σχετικά με τον Beethoven. Με παρόμοιο τρόπο η σύγχρονη αισθητική ήρθε σε ρήξη με την

παραδοσιακή, σε ζητήματα ουσίας, ύφους, μεθοδολογίας και προσέγγισης. Η απόσταση για πολλούς είναι τέτοια που θέτει τη σύγχρονη αισθητική ακόμη και εκτός φιλοσοφίας. Ωστόσο δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι και η φιλοσοφία δεν είναι ένα σταθερό και αμετακίνητο σημείο αναφοράς οι συντεταγμένες του οποίου αποτελούν κάρναβο για την επιβεβαίωση της θέσης των πιθανών δορυφόρων. Κοινωνικά γεγονότα όπως η Γαλλική ή η Ιουλιανή επανάσταση⁹⁰, η εκβιομηχάνιση, η εμπορευματοποίηση, η καλλιέργεια εθνικών συνειδήσεων κλπ ήταν μερικές από τις παραμέτρους που συνηγορούν σε αυτή τη θέση. Έτσι η επαναδιαπραγμάτευση του Ωραίου, του Καλού καθώς και η χρήση επαγωγικής μεθόδου είναι μοιραία μερικά από τα χαρακτηριστικά που θα συναντήσουμε στη συνέχεια καθώς ο 20^{ος} αιώνας αποτέλεσε σημείο ζέσης προηγούμενων ιδεών και θεωριών και συνάμα περίοδος επιτακτικής ανάγκης παραγωγής νέων.

Η Σχολή της Φρανκφούρτης ξεκινά το 1931 μέσα από πνευματικές ζυμώσεις που είχαν ξεκινήσει τουλάχιστον δύο χρόνια νωρίτερα από μια ομάδα κριτικών φιλοσόφων. Κοινό σημείο ήταν οι ρηξικέλευθες ιδέες του Marx με την ευρύτερη έννοια. Η καταγωγή της συνδέεται με τον György Lukács, (1885 - 1971), ο οποίος κυρίως μέσα από το έργο του *History and Class Consciousness (Ιστορία και ταξική συνείδηση)*, επανεκτιμά μέρος της σύγχρονης του μαρξιστικής θεωρίας η οποία κατά τη γνώμη του είχε αποκοπεί από τη μαρξιστική αντίληψη του κόσμου (Ροζάνης, 2012). Το διακύβευμα του συμβιβασμού μιας βάσης υλιστικής θεωρίας και μιας αισθητικής θεώρησης εδραζόμενη σε αυτές τις αρχές, επιχειρείται από τον Lukács στο έργο του *Soul and form* (1910). Η σκέψη του διέπεται από αριστοτελισμό, ωστόσο η εναγώνια αναζήτηση που περιγράφεται εντός υποκειμένου στην αναζήτηση του Απόλυτου παραπέμπει μάλλον στον Πλάτωνα. Αυτή η αμφιθυμία διατρέχει το σύνολο του έργου του χωρίς αυτό να υπονοεί και ασυνέπεια ή διχαστασία. Ο Lukács κατηγορήθηκε εξίσου από τον κομμουνισμό και τη δύση γιατί ακριβώς δεν τάχθηκε σε κανένα στρατόπεδο. Και αυτό γιατί κατά τον Lukács η αλήθεια δεν μπορούσε να φιλοξενηθεί ακέραια και ατάνδρη σε κανένα από τα δύο συστήματα.

Σχετικά με την αισθητική ο Lukács θεωρούσε ότι ο κατακερματισμένος κόσμος συνάδει με την αποσπασματικότητα του έργου τέχνης αλλά όχι εις βάρος της συνοχής του. Ο σύγχρονός του καπιταλιστικός εφιάλτης όφειλε να απαντηθεί αλλά όχι με μια

⁹⁰ Κατά Dilthey.

ποίηση (τέχνη), παρομοίως εφιαλτική. Ίσως ως εδώ κανείς εκ του κομμουνιστικού κόμματος, (στο οποίο ανήκε μετά το 1918), δεν θα είχε σοβαρές αντιρρήσεις. Ωστόσο η συνέχεια της θεωρίας δίνει σαφές προβάδισμα στο περιεχόμενο αλλά και σε ένα ρεαλισμό πολύ μακριά από εκείνον του Brecht. Η θεωρία της “Ανάκλασης”, εστιασμένη στην κοινωνική της έκφανση, προοιωνίζει ένα έργο επαναστατικό όχι όμως και μια συχνά αφελώς ρεαλιστική τέχνη. Ο Ούγγρος θεωρητικός, μαζί με τον Antonio Gramsci, (1881 - 1937), είναι οι δύο πρόδρομοι αυτού που αργότερα θα αποκληθεί “Δυτικός Μαρξισμός”.⁹¹ Στον Lukács συναντάται ανάγλυφα η ιδέα της κεντρικής ολότητας η οποία επεκτείνεται αργότερα από τον Adorno (Lukács, 1975:21). Έτσι, “...τα μεμονωμένα γεγονότα της ζωής ολοκληρώνονται σε μια ολότητα, και γίνεται δυνατή μια γνώση των γεγονότων, σαν γνώση της πραγματικότητας” (Lukács, 1975:62). Η ιδέα αυτή περνά μέσα από την αντίστοιχη Μαρξιστική, περί του συνόλου των παραγωγικών δυνάμεων, που λειτουργεί ως σύνολο και ολότητα, και μετατρέπεται πιο ιδεαλιστικά στον Lukács, κάτι για το οποίο όπως είπαμε κατακρίθηκε. Ο Lukács μαζί με τον Benedetto Croce, (1866 - 1952), για τον οποίο το έργο τέχνης πρέπει να κρίνεται με βάση τη δική του αξία, θεωρούνται δύο από τους έσχατους των αισθητικών φιλοσόφων του περασμένου αιώνα. Ο Gramsci στάθηκε ιδιαίτερα στην προσπάθεια ομογενοποίησης που βιώνει η υποδεέστερη τάξη με αποτέλεσμα να χειραγωγείται ευκολότερα, ενώ στηλίτευσε και το θολό τοπίο που δημιουργήθηκε μετά την ευρεία χρήση του όρου “ιδεολογία” (Gramsci, at Durham G. M. – Kellner D., 2006:15-16). Στη συνέχεια αρκετοί μεταγενέστεροι επικριτές της μαρξιστικής θεωρίας, όπως ο J.P. Sartre, αναγνωρίζουν ιδέες όπως εκείνη σύμφωνα με την οποία ο προλετάριος είναι και πρέπει να είναι εντός πραγματικότητας και αυτός είναι ο μόνος δρόμος για να φτάσει κανείς σε πλήρη ταξική συνείδηση. Αντίθετα, ο μικροαστός, συνηθέστερα έχει μια ασαφή και σκοτεινή ταξική συνείδηση (Sartre, 2014:33). Ο Lukács μέσα από την έννοια της “Αντανάκλασης”, στην ουσία δεν συμφωνούσε με κανένα είδος αφελούς ρεαλισμού και νατουραλισμού. Έτσι δεν τον υιοθετούσε ως μέθοδο περιγραφής της πραγματικότητας στην τέχνη καθώς: “...ο άνθρωπος δεν είναι κανένα επιστημονικό όργανο μέτρησης...ανταποκρίνεται υποκειμενικά σε κάθε κλάσμα του δευτερολέπτου σ’ αυτές τις αισθητηριακές εμπειρίες και η ανταπόκρισή του συνίσταται στην επιλογή ή στον αποχωρισμό της ουσίας από τα επουσιώδη...” (Κωβαίος, 1987:97). Μέσα σε

⁹¹ Ο Ούγγρος φιλόσοφος αποκαλείται από πολλούς “Ο Μαρξ της αισθητικής”.

αυτές τις λίγες γραμμές ο Lukács συνοψίζει την άρνησή του σε μια μηχανιστική αισθητική, συγκρατώντας ταυτόχρονα δομικά στοιχεία από τον Μαρξισμό, καθώς διαχωρίζοντας την ουσία, αναφέρεται σε όλο εκείνο το υπόβαθρο της θεωρίας σχετικά με τον υλισμό. Συνάμα ανοίγει ορθάνοιχτα τη σκέψη στο παράθυρο της ουτοπίας και της ουτοπικής κοινωνίας από τη στιγμή που αναφέρει εκτός των άλλων πόσο σημαντικό ρόλο διαδραματίζει το νόημα της ίδιας της διαδικασίας χωρίς να χρησιμοποιεί μια προδιαγεγραμμένη κατοχύρωση αποτελεσμάτων, σχετικά με τη Μαρξιστική θεώρηση της πάλης των τάξεων (Λούκατς, 1982:46). Συναφής είναι και η ιδέα ότι μια θεωρία όπως είναι αυτή του Marx, για να θεωρηθεί επαναστατική πρέπει να ξεπερνά η ίδια τη διαφορά ανάμεσα σε αυτήν και την πράξη. Νεότεροι μελετητές της Σχολής της Φρανκφούρτης όπως είναι ο Fred Rush, αναφέρουν σχετικά ότι η κριτική του Adorno αποτελεί μια περίεργη μίξη ουτοπίας και αντί - ουτοπίας. Αντί - ουτοπίας καθώς η βάση της, ειδικότερα στην αρχή, ήταν η καταπολέμηση του ιδεαλιστικά ορμώμενου θεμελιωτισμού, (Rush, 2010:18), και ουτοπίας γιατί εκτός των σχέσεων και των αναφορών στις θέσεις του Bloch, ο Rush θεώρησε ότι η αληθινή τέχνη δύσκολα θα βρει ομόλογο στην ανθρώπινη εμπειρία.

Διαπιστώσαμε ότι η “ολότητα”, δηλαδή το σύνολο όλων των αλληλένδετων κοινωνικών και ατομικών στοιχείων στην κοινωνική διαλεκτική, και η “πραγμοποίηση”, ως η μετατροπή ανθρώπινων σχέσεων σε ανταλλάξιμα αντικείμενα, καθώς και η συγκάλυψη του μηχανισμού των κοινωνικών σχέσεων παραγωγής αντίστοιχα (Ρότσια – Δήμου, 2014:104), αποτελούν τους θεμέλιους λίθους μιας νέας διαλεκτικής. Ποια όμως ήταν η προκύπτουσα εξ όλων αυτών αισθητική προσέγγιση; Η αισθητική αποτελεί για τον Lukács ένα πεδίο ανθρωπισμού και ολότητας, ιδωμένο πάντα μέσα από έναν ιδιότυπο κατά τη γνώμη μου ρεαλισμό. Το πλαίσιο αυτό αποτελεί το κύριο όργανο μεθοδολογίας και για τα επιμέρους. Το διακύβευμα της τέχνης ήταν η παρουσίαση της πραγματικής εικόνας του κόσμου από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία. Σκοπός είναι, μεταξύ άλλων, η αυτοσυνείδηση του αποδέκτη - συλλογικού ατόμου. Η καλλιτεχνική αυτή αντανάκλαση της πραγματικότητας (Lenin), περνά μέσα από τον καλλιτέχνη ο οποίος θα φέρει εις πέρας το όποιο καλλιτεχνικό έργο.

Το μαρξιστικό μοντέλο πάνω στο οποίο εδράζεται η σκέψη του Lukács ήταν επίσης εκείνο που για πολλούς αποσάθρωσε ένα μέρος του Εγγελιανού μοντέλου, και όχι μόνο. Αντίστοιχης αξίας θεωρείται η κριτική σχετικά με την έννοια της “Ουσίας”

από τον B. Spinoza. Κατά τον Ούγγρο η φύση δεν είναι δυνατό να νοηθεί αδιαμεσολάβητη από την ανθρώπινη ύπαρξη. Ο Lukács και μόνο με αυτή τη θέση δυναμίτισε φαινομενικά “πάγια” και “κλεισμένα” θέματα. Έτσι και η “Αυτοσυνείδηση” του Fichte, σύμφωνα με την οποία δύναται ανεξαρτήτως φύσεως να υπάρξει αυθυπαρξία της συνείδησης, καταρρίπτεται επίσης (Τερζάκης, 2009:157). Η κυριότερη ένσταση στις θέσεις του Fichte φαίνεται να πηγάζει από τη διυποκειμενικότητα την οποία κληρονομεί από τον Kant και την προσπάθειά του δεύτερου να ορίσει το υποκείμενο εντός ενός υποκειμενικού ιδεαλισμού, στον οποίο το υποκείμενο (αν και αυτόνομο), συνειδητοποιεί την ολότητα έχοντας εαυτόν δυνάμει εκτός αυτής.

Είναι γνωστό ότι οι Marx και Engels φυσικά δεν γράφουν κάποια αισθητική θεωρία, όμως οι κοινωνικές και οικονομικές τους αναλύσεις την υπονοούν. Το ίδιο συμβαίνει και με την κριτική επί των προηγηθέντων θεωρήσεων από την οποία αντλήθηκαν επίσης σημαντικές θέσεις. Η παραγωγή καλλιτεχνικού έργου κατά τη μαρξιστική θεωρία όπως θα ανέμενε κανείς δεν μπορεί να είναι αυτόνομη. Συνδέεται με σύγχρονες επιταγές και σχέσεις ομολογίας με το εκάστοτε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο. Ωστόσο το σχήμα δεν θα πρέπει να εκληφθεί τόσο μηχανιστικά και απόλυτα όσο αρχικά φαίνεται. Διατυπώνεται ότι η τέχνη, ως υπερδομή, ακολουθεί και συνάμα έλκει ερεθίσματα και από την εκάστοτε κοινωνία. Ωστόσο η Ελληνική τέχνη, (σημείο αναφοράς και για τους δύο), αποτελεί πρότυπο κάλλους ακόμη και χιλιετίες αργότερα. Η ερμηνεία σε αυτό το αντιφατικό σχήμα, κατά τη γνώμη του γράφοντος, ίσως περνά μέσα από τον Hegel ο οποίος μοιάζει να προοικονομεί τον Freud, και να στέκεται στο χαρακτηριστικό εκείνο της ανθρωπότητας που είναι το να αρέσκεται σε ότι αποτελεί δια βίου ανάμνηση της παιδικής της ηλικίας, η οποία την καθορίζει στο επέκεινα. Ας σημειωθεί επίσης ότι η αισθητική της εποχής είχε να αντιμετωπίσει μια πολεμική που αφορούσε σε ένα νέο μοντέλο και πρότυπο μελέτης. Αυτό εδραζόταν στην αναλυτική θεώρηση κάθε επιστήμης ή τέχνης με υπόβαθρο πλέον και την τεχνική/τεχνοκρατική αντίληψη. Στις πρώτες γραμμές αυτού του αγώνα άμυνας βρίσκουμε διανοητές όπως ο Merleau-Ponty, ο Heidegger και ο Adorno. Έτσι δεν πρέπει να φαίνεται παράδοξο το γεγονός ότι ο Lukács συνδυάζει στο έργο του στοιχεία που δύσκολα μπορούν να συνυπάρξουν ακόμα και στην ίδια πρόταση: Μαρξισμός, ρομαντισμός, φαινομενολογία, αισθητική, ιδεολογήματα, συνείδηση, κλπ. Επιπρόσθετα, προσπάθησε να μεταπλάσει τον μαρξιστικό ορισμό σχετικά με τη

φетиχιστική υφή του εμπορεύματος στον καπιταλισμό στον όρο “Reification” (γερμ. “Vertinglichung”), δηλαδή “εμπραγματώση” ή “εξαντικειμενίκευση” (Γκούντμαν, 1975:24). Οι δύο αυτοί όροι/συνθήκες οδηγούν ιδεολογικά την κοινωνία σε ψεύτικη συνείδηση, όταν έρθει η στιγμή να εμπλακούν στην παραγωγή και την αγορά. Ο Ούγγρος διανοούμενος μέσα από τις αναφορές συν τοις άλλοις επικαιροποιεί πολλούς από τους προαναφερθέντες φιλοσόφους. Συνοπτικά αναφερόμαστε στον Kant, (κυρίως σχετικά με τις αναλύσεις της ηθικής ποιότητας), στη διαλεκτική του Hegel, στα *Παρισινά χειρόγραφα* των Marx και Engels καθώς και στην κοινωνιολογία του Max Weber. Τέλος τα γραπτά της Roza Luxemburg αποτελούν δομικούς άξονες στο αναθεωρητικό του έργο. Όπως θα δούμε οι Adorno και Horkheimer διέρχονται όλων αυτών των αναφορών αλλά καθιστούν την αίρεση στον Kant πιο συντεταγμένη. Το “Εγώ” στον Kant, το υψηλότερο σημείο της λογικής, η συνθετική ενότητα κάθε κατάληψης, αποτελεί Υποκείμενο του ίδιου του Διαφωτισμού, ο οποίος στην πραγματικότητα το δημιούργησε. Αυτό το μόρφωμα υποτίθεται ότι αναδύει τον άνθρωπο από μια κατάσταση ανωριμότητας για την οποία υπαίτιος είναι μόνο ο ίδιος, Πρόκειται για μια ανωριμότητα που εδράζεται στην ανάγκη διαμεσολάβησης τρίτων μεταξύ του Νου και του Λόγου, όπου Λόγος σημαίνει την ικανότητα παραγωγής από το επί μέρους στο γενικό. Η συνέπεια αυτής της σχέσης είναι η ορθολογικότητα που κόμισε ο Διαφωτισμός και πλείστοι ευαγγελιστές και ευαγγελιζόμενοι όπως οι Kant, Spinoza κ.ά. Έτσι λαμβάνει χώρα ένας διαχωρισμός που φέρνει την επιστήμη να επίσταται άνευ γνώσης περιεχομένου, δηλαδή απολύτως εργαλειακά.⁹²

Ο Adorno αναφέρει ότι η χαρακτηριστική “τυπολογία” του Lukács,⁹³ είναι μια απομάκρυνσή του από την παρατήρηση μετατρέποντάς την σε μελλοντική έρευνα, καθώς και μια οπτική που μεταφέρει τη ριζοσπαστική τέχνη σε μια σολιψιστικού φιλοσοφικού χαρακτήρα κριτική (Adorno, 2000a:83). Ωστόσο το διακύβευμα του Adorno, του Horkheimer και κυρίως του Benjamin ήταν η ανάπτυξη μιας αισθητικής εντός του υλιστικού υπόβαθρου του Μαρξισμού, (ενώ παρέμενε ως σκόπελος η ισχυρή επίδραση της μοναδολογικής θεώρησης του Leibniz),⁹⁴ καθώς η όλη διάνοια παρέπεμπε στη Σωκρατική θεώρηση. Η προβληματική αυτή σχέση δεν λύνεται

⁹² Η έννοια της εργαλειακής δράσης στη Σχολή της Φρανκφούρτης είναι συνώνυμη με την ένσκοπη αντιπαράθεση υποκειμένου με τον αντι – κειμένο εξωτερικό κόσμο.

⁹³ Ο Lukács μιλά για “κανονικότητα” του έργου όταν αυτό παρουσιάζει τυπολογικά χαρακτηριστικά. Στην αντίθετη περίπτωση το χαρακτηρίζει μη ανήκων, άρα εκτός πεδίου.

⁹⁴ Όχι ως προς την ουσία αλλά κυρίως ως προς το πνεύμα της

σύμφωνα με τους Adorno και Horkheimer μέσω των ασαφών προσδιορισμών του Kant όπως αυτών στην *Κριτική του Καθαρού Λόγου*. Η κριτική στον Kant περιλαμβάνει επίσης πολλά ζητήματα αντινομιών και δογματισμών. Αναφέρω ενδεικτικά δύο τέτοιες περιπτώσεις: Ο καθαρός Λόγος δεν μπορεί να θεωρείται κάτι περισσότερο από εποπτική λειτουργία, απαλλαγμένη από εμπειρία, και ταυτόχρονα να είναι ένα εργαλείο στη διακριτική ευχέρεια του οιοδήποτε. Επίσης, ο Adorno επισημαίνει, ότι ενώ ο Kant θεωρεί απαγορευτικό το να μιλά κανείς για ένα υποκείμενο πέραν του χώρου και του χρόνου ως αντικείμενο της γνώσης, (άρα να έχει αξίωση να γνωρίσει πως είναι καθ' εαυτό), ωστόσο στο αντικείμενο της εμπειρίας, πρέπει να αποδώσουμε ως βάση τα πράγματα καθ' εαυτό. Αυτό θεωρείται δογματικό (Adorno, 2000b:306). Πρόκειται, σύμφωνα με τον Adorno, για την προσπάθεια του Διαφωτισμού να πάρει τη θέση του θρησκευτικού ιερατείου συμβιβάζοντας τα ασυμβίβαστα με νέους όρους. Με άλλα λόγια πρόκειται για μια μέθοδο παρόμοια με αυτή που υποβιβάζει τα αντικείμενα σε εποπτικά πεδία, την ίδια στιγμή που υποβαθμίζει και τον άνθρωπο μέσω μιας ιδιότυπης πραγματοποίησης, καθιστώντας τον μετρήσιμο με έναν ιδιάζοντα τρόπο αυτοαναφορικότητας. Ο Hegel περιγράφει συχνά το φαινόμενο ως τη διαδικασία κατά την οποία οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων μετατρέπονται σε σχέσεις που ομοιάζουν περισσότερο σε εκείνες μεταξύ πραγμάτων. Η απομυθοποίηση και η απομάκρυνση από την ιδέα Του Θεού δεν σκότωσε τους δύο υποτιθέμενους εχθρούς. Τους αντικατέστησε βάζοντας στη θέση τους την εκάστοτε καθεστηκυία τάξη με αντάλλαγμα την επίφαση ελευθερίας σε οτιδήποτε άλλο εκτός από την αμφισβήτηση της κυριαρχίας της. Ο Λόγος αυτός έγινε η χειρότερη μορφή Ιμπεριαλισμού. Η Καντιανή φιλοσοφία ακόμα και σε ότι αφορά στην ηθική, είναι σε καίρια σημεία απομακρυσμένη από εκείνη του Adorno και αυτές οι διαφορές είναι και το μείζον στοιχείο διάκρισης της αισθητικής τους. Οι τρεις Κριτικές του Kant, και ειδικά εκείνη του *Πρακτικού Λόγου*, εμβολιάζουν κατά τον Adorno με τόση εμπειρία και παραδείγματα τη θεωρία που τελικά κάθε παράδειγμα στρέφεται εναντίον της ίδιας του της υπόστασης. Από την άλλη ο Λόγος απέναντι σε οτιδήποτε υλικό παρέμεινε προσκολλημένος στις προϋπάρχουσες πεποιθήσεις λαμβάνοντας τον χαρακτήρα ενός ακόμη σκληρότερου ορθολογισμού. Το ελεύθερο πράττειν δεν είναι συνείδηση ή λογική κατανόηση και δεν μπορεί με κανένα τρόπο να ταυτιστεί με τη βούληση. Το υπεραισθητό βρίσκεται στον Kant σε αναγκαία σύνδεση με το αίτιο που καθορίζει την ελεύθερη βούληση και έτσι ο η πρακτική είναι

πάλι παρούσα. Έτσι καταλήγει σε μια ακόμη αντινομία, στην αιτιότητα μέσω της ελευθερίας. (Adorno, 2006b:277). Η πράξη δεν ταυτίζεται πια με τη συνείδηση καθώς το υποκείμενο αποστασιοποιείται. Το υποκείμενο καταλήγει ξανά αποκομμένο και άξιο συμπάθειας, μα όχι σεβασμού.

Για τον Lukács η ιδέα του Marx σχετικά με την ταξική συνείδηση είναι τόσο συμφιλιωμένη με τη φιλοσοφία του όσο ήταν για τον Marx η ιδέα της εργασίας στη φαινομενολογία του Hegel. Κρίσιμο σημείο της διαφωνίας του Lukács με τον Hegel παραμένει το όλο ιδεαλιστικό πνεύμα, μέσα από το οποίο ο Hegel καταλήγει μέσω πολλών και διαφορετικών νοητικών διαδρομών στον νου και την πρωτοκαθεδρία του, ενώ στη δική του θεώρηση η ταυτοσημία μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου είναι καίριου νοήματος. Ο ιδεαλισμός του Hegel πάσχει κατά τον Lukács τόσο στη σύνδεση μεταξύ θεωρίας και πράξης όσο και στο ότι αποτυγχάνει να αντιληφθεί την οικονομική βάση στην οποία εδράζονται.⁹⁵ Το ελαφρυντικό είναι ότι ο Hegel επισκοπεί κυρίως σε μια αστική Γερμανική κοινωνία με έντονα υπολείμματα φεουδαλισμού. Ωστόσο το αίτημα εκκρεμεί. Η σκέψη αυτή, μεταβατικά, οδηγεί μοιραία σε σχέσεις συναλλαγής, καθώς η πραγματοποίηση αποτελεί την ίδια τη διαδικασία της υλικής διάστασης που είναι πραγματοποιημένη, άρα και ανταλλάξιμη. Σε αυτό το σημείο οι Adorno και Horkheimer στέκονται απέναντι στο Marx. Είναι η αρχή του φετιχισμού και της εμπορευματοποίησης της ελεύθερης οικονομίας η οποία έχει συμπεριλάβει μετά τον Διαφωτισμό σχεδόν τα πάντα, στο ζοφερό περιβάλλον ενός παγκόσμιου ανταλλακτηρίου, εντός του οποίου παζαρεύονται ιδέες, στόχοι, θεωρίες, πραγματικό και εικονικό χρήμα, και τελικά υποκείμενο και αντικείμενο. Η συλλογικότητα αποτελεί επίφαση άμυνας με αποτέλεσμα, (και ίσως άρρητο στόχο), την ίδια τη χειραγώγηση των μετόχων. Ο Horkheimer βέβαια καθιστά σαφές ότι η οποιαδήποτε κριτική δεν είναι συνώνυμο της καταδίκης, της δυσαρέσκειας ή έστω της άρνησης (Horkheimer, 1984:166). Θεωρεί τον Λόγο ως το πρώτο και το σημαντικότερο πεδίο της φιλοσοφίας, αλλά και της θεολογίας, της μυθολογίας και της κοινωνιολογίας. Ο Λόγος όμως στράφηκε από πολλούς ενάντια στον ίδιο του τον εαυτό. Το έξοχο αυτό εννοιολογικό περίκλεισμα κριτικής, διαύγειας και ορθολογικής γνώσης καθαιρέθηκε μέσω του σκεπτικισμού στον οποίο περιέπεσε. Τα χαρακτηριστικά του Λόγου για τον ίδιο είναι

⁹⁵ Ο Marx διαφωνεί με τον Hegel στο θέμα της υποστασιοποίησης της ιδέας και της εμφάνισης του πραγματικού ως εξωτερικής εμφάνισης του υποκειμένου. Υποστηρίζει ότι το ιδεώδες είναι το πραγματικό, μεταφρασμένο από την ανθρώπινη νόηση.

κυρίως: “...η βέλτιστη εφαρμογή των μέσων στο σκοπό” (Horkheimer, 2005:20-22). Για τους Adorno και Horkheimer αυτή η “φωτισμένη”⁹⁶ κυριαρχία, νομιμοποίησε την αποξένωση του υποκειμένου πάνω στο κυριαρχούμενο αντικείμενο μέσω της οποίας πραγματοποιείται το ίδιο το Πνεύμα. Ο Hegel έδωσε στο υποκείμενο την πρωτοκαθεδρία. Χωρίς αυτήν, (κατά τον ίδιο), η φιλοσοφία δεν θα μπορούσε να προχωρήσει καθ’ ύλην στην ουσιαστική γνώση (Adorno, 2006b:19). Ένας από τους λόγους είναι και η πίστη του Hegel στην πλήρη διαμεσολάβηση, εκείνη δηλαδή που εμπεριέχεται στο αντικείμενο.⁹⁷ Ωστόσο για τον Adorno ο πραγματικά ζωντανός οργανισμός είναι ο άνθρωπος κι όχι η ιστορία, η οποία τον μεταχειρίζεται για τους δικούς της σκοπούς κατά τον Hegel. Αυτή η στάση είναι απόρροια της σχέσης εκτελεστή – οργάνου. Σε αυτό το σημείο υπερθεματίζοντας τον Marx, αναγνωρίζει τη φιλοσοφική του συνέπεια σχετικά με το δικαίωμα του καπιταλιστή ως προσωπογραφία αυτού που εκπροσωπεί και μόνο. Καθίσταται έτσι και αυτή μέρος του παγκόσμιου πνεύματος, και εκκοσμικεύει κάθε θεϊκή αρχή και ενοποιό δύναμη στον μεγάλο δρόμο για την άνοδο της αστικής τάξης και στο βωμό της ελπίδας για την ανατολή μιας νέας ημέρας που θα έφερνε συμφιλίωση του όλου. Αντίθετα, η αποδέσμευση των παραγωγικών δυνάμεων συντέλεσε στην υποταγή της φύσης από το πνεύμα οδηγώντας στη βίαιη κυριαρχία επί αυτής. Η θετική διδασκαλία περί φυσικού δικαίου έδωσε τροφή για την έκφραση κυριαρχίας με τα γνωστά επακόλουθα. Παρόλαυτά, η πανουργία του Λόγου στην ιστορία, την οποία έφερε ως ιδέα ο Hegel, ίσως εδώ να είναι τόσο πραγματική όσο και η ιδέα του Adorno ότι κανένας νόμος, όσο αυστηρός κι εξειδικευμένος κι αν είναι, δεν μπορεί να απορροφήσει αυτά που δεν είναι στο χαρακτήρα τους να απορροφηθούν.

Η υπεροχή του γενικού ή η ανυπαρξία του ατομικού πολεμήθηκε με κάθε τρόπο αν και μια πρώτη ανάγνωση δείχνει ότι η καλλιέργεια της ατομικιστικής συνείδησης εξυπηρετούσε τους αντίθετους στόχους. Όμως αυτή ακριβώς είναι που οδηγεί στην αντικειμενική συνείδηση με έναν διαλεκτικό τρόπο και καταλήγει στην ενσωμάτωση του υποκειμένου ψευδο-ατομικά σε ένα ευρύτερο και οικουμενικά κυρίαρχο σύστημα. Η παγκόσμια ιστορία δεν οδεύει αναγκαστικά από την αγριότητα στην ανθρωπιά, οδηγείται όμως εύκολα από τη σφενδόνη στη βόμβα μεγατόνων καθώς η ιστορία δεν

⁹⁶ Εννοούν τον Διαφωτισμό.

⁹⁷ Σύμφωνα με τον Marcuse, τα αντικείμενα: Συνείδηση, άτομα ή ομάδες και έθνος ή κοινότητα ατόμων διαμεσολαβούνται στα αντίστοιχα υποκείμενα: Έννοιες, φύση και έθνος ή κοινότητα ατόμων, μέσω τριών αντίστοιχων συνθηκών: Γλώσσα, εργασία, ιδιοκτησία.

είναι η συνέχεια ή η ασυνέχεια αλλά η ενότητα αυτών των δύο μαζί. Έτσι η *Αρνητική Διαλεκτική* του Adorno καταλήγει σε μια ακόμη σκληρότερη θέση κι από εκείνες του Popper στην *Ανοιχτή Κοινωνία*. Εκεί ο Popper, όπως ισχυρίζεται ο Adorno, ομαδοποιεί την προθετικότητα του Marx, του Hegel, και του Engels σχετικά με την ολότητα η οποία ωστόσο αποτελεί θανάσιμη απειλή του ίδιου τους του έργου (Adorno, 2006b:385-386). Η ολότητα αυτή θέλει να θεωρήσει τον χρόνο ως άχρονη διάσταση και την ιστορία ως αιώνια. Η *Αρνητική Διαλεκτική* “διαβάζει” αυτές τις σκέψεις πάντα ανάποδα. Οι οικονομολόγοι μετά τον Marx εξηγούν συχνά το μοντέλο της οικονομικής ολότητας, ως ένα σύστημα που κάθε μονάδα του προσπαθώντας να εξυπηρετήσει τα συμφέροντά της, δρα ευεργετικά για άλλες τέτοιες μονάδες και όλες μαζί εν αγνοία τους θετικά για το σύνολο. Η αρνητική ανάγνωση είναι ότι ο καθένας ενεργεί με αυτό τον τρόπο εναντίον κι όχι υπέρ του ανταγωνιστή με ίδιες τις υπόλοιπες παραμέτρους. Η μεγάλη διαφορά είναι ότι το σύστημα έχει εκ προοιμίου κανόνες που όρισαν αυτές τις διαδικασίες και έτσι επανερχόμαστε στο σχήμα της εξατομίκευσης, σε άλλο πλαίσιο αλλά τελικά με περίπου ίδιους όρους και παρόμοια χαρακτηριστικά. Η προσπάθεια του Hegel να συμφιλιώσει το αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ γενικού και ειδικού βρήκε μια διέξοδο στη θεώρηση ότι το πνεύμα ενός λαού είναι τα μεμονωμένα υποκείμενα αλλά για αυτά το πνεύμα είναι μια αυτοτελής ατομική οντότητα. Τα αποτελέσματα δεν τα είδε ο Hegel, πολλώ δε μάλλον τις ύστερες επιδιώξεις αυτής της διαφανόμενης δεσποτικής κυριαρχίας, που μέσα από τις κρατικές οντότητες, έκαναν το παν ώστε να κατασκευαστούν στο μεταξύ εθνικές συνειδήσεις και πλαστές ταυτότητες καθώς το φως της ιστορίας στεκόταν κάθετα στην εκάστοτε κυριαρχούσα δύναμη.

Η αυτονομία του έργου τέχνης, μια ομολογουμένως ταλαιπωρημένη έννοια στις μελέτες που αφορούν στη Σχολή της Φρανκφούρτης, αφορά σε πρώτη φάση όχι το έργο αλλά την ίδια την τέχνη ως ολότητα. Έχουν ήδη γίνει αρκετές αναφορές στο παρόν σχετικά με αυτή την αυτονομία. Ωστόσο, είναι χρήσιμο να αναφερθούν μερικά ακόμη κομβικά σημεία για την πληρέστερη σκιαγράφηση των βαθύτερων αναλύσεων. Ο Adorno τοποθετείται από την αρχή της *Αισθητικής Θεωρίας* σχετικά με το θέμα της απόλαυσης και του γούστου. Παραμερίζει και τα δύο από την καλλιτεχνική εμπειρία που θέλει να είναι και να λέγεται αυτόνομη (Adorno, 2000a:32). Η αισθητική αυτονομία του έργου, έχει κερδηθεί ιστορικά συγκρατώντας αυτή την έννοια, αλλά όχι a priori (Adorno, 2000a:41). Ας συμπληρωθεί εδώ μια παρατήρηση. Κατανοεί εύκολα

κανείς, ότι η πορεία του έργου, (που θέλει να θεωρείται προϊόν αυτόνομης δημιουργίας), περιλαμβάνει φυσικά την πρόθεση του καλλιτέχνη, αλλά συνεχίζεται και μετά την πιθανή κοινοποίησή του στο κοινό, αφού ένα μεγάλο μέρος της αυτονομίας του σχετίζεται και με αυτή την παράμετρο. Σημαντική είναι και η παρατήρηση του Adorno που σχετίζεται με τη “Λειτουργική Αντικειμενικότητα” (Sachlichkeit), κατά της οποίας στρέφεται συχνά χωρίς να το γνωρίζει η προσπάθεια για “ομορφιά”, συνδυασμένη με λειτουργικότητα. Με αυτό τον τρόπο, κατά τον Adorno, υπονομεύεται η πραγματική λειτουργικότητα ενός αυτόνομου έργου τέχνης, που δεν είναι άλλη από αυτή που υπάρχει εντός του. Μόνο έτσι είναι “λειτουργικό” φτάνοντας έτσι σε αυτό που κάποτε ονομαζόταν ομορφιά (Adorno, 2000a:112). Η χρήση για παράδειγμα της λειτουργικής αρμονίας από τον Schoenberg, αποτελεί ένα τέτοιο παράδειγμα εσωτερικής σχέσης, χωρίς ουδεμία προσπάθεια κολακείας των αποδεκτών μέσα από τις γνώριμες οδούς και σχέσεις. Έτσι επιτυγχάνεται εκτός των άλλων και μια συμπαγής σχέση του όλου με τα μέρη εντός αυτού του εσωτερικού αισθητικού διαλόγου.

Η αυτόνομη αισθητική λειτουργία και διαδικασία συνεχίζεται και σχετίζεται με την οπτική που έχει κανείς από το καθολικό στο μερικό. Εκκινεί όπως είδαμε με την ιδέα ότι η τέχνη χάνει την αυτονομία της όταν δημιουργείται, αναπαράγεται, εκφράζεται, διοχετεύεται και καταναλώνεται με όρους μαζικής βιομηχανικής κουλτούρας. Ωστόσο, απολύτως αυτόνομη, νοείται μόνο εντός αστικής κοινωνίας καθώς το “καθαρό” όπως αναφέρεται έργο τέχνης, τώρα, αποτελεί παράδειγμα ελέγχου ως θραύσμα της καθολικής ιδέας. Ως εκ τούτου φέρει παρόμοια χαρακτηριστικά με μία διαφορά: Ότι εμπεριέχει την άρνηση τόσο του περιβάλλοντος στο οποίο ενδεχομένως να ενταχθεί όσο και της ίδιας του της υπόστασης που είναι και η ίδια η υπόσταση αυτής της άρνησης. Σύμφωνα με τον Jimenez: “...πραγματική, πλήρης και ολοκληρωτική αυτονομία δεν συντελέστηκε ποτέ...αν ήταν εφικτή σίγουρα δεν θα ήταν επιθυμητή” (Jimenez, 2014:68). Όσο κι αν αυτή η θέση φαινομενικά προσκρούει σε εκείνες του Adorno, και μάλιστα προερχόμενη από έναν τιμητή του, στην ουσία αφήνει να φανεί η διαφορά μεταξύ ιδεατού και πραγματικού, καθαρού και εφαρμοσμένου ή έστω ουτοπικού και μη. Από την άλλη υποδεικνύει την πραγματική απόσταση μεταξύ της δημιουργίας ενός έργου από τον σύγχρονο καλλιτέχνη, (ως μια άρρητη παραγγελία ενός φανταστικού επιδοκιμάζοντος ή αποδοκιμάζοντος κοινού), και της εκ των υστέρων θετικής ή αρνητικής υποδοχής επί ενός απομονωμένου από

επιδράσεις καλλιτεχνικού έργου. Ενδεχομένως ο Jimenez να υπονοεί επίσης τον συχνά επιτηδευμένα ουτοπικό χαρακτήρα πολλών εκ των χωρίων της *Αισθητικής Θεωρίας*.

Η *Αρνητική διαλεκτική* αποτελεί ένα τμήμα ενός προγράμματος διεπιστημονικού υλισμού. Και μόνο ως τίτλος, (όπως αναγνωρίζεται από τους συγγραφείς), αποτελεί μια κάποια προσβολή της παράδοσης. Η παράδοση αυτή ξεκινά με τον Πλάτωνα, ο οποίος μέσω της άρνησης επιδιώκει την κατάφαση, και καθιερώνεται με τον Hegel. Την ιδέα πραγματεύθηκε και ο Marcuse που συχνά ήρθε σε αντιπαράθεση με τον Adorno. Ο Marcuse επικαλείται τον ορισμό του Hegel για τη σκέψη η οποία διέρχεται την οδό της άρνησης: "...η σκέψη, πράγματι, είναι κατ' ουσίαν η άρνηση αυτού που βρίσκεται άμεσα ενώπιον μας" (Μαρκούζε, 1999:9). Ο Adorno υποστήριξε ότι η τέχνη επιζεί μόνο μέσω της αυτοαναίρεσης και της άρνησης συμφιλίωσης.⁹⁸ Παρόλαυτά ένα φαινομενικά παράδοξο παραμένει. Ο Marcuse καταλήγει συχνά σε ιδέες πλησίον εκείνης της "Άρνησης" του Adorno, έχοντας περάσει από την καταφατική όπως την κατονομάζει ο ίδιος έκφανση της κουλτούρας στο: *The Affirmative Character of Culture (Ο καταφατικός χαρακτήρας της κουλτούρας)*, (1968). Σε αυτό το άρθρο επισημαίνει ότι η μοντέρνα κουλτούρα όχι μόνο δεν κόμισε την ανατροπή που υποσχέθηκε, όχι μόνο δεν απεμπόλησε τα ιδεαλιστικά ιδεώδη αλλά δίχασε ακόμη περισσότερο το υποκείμενο και το αντικείμενο. Βέβαια η έννοια της μοντερνικότητας και τι εννοεί ο καθένας με αυτήν αφήνει περιθώρια για συσχετιστική ή κριτική ερμηνεία αναφορικά με τον Adorno, αλλά αυτή η αμφιρρέπεια εν μέρει οφείλεται στο ίδιο το ποιόν των γραφομένων και εν μέρει στην αλλαγή πλεύσης των ιδεών του Marcuse προοδευτικά και ειδικά μετά το *Έρωτας και πολιτισμός*. Έτσι η όποια διαλεκτική έρχεται εξαρχής αντιμέτωπη με έναν κόσμο που αντιφάσκει με τον ίδιο του τον εαυτό, καθώς η ελευθερία περνά ως προϋπόθεση μέσα από την πόλεμο και την ανελευθερία. Ο Marcuse δέχεται τη μη επιστημονική βάση του σκεπτικού, παρόλαυτά θεωρεί τον όρο "Αρνητική" ως ακρογωνιαίο λίθο της διάκρισης μεταξύ διαλεκτικής και μη διαλεκτικής σκέψης. Έτσι αργότερα θα επιστρέψει στις αριστοτελικές βάσεις της τέχνης, και αναφερόμενος στην κάθαρση θα επικαλεστεί τις διπολικές ιδιότητες της τέχνης που είναι να εναντιώσει και να συμφιλιώσει, να κατηγορήσει και να αθώσει (Marcuse, 1981:151). Σε ένα όμως αρνητικά φορτισμένο πεδίο, η κριτική έρχεται να επιβεβαιώσει τον εκκεντρικό αυτό φαινομενικά τίτλο της

⁹⁸ Φτάνει σε αυτό το συμπέρασμα έχοντας περάσει μέσα από μια χαιντεγκεριανή και από μια ιδεαλιστική θεώρηση, από τις οποίες προϊόντος του χρόνου, πήρε ολοένα και μεγαλύτερες αποστάσεις.

εργασίας του Adorno. Μετά την αποτυχία της φιλοσοφίας να αποτελέσει κάτι συνώνυμο της πραγματικότητας ή ακόμα και να σχεδιάσει μια νέα υπό οποιουδήποτε όρους και νόμους, η αυτοκριτική είναι επιβεβλημένη. Η διαλεκτική είναι επίσης επιβεβλημένη και είναι η συνεπής συνείδηση της μη ταυτότητας. Πρόκειται για ένα ακόμη πέρασμα της μελέτης από το αντικείμενο στη μέθοδο και από την κυριαρχία του υποκειμένου σε ένα σύστημα χωρίς τέτοιες εξουσιαστικές τάσεις. Η ηγεμονική στάση του υποκειμένου παράγει λοιπόν αυτή την άρνηση. Ωστόσο η έννοια και η ουσία της παραμένει τέτοια, ακόμη κι αν πραγματεύεται όντα. Αυτή η στροφή προς το μη ταυτόσημο αποτελεί τον πυρήνα της *Αρνητικής Διαλεκτικής*. Έτσι περιγράφεται και η σχέση φιλοσοφίας και τέχνης. Δεν πρόκειται για μια σχέση που η ομοιότητά της έγκειται στην κοινή ανάγκη έμπνευσης και μορφοποίησης, καθώς η φιλοσοφία ούτε ετεροκαθορίζεται, ούτε ομοιοτροπεί μέσω της τέχνης, σε ότι αφορά την ανάγκη της για ιδέες. Η ομοιότητά έγκειται στην κοινή στάση απέναντι στο περιεχόμενο διαμέσου της αντίθεσής τους. Λειτουργούν και οι δύο με τους εξής τρόπους: Η τέχνη, μη ενδίδοντας σε σημασιολογήσεις και η φιλοσοφία μη προσκολλούμενη σε κανένα άμεσο στοιχείο. Ο Adorno πρεσβεύοντας τη θέση της άρνησης στην άρνηση, η οποία φυσικά δεν αποτελεί θέση, διευκρινίζει ότι στην τέχνη του υποκειμενικού, ένα τέτοιο σχήμα όχι μόνο ευσταθεί αλλά και προσφέρει τα παραδείγματα αρνητών του γούστου της εποχής. Με αυτό τον τρόπο κινήθηκαν καλλιτεχνικά ο Stravinsky ή ο Brecht, ανοίγοντας έτσι έναν δικό τους δρόμο μέσω αυτού του σχήματος. Έτσι γίνεται προφανές ότι αυτού του τύπου η άρνηση τελικά παράγει κι όχι απλά αρνείται. Δύναται λοιπόν να μην καταλήγει στην ουτοπία αλλά σε μια νέα θέση. Στην περίπτωση του Stravinsky η απάντηση ήταν ένας ιδιότυπος νεοκλασικισμός, στου Brecht ένας ιδιόμορφος ρεαλισμός, πάντως, σε κάθε περίπτωση μια παραγωγή έργου σε απάντηση της Άρνησης. Η παραγωγή τέχνης πριν την εποχή της βιομηχανίας της κουλτούρας διαφυλάττονταν μέσα από την ίδια τη διαδικασία της άμεσης σχέσης μεταξύ παραγγελιοδοτών/αγοραστών και καλλιτεχνών, σχήμα που σήμερα έχει αντικατασταθεί με εκείνο της καπιταλιστικής ανωνυμίας. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι σίγουρα ο L.V.Beethoven. Ενσάρκωσε όλη την άρνηση στην εποχή του και την ίδια στιγμή δημιούργησε ένα νέο μοντέλο διαπραγμάτευσης μεταξύ εκδότη και καλλιτέχνη έστω και σε μια εποχή στην οποία ο καπιταλισμός και η εμπορία των έργων τέχνης ήταν στα σπάργανα.

Αυτές οι “καθολικού” τύπου “φιλοσοφικές επεμβάσεις” βρέθηκαν κάποτε πλησίον και κάποτε αντιμέτωπες με τοποθετήσεις σχετικά με την ιστορία, (και κατά προέκταση την τέχνη), ωστόσο η απόλυτη απροθυμία να διαχωρίσει κανείς τις κοινωνικές επιστήμες από τη φιλοσοφία αποτελεί θεμέλιο λίθο αυτής της οπτικής (Goldman, 1975:21). Ο Marx, ο Hegel και οι εξελίξεις στο χώρο της ψυχανάλυσης κίνησαν το ενδιαφέρον σύνδεσης όλων αυτών των πεδίων αυτών, κάτι που εξόργιζε τη συντριπτική πλειοψηφία των Μαρξιστών. Σε αυτό το κλίμα ας προστεθεί και η θέση του Marcuse σχετικά με την ιδέα του πεπερασμένου στον Hegel. Κατά τον Hegel η περατότητα αυτού του κόσμου δεν είναι αποτέλεσμα κάποιας θεϊκής πρόνοιας αλλά μια ιδέα σύμφυτη στην ιδιότητά του. Έτσι οι δυνάμεις δεν μπορούν να αναπτύξουν όλο το εύρος της ισχύς τους παρά μόνο αφανιζόμενες. Και αυτή η ιδέα έρχεται κατ’ αναλογία εκείνης του Marx, σύμφωνα με την οποία ένα κοινωνικό σύστημα ελευθερώνεται από τις δυνάμεις του με τον αφανισμό και τελικά με το πέρασμα από μια μορφή κοινωνικής οργάνωσης σε μια άλλη (Marcuse, 1999:142). Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι το πρώτο πρόγραμμα που έφεραν εις πέρας οι Adorno και Horkheimer, αφορούσε στη μελέτη της εξουσίας καθώς και στα άτομα τα οποία με προθυμία υποτάσσονταν ή θα ήταν πρόθυμα υποταγής σε αυταρχικά καθεστώτα και τις ηγεσίες τους. Το πρόγραμμα ανέδειξε μια έως τότε αφώτιστη πτυχή του Μαρξιστικού έργου. Οι περιγραφόμενες από τον Marx σχέσεις ανταλλακτικής αξίας και οι εμπορευματικές μορφές που διέπουν την κοινωνία του κεφαλαίου, εμφανίζονταν με παρόμοια διάρθρωση στη μελέτη αυτή (*Μελέτη της εξουσίας και της οικογένειας*). Ο ναζισμός και ο φασισμός θεωρήθηκαν αποτελέσματα κι όχι αιτίες μιας κοινωνικής μελέτης η οποία ερχόταν στο πιο εύστοχο χρονικά σημείο της ιστορίας, να ερμηνεύσει το παρόν και να προβλέψει με εντυπωσιακή ακρίβεια το μέλλον. Τα έργα αυτής της πρώτης φάσης ακολουθήθηκαν από επίγονη έρευνα του μαθητή του Adorno, Jürgen Habermas (γ. 1929). Η φάση αυτή, διέπεται από μια τάση κριτικής και προγράμματος κοινωνικής και φιλοσοφικής έρευνας, το οποίο χαρακτηρίζεται από κανονιστικότητα, χωρίς όμως η ίδια να φιλοδοξεί να γίνει πρότυπο κανονιστικότητας, όπως ενδεχομένως συνέβη στο παρελθόν. Έτσι επιστρέφουμε ξανά, (και μέσω κοινωνικών πειραματικών συνθηκών), στο πρόβλημα της υποκειμενικοποίησης που σφράγισε ο διαφωτισμός. Το υποκείμενο ως “γνωρίζων” εγκαθιδρύει μια σχέση υπεροχής προς το “μη γνωρίζων” αντικείμενο, το οποίο μοιραία βρίσκεται σε έναν ρόλο παρατηρούμενου και άβουλου

γνωστικού πεδίου και μόνο. Η σχέση αυτή παρακολουθεί ομόλογα εκείνη μεταξύ ανθρώπου/παραγωγού και παραγόμενου προϊόντος και η προτεραιότητα αυτή μεταφέρεται αυτούσια στις κοινωνικές σχέσεις (Ροζάνης, 2012). Έτσι αναδύεται εκ νέου και το ζήτημα μεταξύ θεωρίας και πράξης. Η θεωρία οφείλει λοιπόν πριν γνωρίσει το αντικείμενο να γνωρίσει τον ίδιο της τον εαυτό καθώς η σχέση είναι διαδραστική.⁹⁹ Η αρνητική διαλεκτική αρνείται τον dualισμό μεταξύ νοητού και εμπειρικού, θεωρίας και πράξης κλπ ως απότοκα της παραπάνω διάκρισης. Επίσης αρνείται την επαγωγική σκέψη στο κοινωνικό γίνεσθαι. Επιπροσθέτως αμφιβάλλει βάσιμα για το κατά πόσο και για το εάν το μόρφωμα που καλούμε με τον όρο “κοινωνία” πληρεί τις προϋποθέσεις ενός τέτοιου χαρακτηρισμού.

Έτσι γίνεται αντιληπτό, κατά ένα τρόπο που μοιάζει προφανής, ότι μια τέτοια θεώρηση ξεκαθαρίζει δύο από τα σκοτεινότερα “προϊόντα” του 20^{ου} αιώνα. Τον φασισμό, και τη φάση του καταναλωτικού ή ύστερου καπιταλισμού ο οποίος ακολούθησε τον κλασσικό. Ας δούμε πως. Η μετατροπή του υποκειμένου σε μαζο-υποκείμενο και της κοινωνίας σε μαζο-κοινωνία είναι συστατικά μέρη απαραίτητα για τέτοια συστήματα και για την εν γένει κοινωνία του ελέγχου. Η ατομικότητα του υποκειμένου χάνεται και ανακτάται διαστρεβλωμένη μόνο μέσα από τον μηχανισμό των “simulacra” (προσομοιώσεις). Το ανθρώπινο υποκείμενο δεν μπορεί πια να αισθανθεί την ατομικότητά του, παρά μονάχα εάν αυτή συμφωνεί και εμπλέκεται μέσα σε μια κατάσταση μαζικότητας. Ο φετιχιστικός χαρακτήρας, η φαλκίδευση της ατομικότητας δηλαδή, αποτέλεσε μια από τις μάχες που το καπιταλιστικό σύστημα κέρδισε σχετικά εύκολα και μάλιστα με την ακούσια συμβουλή του υποκειμένου – θύματος. Έτσι ο φασισμός έρχεται απλά να συμπληρώσει την εικόνα άλλοτε εμφανιζόμενος ως παράγωγο και άλλοτε ως καταλύτης στο γνωστό ίδιο πεδίο σκοπιμοτήτων και ελέγχου που διαμορφώθηκε.

Σε αυτό το σημείο είναι χρήσιμο να γίνει μια μικρή αναφορά στα σχετικά με τον Marx επί του συγκεκριμένου. Είδαμε μια πτυχή της διάρθρωσης της *Αρνητικής Διαλεκτικής*. Ωστόσο ο κύριος κορμός της μαρξιστικής θεωρίας και οι ερμηνείες, (άλλοτε παραπληρωματικές, άλλοτε όχι), δεν θα μπορούσαν να προβλέψουν τον βαθμό και τον ρυθμό τυποποίησης του ίδιου του προϊόντος, αυτής της υπεραξίας δηλαδή, ούτε και υπέθεταν τα επίπεδα αποδοχής του από τη μάζα. Η εκβιομηχάνιση της κουλτούρας

⁹⁹ Και εδώ επανέρχεται το θέμα μεταξύ του κατά πόσο μπορούν να μελετώνται εντός κοινού πλαισίου θεωρίες όπως των μαθηματικών με αντίστοιχες άλλων κλάδων της επιστήμης όπως πχ. η κοινωνιολογία.

δεν είναι απλά ένα πέρασμα από μια παραγωγική διαδικασία σε μια άλλη αλλά μια νέα εποχή διαλεκτικής “επιμόρφωσης”. Το τεράστιο και συνεχώς αυξανόμενο κοινό – καταναλωτής, βρίσκεται ανάμεσα σε προϊόντα τέχνης τα οποία πια σχεδιάζονται, αναπαράγονται και διατίθενται στους γνωστούς χώρους πώλησης ή έκθεσης με κοινούς κώδικες με εκείνους των καταναλωτικών αγαθών. Με την ένταξη της χειραγώγησης στην παραγωγική αλυσίδα, ο κύκλος κλείνει και πιέζει ασφυκτικά την κοινωνία, η οποία αποξενώνεται από τον εαυτό της με πρόφαση την ίδια της την κοινωνική απελευθέρωση. Το “νέο” και το “πρωτότυπο” είναι ήδη φιλτραρισμένα από το ατσάλινο σύστημα. Τα βιομηχανικά παράγωγα χωρίζονται σε τάξεις και κατηγορίες σαν καθρέφτες ανάλογου μεγέθους με τον στοχευόμενό τους καταναλωτή. Μοιάζουν να εξυπηρετούν διαφορετικές ανάγκες αλλά στην πραγματικότητα εξυπηρετούν ένα και μόνο στόχο: Την κυριαρχία μέσω της τυποποίησης και του ελέγχου. Οι οθόνες του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, δεν είναι πια κάποιοι άλλοι τόποι οι οποίοι φιλοξενούν μυθοπλασίες αλλά η συνέχεια της καθημερινής ζωής του ατόμου. Η έξοδος από την αίθουσα προβολής μπορεί να σημάνει τη συνέχεια της ταινίας και εδώ ολοκληρώνεται ο χώρος της ελευθερίας της φαντασίας που επιτρέπεται στον σύγχρονο άνθρωπο. Η αναμονή της συνέχειας μιας ταινίας ή ενός μουσικού θέματος δεν προκαλεί εκπλήξεις, δεν επιθυμεί να τις προκαλεί και συχνά ούτε μπορεί, και αυτό τελικά χαροποιεί τον δέκτη/καταναλωτή, ο οποίος επιβεβαιώνει τις προβλέψεις του.

Στην *Αισθητική Θεωρία*, ο Adorno τονίζει ότι μια εκ των αρχών της πρωτοποριακής τέχνης είναι και η αποσπασματικότητα.¹⁰⁰ Η σύλληψη μιας ολότητας, τουλάχιστον με τον τρόπο που έγινε φιλοσοφικά, κοινωνιολογικά και πολιτικά ως τότε, του προκαλεί απέχθεια καθώς ανάγει τη σκέψη σε κλειστά ολοκληρωτικά συστήματα. Σε αυτό το σημείο ο Adorno, εγκαταλείπει τη διαλεκτική του Hegel, αναγνωρίζοντας όμως την ιστορικότητα της τέχνης, με τον τρόπο που την πραγματεύτηκε πρώτος όπως αναφέρει ο Hegel. Διαφωνεί όμως με τη μεθοδολογία του, η οποία διατηρεί αρχαίες μεθόδους εποπτείας, καθώς και την ασυγχώρητη οπτική του περί αμετάβλητων μεγεθών. Η διαλεκτική εντός των έργων είναι μεταβλητή όπως και ο διαλεκτικός στοχασμός. Η διαλεκτική με αυτή τη μορφή και την αποσπασματικότητα, ο πυρήνας δηλαδή της αρχής του *Minima Moralia*, ενώνεται με τον αρνητικό χαρακτήρα και φτάνει στα διαλεκτικά μοντέλα της *Αρνητικής Διαλεκτικής*. Ποια είναι όμως τα

¹⁰⁰ Ο όρος χρησιμοποιείται ελλείψει προσφορότερου καθώς η αποσπασματικότητα προϋποθέτει ολότητα.

χαρακτηριστικά αυτής της αρνητικότητας και πόσο μπορεί η θεώρηση να εδράζεται στον Hegel; Κατά τη γνώμη μου η θέση του Adorno απέχει πολύ από εκείνη του Hegel. Στον Hegel η διαμεσολάβηση ουσίας και φαινομένου αποτελεί την κοινωνική πραγματικότητα. Στον Adorno όμως το φαινόμενο αποτελεί ήδη την απολιθωμένη μορφή της πραγματικότητας και αυτό στο στοιχείο αρκεί για να καταστήσει τη διαλεκτική αρνητική. Η πορεία του “Εγώ” στον Adorno καταλήγει στην αρνητική εμπειρία του πεπερασμένου κι όχι στο φωτεινό φινάλε της αυτογνωσίας του Hegel. Σε αυτό το σχήμα διαφορετικής αντιμετώπισης εδράζεται και η δομικού χαρακτήρα διαφωνία με τον Hegel σχετικά με την έννοια του όντως ως “κάτι” σε αντιδιαστολή με την εγγεληνική φιλοσοφία που εκκινεί με το “είναι” όπως κάθε πρώτη φιλοσοφία. Ότι δεν υπακούει στην πρωτοκαθεδρία της “έννοιας” δεν ανήκει εδώ. Την ίδια στιγμή η αισθητική ορθολογικότητα ταυτίζεται με τη συνοχή εσωτερικής δομής, λειτουργίας, και η νεοτερικότητα (όχι η μετριοπαθής), επιδιώκει την εξάντληση των μέσων και των πόρων. Για τον Adorno, το γύρισμα του κεφαλιού προς τα πίσω δεν είναι κολάσιμο, αν το παρελθόν έχει αφήσει ακόμη ανοιχτά και άλυτα ζητήματα. Αυτό συνάγεται συν τοις άλλοις και από το γεγονός ότι αυτές οι θέσεις βρίσκονται εγκατεσπαρμένες στο σύνολο του έργου του. Σε αυτό το συχνά δυσανάγνωστο ουδό μεταξύ του νεοκλασικισμού και του μοντερνισμού εδράζονται πλείστες όσες παρανοήσεις.

Είναι αλήθεια ότι ο σχετικός ή ακόμη περισσότερο ο εξειδικευμένος μουσικός, είτε μελετώντας τους δύο πυλώνες της μοντέρνας Αισθητικής (Kant και Hegel), είτε τον άμεσο διάδοχό τους (Croce) ή τον Robin Collingwood (1889 - 1943), στις *Αρχές της τέχνης* (1938), θα διαπιστώσει ότι η σχέση τους με τη μουσική ήταν πολύ επιδερμική.¹⁰¹ Το ίδιο ισχύει περίπου για το σύνολο των φιλοσόφων που ασχολήθηκαν με την αισθητική και ειδικότερα με την αισθητική της μουσικής πριν τον Adorno.¹⁰² Ο Adorno επιστατεί πρώτος ως φιλόσοφος, ως αισθητικός και ιδιαίτερα ως συνθέτης ο ίδιος, στον τρόπο με τον οποίο η μουσική τέχνη δύναται να αποτελέσει αναφορικό δείγμα και μέτρο ελέγχου (στο επίπεδο της ενδολογικρισίας μεταξύ των τεχνών), στο απολύτως θολό και ανεξερεύνητο κομμάτι της αισθητικής. Ο Kant “διαβάζει” τη

¹⁰¹ Ο Croce προσεγγίζει την αισθητική Εγγεληνική, ωστόσο μεθοδολογικά ομοιάζει περισσότερο στον Kant. Χωρίζει τη νοητική εμπειρία σε τέσσερις βαθμούς: Στην εποπτεία (κατ ουσίαν είναι η ίδια η αισθητική, καθώς το πνεύμα εκφράζεται στα επιμέρους στοιχεία του), στη γνωστική εμπειρία του γενικού (το πνεύμα εντάσσει τα επιμέρους σε γενικές κατηγορίες /έννοιες), στην πρακτική εμπειρία του μερικού (εδώ επιδιώκεται το χρήσιμο) και στην πρακτική εμπειρία του γενικού (εδώ το πνεύμα βούλεται το αγαθό, την ηθική).

¹⁰² Τσέτσος Μ., Επίμετρο στο Hegel G.W.F., *Η Αισθητική της μουσικής*, (Αθήνα: 2002):122.

μουσική στο πλαίσιο της θεωρίας του περί καλλιέργειας, καθώς και του ερεθισμού των ανώτερων δυνάμεων του θυμικού, αφού η φύση της χαρακτηρίζεται από εννοιακή και παραστασιακή απροσδιοριστία. Έτσι ανοίγεται η οδός της “Αισθητικής ιδέας”. Πρόκειται για μια σύνθεση του εμπειρικού, όχι όμως απαραίτητα αντιστοιχιζόμενου με μια έννοια. Το σχήμα αυτό φορμαλιστικά μπορεί να ερμηνεύσει τη μουσική από τον L.V. Beethoven και μετά, όπως ακριβώς το χρησιμοποιεί ο Adorno στη μελέτη του για την παραδομένη μουσική πριν την ατονικότητα. Ωστόσο η ετυμολογία του Kant για την τέχνη της μουσικής δεν είναι μακριά από τη συνολική αντίληψη για τον σκοπό της τέχνης που ξεκινά με την καλλιέργεια των ανώτερων υπερβατολογικών παραγόντων (Γνώση, Διάνοια, Φαντασία και Λόγος), παρόλο που και για τον Γερμανό φιλόσοφο η μουσική τέχνη εξετάζεται με όρους γλώσσας (Kant, 1979:241). Η έτσι κι αλλιώς απροσδιοριστία, (με εικαστικούς ή λογοτεχνικούς όρους, αφού πριν τον Adorno η μουσική εξετάζεται ετερονομιακά),¹⁰³ η οποία αμβλύθηκε ιδιαίτερα μετά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, οδήγησε τον Kant στο συμπέρασμα ότι η μουσική εκφράζει συναισθήματα αλλά με τρόπο σκοτεινό και συχνά αδιόρατο. Ο λόγος είναι ότι παρότι κινητοποιεί έντονα το θυμικό με ικανότερο τρόπο από κάθε άλλη τέχνη, την ίδια στιγμή δεν αφήνει τίποτα προς αναλογισμό και ως εκ τούτου αποτελεί περισσότερο απόλαυση παρά καλλιέργεια (Τσέτσος, 2012a:16). Ο Adorno με τη σειρά του αναφέρει σχετικά ότι στο σύστημα του Kant δεν υπάρχει τίποτα στο οποίο να μην μπορεί να εισβάλλει η επιστήμη. Η δυσκολία στην ερμηνεία του τρόπου που λειτουργεί η μουσική είναι κατά τη γνώμη του προσπελάσιμη. Αντίθετα, θέσεις περί αδιόρατων χαρακτηριστικών, εκφρασμένες με αυτό τον τρόπο οδηγούν σε καθολική κυριαρχία του αποπροσανατολισμού και στρέφονται κατά του υποκειμένου. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι συνίσταται μια μόνιμη εγκόλπωση των μαθηματικών στην τέχνη, όπως προτάσσει ο Διαφωτισμός. Η υποκειμενική δυναμική και η εκπραγμέτευση δύναται να συνυπάρχουν ως πόλοι μιας κοινής συγκρότησης όπως στη δωδεκάφθογγη τεχνική: Υποκειμενικοποίηση και αντικειμενικοποίηση συνυπάρχουν (Adorno, 2012:219).

Επιστρέφοντας στον Hegel ο οποίος αναφέρεται στην τέχνη ως: “...αναπαραγωγή του υπαρκτού και ταυτόχρονα υπέρβασή του...” καθώς και για “ενσάρκωση της ουτοπίας της εμφάνισης του άυλου και άχρονου της ιδέας μέσα στο χρόνο”, ο Adorno με προφανή αναφορά στον Benjamin υφαίνει την ιδέα της “Αύρας”

¹⁰³ Θεωρίες ετερονομίας ονομάζονται εκείνες οι οποίες εξετάζουν ένα αντικείμενο από άλλες σκοπιές (π.χ τη μουσική με όρους λογοτεχνίας, φιλοσοφίας κλπ).

ορίζοντάς την ή περιγράφοντάς την (καθώς η προσπάθεια ορισμού είναι εξ αντικειμένου δυσχερής), ως εξής: “Εγκείται στο νόημα του έργου τέχνης, στην αισθητική φαινομενικότητα, να είναι αυτό που με τη μαγική πράξη του πρωτόγονου γινόταν το νέο και τρομερό συμβάν: Εμφάνιση του όλου μέσα στο μερικό. Στο έργο τέχνης επιτελείται ακόμα μια φορά ο διπλασιασμός, με τον οποίο το πράγμα εμφανιζόταν ως πνευματικό, ως εξωτερίκευση του μάννα. Αυτό συνιστά την Αύρα του” (Αντόρνο – Χορκχάιμερ, 1986:175). Ο Hegel όπως είδαμε προηγουμένως μιλά επίσης για την αυτονομία του έργου τέχνης. Μια αυτονομία η οποία γίνεται αισθητή χάρη στα άυλα μέσα και τον μη από χαρακτήρα της τέχνης της μουσικής αλλά όπως και στον Adorno δεν οδηγεί ποτέ στο γνωστό: “Η τέχνη για την τέχνη” καθώς: “Ο σκοπός της τέχνης, είναι να απομακρύνει τόσο το περιεχόμενο όσο και τον τρόπο εμφάνισής του από το καθημερινό και να εξάγει από το εσωτερικό μέσο της πνευματικής δραστηριότητας μόνο το καθ’ αυτό και δι’ αυτό έλλογο στην αληθινή του εξωτερική μορφή” (Adorno, 1997a:343). Σχετικά με τη μουσική σύνθεση, ο Hegel στις αναλύσεις του, (οι οποίες συχνότατα είναι δέσμιες της φωνητικής ή της εκκλησιαστικής μουσικής), δείχνει να υποστηρίζει μια αισθητική μονοθεματισμού παρόμοια με εκείνη του Haydn. Η κρίση οφείλεται κυρίως σε εκ μέρους του επισκόπηση μερών όπως είναι η ανάπτυξη, ή η επεξεργασία, (θεωρούνται μάλλον περιττές), αφού η ενότητα οφείλει και πρέπει να είναι ένα επιμέρους μόρφωμα, μη δυνατά αποσπασίμο από την όλη οργανική ενότητα. Η συλλογιστική αυτή, απομακρύνει από την κριτική αναγκαίες για τη μουσική σύνθεση διαδικασίες, όπως η ανάπτυξη και η επεξεργασία. Πιθανά ο όρος “Θέμα” να αποτελεί για τον Hegel μια ολόκληρη ενότητα πέρα από θεματικές λεπτομέρειες, κάτι σαν αυτό που αργότερα η μουσική ανάλυση χειρίστηκε ως “Περιοχές”. Η σχέση μορφής – περιεχομένου στον Hegel, και ειδικά στις ρομαντικές τέχνες, (στις οποίες κατ’ αυτόν ανήκει η μουσική), χαρακτηρίζονται από τη διάσπαση της εξωτερικής μορφής από τα καθολικά πολιτισμικά ουσιώδη περιεχόμενα, επαναφέροντας έτσι τη συμβολική λειτουργία σε άλλο επίπεδο (Hegel, 1977:128-135). Σε μια αρκετά σχηματοποιημένη και συστηματοποιημένη αναγωγή, ο Hegel αντιστοιχίζει την τρίφωνη συγχορδία, (τη σύμφωνη και τις διάφωνες), ως την ολότητα διαμεσολαβημένων διαφορών. Το ίδιο θεωρεί και για την αρμονικότητα της κίνησης και την υποκειμενικότητα της έννοιας από τον εαυτό της στο αντίθετο και τη συμφιλίωση. Πρόκειται για την ίδια ιδέα που

χρησιμοποιεί έναν αιώνα αργότερα ο Adorno στην προσπάθεια ερμηνείας του Beethoven στην Αισθητική της μουσικής. Η διαφορά έγκειται στο ότι ο Adorno δεν εμμένει όπως ο Hegel στο χωρισμό της εμπειρικής μορφής του έργου από την ιδεατή μορφή του περιεχομένου του. Ο Adorno απεναντίας μιλά στην Αισθητική για “Έμμενείς μουσικές έννοιες”, παραπέμποντας σε μια μουσική μορφή η οποία προσεγγίζει την αφηρημένη εννοιακότητα εγγενώς κι όχι τη συμβολική σχέση της μορφής σε σχέση με την έννοια. Έτσι χρησιμοποιεί εργαλειακά όρους όπως η θέση, η ταυτότητα, η ομοιότητα, η αντίφαση του όλου και του μέρους, κλπ. Καταλήγει να χαρακτηρίσει το σχήμα ως λογική σύνθεση δίχως κρίση. Πρόκειται για την κορυφή ενός παγόβουνου αποτελούμενου από τις μεγαλύτερες αντιθέσεις μεταξύ Adorno και Hegel καθώς ο πρώτος προκρίνει την έξοδο από τη δέσμευση της λογικής κλειστότητας του μουσικού έργου μέσω της ίδιας της υλοποίησης εντός του ίδιου του έργου, ιδέα η οποία στον Hegel θα μπορούσε να θεωρηθεί ως παραποίηση του ίδιου του εννοιακού.

Η σχέση μορφής – περιεχομένου αποτέλεσε, όπως είδαμε, ζήτημα έντονης διαμάχης. Σε αυτήν εμπλέκεται με ιδιαίτερο τρόπο και ο ιδεαλισμός. Οι ιδεαλιστές υποβαθμίζοντας την έννοια της μορφής και των κοινωνικών παραγόντων ως αδιαπραγμάτευτων εγγενών συναρτήσεων του έργου τέχνης, προκρίνουν την αυτονομία του καθώς με αυτό τον τρόπο ανοίγει ο δρόμος της απαγκίστρωσής του από κάθε συγχρονία. Το βήμα για ένα κάποιο συγκερασμό έγινε με την επινόηση του όρου “Διαλεκτικός ιστορικός υλισμός”. Ο όρος αποτελεί σημείο τομής μεταξύ του επινοήματος του Engels (Ιστορικός υλισμός), του Plakhanov (Διαλεκτικός υλισμός) και της διαλεκτικής του Hegel, σε ένα πράγματι οξύμωρο μίγρωμα.¹⁰⁴ Για τον Lukács, όπως αναφέρει συχνά ο Adorno, η μορφή στη σύγχρονη τέχνη θεωρείται ως ένα υπερτιμημένο στοιχείο στα έργα. Ο Adorno βρίσκεται απέναντι από αυτή τη θέση, καθώς η μορφή είναι αυτό το στοιχείο που διαφοροποιεί το επιτυχές έργο από τα υπαρκτά πράγματα και εν τέλει κάθε διαφορετική τάξη από το ένα και το αυτό και εν καταλήξει το ίδιο χάος. (Adorno, 2000a:244). Είναι η ίδια η μορφή η οποία διαμεσολαβεί για την ανάδειξη του περιεχομένου και ο διαχωρισμός τους οδηγεί σε εσφαλμένα συμπεράσματα και κρίσεις. Μια τέτοια μορφογένεση ήταν και το δωδεκάφθογγο σύστημα. Μια τέτοιου τύπου αυστηρή μορφολογική μεθόδευση ακολούθησε ο Erwin Stein (1885 - 1958) (μαθητής του Schoenberg), μεταξύ άλλων

¹⁰⁴ Κατά τον Louis Althusser μια πιθανή ερμηνεία του υλισμού είναι ότι κάθε ανακάλυψη παράγει μόνο τη μορφή αναγνώρισης ενός αντικειμένου που υπάρχει ήδη “έξω από τη σκέψη” (Althusser, 1991:2).

στην εργασία του *Neue Formprinzipien*, (*New Formal Principles*), το 1924. Η μαθηματικοποιημένη αυτή σχέση αναλογίας επέφερε μια μουσική αποξένωσης και φορμαλιστικής δυσαναλογίας, την οποία ο Schoenberg είχε αισθανθεί νωρίς με αποτέλεσμα τη μόνιμη επέμβαση επί των σειρών και επί της διάρκειας του εκάστοτε έργου. Η απώλεια των παραδοσιακών αρχών μπορεί να αναπληρωθεί από την εφαρμογή της επιστήμης αλλά μόνο μερικώς. Για αυτό η μορφή δεν πρέπει να καταπιέζει αλλά να διαφυλάσσει τα διάσπαρτα και συχνά ετερογενή στοιχεία και χαρακτηριστικά. Έτσι η μορφή συμπίπτει με την ίδια την κριτική. Είναι σχέσεις διαμεσολάβησης που διέπουν τα μέρη μεταξύ τους και τη σχέση ως προς το όλον. Η μορφή δέχεται το περιεχόμενο αλλά αποτελεί και κατασταλαγμένο περιεχόμενο.

Οι θέσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης απαντούν στους άκαμπτους μαρξιστές ότι η σημερινή κοινωνία δεν έχει ξεφύγει από την ιστορική διαδικασία του αταξικού της μέλλοντος, όμως τα παλιά θεωρητικά μοντέλα στην βάση που κινούνταν μοιάζουν να συμπορεύονται περισσότερο με το θετικισμό. Ένα θετικισμό που παγιώνει όλες τις αντιλήψεις που υποτίθεται ότι πολεμά. Όπως αναπτύχθηκε στη σχετική αναφορά στον Wittgenstein, ο λογικός θετικισμός¹⁰⁵ κατά τους Adorno και Horkheimer είναι ένας πιο συνεπής διαφωτισμός, και το γεγονός ότι στέκεται απέναντί του, αποτελεί κατάλοιπο μεταφυσικής ή μυθολογίας. Κρατά μόνο το λογικό, το υπάρχον και το δεδομένο, αυτό που δεν χρήζει ερμηνείας. Πολεμά, παρά τις διαφορές τους, εξίσου με την οντολογία και τον Heidegger, (ο οποίος απενδύεται μάλλον τον όρο αυτό, ιδιαίτερα στα τελευταία του συγγράμματα), με τη Γαλλική εκδοχή παρόμοιων θέσεων, (υπαρξισμός), και τη μεταφυσική.¹⁰⁶ Οι δε οντολόγοι, οι οποίοι είναι επηρεασμένοι από τον Heidegger, κατηγορούν τον θετικισμό για αγνόηση του “Είναι”. Κι ενώ ο Heidegger ονομάζει μεταφυσική όποια θεωρία μετά τον Αριστοτέλη διαχωρίζει το “Είναι” από το “Ον” (δηλαδή την έννοια από το νοούμενο), στη συνέχεια το επιφορτίζει με την έννοια της σκέψης, στερημένη όμως από κάθε έννοια. Έτσι τελικά αφήνει το νοούμενο ανίσχυρο και σχεδόν έτοιμο να συνθηκολογήσει αδιάκριτα σε κάθε τι προβάλλει ισχύ (Adorno,

¹⁰⁵ Το κίνημα του λογικού θετικισμού, (καλείται και λογικός εμπειρισμός αλλά και νεοθετικισμός) γεννήθηκε στη Βιέννη λίγο μετά το 1920. Στη Διακήρυξη του κινήματος που συνέταξε κυρίως ο Neurath (δημ. 1929), με τίτλο: *Wissenschaftliche Weltauffassung: Der Wiener Kreis*, (*Η Επιστημονική Θεώρηση του Κόσμου: Ο Κύκλος της Βιέννης*), αναφέρονται επίσης ως “επιφανείς εκπρόσωποι της επιστημονικής θεώρησης του κόσμου” οι Albert Einstein, Bertrand Russell και Ludwig Wittgenstein. (Κιντή Β., 1999:3 *Φιλοσοφία της επιστήμης I*, Πάτρα: Ε.Α.Π).

¹⁰⁶ Οι θετικιστές υποστηρίζουν ότι η οντολογία είναι κενή νοήματος.

1997c:12-15). Για τον Adorno η φιλοσοφία του Heidegger είναι ένα πιστωτικό σύστημα, καθώς η μία έννοια δανείζεται από την άλλη (Adorno, 2000d:101).

Οι μελετητές συχνά αναλύουν τη φιλοσοφία των Adorno – Heidegger ως ένα δίπολο του οποίου οι θέσεις επί της φιλοσοφίας και της αισθητικής είναι σαφείς και εγκύκλιες, αλλά αντίθετες. Στην πραγματικότητα ο Heidegger δεν κατέχει ένα ολοκληρωμένο σύστημα θέσεων αντίστοιχο με εκείνο του Adorno ώστε να μπορεί να γίνει μια βάσιμη συγκριτική μελέτη. Αντίθετα ο Habermas, (διατηρώντας μια σχετική απόσταση από τη Σχολή της Φρανκφούρτης), διακρίνει καθαρότητα στην έννοια της “προκατανόησης”¹⁰⁷ όπως αναφέρει σχετικά για τον Heidegger και τη φιλοσοφία του (Habermas, 1993:170). Σημείο σαφούς σύγκλισης από την άλλη πλευρά είναι εκείνο της απειλής του σύγχρονου κόσμου. Πρόκειται για αυτό που ο Adorno ονόμασε “Υπερεργαλειοποιημένη ορθολογικότητα” και ο Heidegger “Πνεύμα της τεχνικής”. Οι θετικιστές από την άλλη κρατούν στα χέρια τους μόνο το *Ον*. Κοινός εχθρός τους εκτός από τη μεταφυσική είναι και η θεωρητική σκέψη που για τους θετικιστές εγείρεται πάνω από τα γεγονότα (χωρίς να μπορεί να αφομοιωθεί άνευ αυτών). Για τον Heidegger μια τέτοια τροπή δεν θα μπορούσε παρά να αστοχεί σε κάθε αλήθεια. Η αλήθεια αυτοαποκαλύπτεται και μόνο συλλαμβάνεται κατά τον Γερμανό φιλόσοφο. Έτσι καμία ενότητα όσο τυπική κι αν είναι δεν μπορεί να συλληφθεί, ούτε ως δυνατότητα, χωρίς εκείνο στο οποίο αναφέρεται. Από την άλλη, η *Αρνητική διαλεκτική* του Adorno εδράζεται στην ιδέα της ύπαρξης της άρνησης εντός της όποιας διαλεκτικής. Με αυτό τον τρόπο και χάρη στην “πανουργία” (όρος δανεισμένος από τον Hegel), αναφύεται μια μέθοδος απαλλαγμένη από τα παράδοξα του Descartes. Την ιδέα δηλαδή ότι η ίδια η σκέψη (υποκειμενικότητα), δεν μπορεί να ερμηνευθεί αφ’ εαυτής παρά μόνο δια μέσου της αντικειμενικότητας της γνώσης, η οποία ωστόσο δεν υφίσταται καν χωρίς την πρώτη (Adorno, 2000d:175). Αντίθετα στη διαλεκτική, η σκέψη δύναται να σκεφτεί εναντίον του εαυτού της χωρίς να τον εγκαταλείπει και αυτό το σχήμα προτείνεται και ως ορισμός από τον Adorno. Το αντικείμενο δεν μπορεί να εκληφθεί ως ενιαίο καθώς δεν είναι. Έτσι η διαλεκτική δεν εφεύρει μια νέα ματιά αλλά απλά βλέπει καθαρά το ποιόν στις πραγματικές του ιδιότητες και το επεξεργάζεται. Το

¹⁰⁷ Η ιδέα της προκατανόησης εδράζεται στη βάση της θεώρησης του Heidegger σύμφωνα με την οποία το “Είναι” φωτίζει τελικά από το “Ον” όπως κι αν αυτό ερμηνευτεί αρχικά (ως πνεύμα, ως ύλη, ως υπόσταση, ως ενέργεια κλπ).

στοιχείο αυτό ικανοποιεί ακόμη και τις αυστηρές αρχές του Popper.¹⁰⁸ Η ίδια η τέχνη είναι μια διαμαρτυρία, μια αντίρρηση, μια άρνηση μιας πραγματικότητας. Πως μπορεί να γίνει ταυτόχρονα και υπηρέτης; Και επίσης πως μπορεί να παραμένει αυτόνομη όταν είναι ταυτόχρονα “ελεύθερη” αλλά και “ιδεολογικά προσδιορισμένη” σύμφωνα πάντοτε με τους “ορθόδοξους” Μαρξιστές. Το έργο τέχνης δεν ετεροκαθορίζεται, είναι αυτόνομο. Ωστόσο είναι άκρως κοινωνικό έργο φτάνει να μπορεί να διαχωρίσει κανείς έννοιες, όπως αυτή της κοινωνίας και της ιδεολογίας. Αυτή η σύγκυση παράγει παρεξηγήσεις. Η τέχνη δεν μπορεί να είναι κατάφαση. Είναι άρνηση. Κι εδώ γίνεται μια ακόμη σύγκυση καθώς η επαναστατική φύση δεν είναι συνώνυμο της επαναστατικής θεματικής. Με αυτό τον τρόπο ο Adorno δεν αποκόπτει τη σχέση του με αυτή την ιδεολογία, αλλά πράττει μια εκ των αριστερών επίθεση στους Μαρξιστές.

Τέλος, η έννοια του “Ωραίου” στη φύση και την τέχνη κατά τον Adorno δεν συμποσείται με εκείνες του Hegel παρά τη μερική τους συμφωνία: “Το ωραίο είναι στη φύση που φαίνεται κάτι περισσότερο από αυτό που όντως είναι εκεί που βρίσκεται καθώς και το ίχνος του μη ταυτόσημου στοιχείου των πραγμάτων υπό τη μαγική εξουσία της οικουμενικής ταυτότητας” (Adorno, 2000a:132).

Οι θέσεις σχετικά με την αισθητική των φιλοσόφων που προηγήθηκαν, είδαμε ότι στις ολιστικές θεωρίες,¹⁰⁹ ελέγχονται μέσα από την κείμενη σχέση μεταξύ αντικειμένου – υποκειμένου. Οι Adorno και Horkheimer, επί αυτού, προοικονομούν τη φιλοσοφική τους στρατηγική ήδη από τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Εκκινούν την ανάγνωση από τη διάκριση Λόγου – Μύθου, τοποθετώντας τον Μύθο στο πλαίσιο του κατασκευάσιμου κι όχι του βιωμένου παρελθόντος. Ο μύθος αναλύεται μέσα από τα παραδομένα. Ας δούμε πως. Ο Οδυσσέας είναι ο έξαρχος, ο άρχοντας, ο πολεμιστής αλλά και ο μηχανορράφος. Είναι ο γαιοκτήμονας, και οι σύντροφοι – υποτακτικοί του, δίνουν ακόμη και τη ζωή τους ώστε εκείνος να επιστρέψει ως βασιλιάς στη γη του. Η παράδοση καταλύεται καθώς αντιπροσωπεύεται από περίεργες και αιώνιες υπάρξεις όπως ο Πολύφημος ή η Σειρήνες, η ήττα των οποίων σημαίνει και το τέλος του ομολογουμένως άχαρου και πληκτικού ρόλου τους στην ιστορία. Με αυτό τον τρόπο η κατάλυση της παράδοσης ταυτόχρονα διαιωνίζει μια άλλη, χρησιμοποιώντας τα μέσα

¹⁰⁸ Ο Popper κατηγόρησε τον διαλεκτικό ιστορικό ολισμό για κλειστότητα καθώς δεν άφηνε περιθώρια για αντιρρήσεις

¹⁰⁹ Θεωρίες των οποίων η αισθητική αποτελεί ή εν πάσει περιπτώσει αποπειράται επιτυχώς ή όχι να αποτελέσει αναπόσπαστο τμήμα της αντίστοιχης φιλοσοφικής τους θεώρησης.

και τους κώδικες που γνωρίζουν καλά και οι δύο. Τα στοιχεία του μύθου είναι βαλμένα σχεδόν κατ' αντιστοιχία εποχών σε μια παρατακτική ιστορική διάρθρωση. Η βρώση ανθών είναι ανατολίτικη συνήθεια. Οι λωτοί προέρχονται από τις ίδιες διατροφικές συνήθειες και αποτελούν την πραγματοποίηση της ανεμελιάς, της καλοπέρασης αλλά και της λήθης. Ο ιστορισμός του Hegel είναι παρών και η πορεία του ήλιου προς τη Δύση αφήνει στο σκοτάδι τέτοιες συνήθειες. Επόμενο στάδιο ο μονόφθαλμος Πολύφημος. Θα πληρώσει το τίμημα της μη εξέλιξής του σε ανώτερο ζώο καθώς και την ανομία άσχετα αν δεν την γνώριζε, ή υποπτευόταν, και χωρίς κανένα ελαφρυντικό άγνοιας νόμου. Η πανουργία θα νικήσει. Η εποχή του έκλεισε βίαια τον κύκλο της. Νικητής ο *Κανένας*, αυτός δηλαδή που έχει όνομα και ιδιότητα σε μια από τις πρώτες υπερασπίσεις και προτροπές στην πολυσημία του νοήματος των λέξεων και στην εμπλοκή τους με τις έννοιες. Τέλος η Κίρκη σχηματίζει ένα δίπολο με την Πηνελόπη. Είναι κόρη προερχόμενη από τη γενεαλογία του Ήλιου και του Ουρανού. Η φωτιά και το νερό, το αρσενικό και το θηλυκό συνενώνονται για να γίνουν κοινωνοί της ερωτικής επιθυμίας και του πάθους αλλά βραχύβια. Σε αντιδιαστολή η ηρεμία και το μακρόβιο της συζυγικής κλίνης. Η μία προσφέρει την ηδονή, η άλλη τη συνέχεια, η μία την άνδρωση η άλλη την ωριμότητα. Ο πολιτισμός προχωρά διαλεκτικά με απώλειες, και θύματα και σπάνια διδασκόμενος από το παρελθόν που καταβροχθίζει ως άθλιο και ανάξιο συνέχειας αντικαθιστώντας το με τα ίδια χαρακτηριστικά. Αυτή η ανάγνωση και ερμηνεία πίσω από την *Οδύσεια* αποτελεί την κεντρική ιδέα του Adorno και πίσω από την *Αισθητική*. Οι ρόλοι αλλάζουν, όπως και η ουσία αλλά κυρίως η ελπίδα για την αλλαγή της πορείας σε μια άλλη Ιθάκη που δεν θα είναι πια βασίλειο με ηγεμόνα και υπηκόους. Ο αυτόνομος χαρακτήρας κάθε έργου τέχνης για να παραμείνει αμετάβλητος πρέπει απαραίτητα να περιέχονται στο έργο και ετερόκλιτα στοιχεία. Με αυτό τον τρόπο κερδήθηκε συχνά στην ιστορία η παράταση ζωής που δόθηκε σε έργα λόγω άλλων στοιχείων από τα προφανή, ώστε σε ακόμη πιο επόμενο χρόνο να αναδείξουν ενδεχόμενες συμπληρωματικά αρετές.

Η Καντιανή ανιδιοτέλεια στον Adorno εμφανίζεται ως πρακτικό ενδιαφέρον. Οι Kant και Freud συμφωνούν ετεροχρονισμένα, και δια άλλων οδών, σχετικά με το “πραγματικό” του έργου τέχνης ως προς τον δημιουργό ή τον αποδέκτη του. Σε αυτό το σημείο ακριβώς συμπληρώνεται η καντιανή ανιδιοτέλεια. Η κληρονομημένη αυτονομία του έργου τέχνης από τον Kant παραγνωρίζει ότι ο ίδιος αφήνει ανοιχτή την

πόρτα που γεφυρώνει θεωρία και πράξη μέσω ενός υπερβατού, ενός οντικού δηλαδή στοιχείου. Για τον Adorno η ουσία της ανάλυσης δεν είναι η σύμπτωση των δύο αλλά η ιδέα του πρακτικού ενδιαφέροντος και συνάμα της άρνησής για κάθε πρακτική. Και αυτή η άρνηση αποτελεί κριτική. Η τέχνη οφείλει να είναι μακριά από το γούστο που αποζητά την απόλαυση. Ωστόσο μια τέτοια τέχνη θα προκαλούσε αμηχανία και αποξένωση. Αυτή η συλλογιστική μοιάζει να οδηγεί σε δύο άκρα: Σε εκείνους που απολαμβάνουν την τέχνη που παράγει και καταναλώνει το σύστημα με τις μεθόδους του, και σε εκείνους που οραματίστηκαν πλήρη αυτονομία, αποσύνδεση με την πρακτικότητα τη λειτουργία και την ηδονή. Η απάντηση στο Adorno είναι ότι οι πρώτοι στην πραγματικότητα δεν έρχονται κοντά αλλά απομακρύνονται από την τέχνη καθώς πέρα από προβλέψιμη είναι και αδιάφορη αφού υλοποιεί την εκτέλεση μιας μεγάλης συνταγής. Κάποιοι άλλοι κατά τον Adorno θα συμφωνήσουν με τον Kant ο οποίος σχετικά με το “Υπέροχο” θα αντλούσε την ευτυχία του έργου μέσα από μια καρτερική αντίσταση (Adorno, 2000a:38). Ο φόβος ότι η τέχνη που έρχεται δεν θα είναι πια “επικίνδυνη”, είναι έντονος στον Adorno. Αυτοί είναι οι κανόνες της τέχνης που ευαγγελίζεται κι όχι μια τέχνη χωρίς κανόνες. Ο παλιός νόμος που καταργεί, έρχεται τώρα να αντικατασταθεί με έναν νέο μέχρι τον επόμενο. Το άσχημο δεν πρέπει να απωθεί και να απαγορευθεί εφ’ όσον αποτελεί άρνηση. Οφείλει να είναι εντός της δημιουργίας. Η διαπραγμάτευση αυτής της πρότασης ερμηνεύεται από τις καταβολές της έννοιας του “άσχημου” ως μίμηση περιεχομένου και φόβου στις πρωτόγονες κοινωνίες. Η μεταγενέστερη λοιπόν εξάλειψη του φόβου άφησε αυτά ως επιβιώματα ενός πρότερου βίου και τελετουργίας και ως τέτοια η ιδέα του χαρακτηρισμού αποκτά άλλο περιεχόμενο. Το αντεπιχείρημα της παραγωγής ωραίας τέχνης για μια άσχημη κοινωνία ως αντίρροπο καταρρέει μαζί με εκείνο του Kant για την ηθικότητα της τέχνης στο “Υπέροχο”. Και η ίδια η τέχνη αποτελεί υποκείμενο της διαδικασίας απομαγικοποίησης του κόσμου, δηλαδή εξορθολογισμού του κατά τον Weber. Το σχήμα μοιάζει με εκείνο της κυριαρχίας αλλά η διαφορά είναι ότι η τέχνη επιχωριάζει (όχι πάντα φανερά), μια διαλεκτική μεταξύ ορθολογικότητας και μίμησης.

Το όλο αφήγημα που φιλοξενείται κάτω από τη στέγη της Σχολής της Φρανκφούρτης, εμπεριέχει συχνά αντιθέσεις. Ας δούμε ενδεικτικά και εν συντομία την περίπτωση του Benjamin. Ο Benjamin παράδειγμα θεωρούσε τον σουρεαλισμό ως: “...το τελευταίο στιγμιότυπο της Ευρωπαϊκής διάνοιας” (Jimenez, 2014:229). Έτσι η

παράδοση διατηρεί άλλες σχέσεις με το έργο καθώς η ένταξή του σε αυτήν αποτελεί στοιχείο της μοναδικότητάς του. Η μοναδικότητα αυτή τείνει κυρίως στην ιδιαίτερη αυτή σχέση που είχε ο Benjamin στο να αναγνωρίζει και να εκτιμά τα γνήσια και τα πρωτότυπα αντικείμενα ή έργα. Την ίδια στιγμή αυτή η μοναδικότητα περιέχει εγγενώς μια απόσταση τόσο μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, όσο και μεταξύ του αντικειμένου και του περιβλήματός του. Η μαγικοποίηση του κόσμου άμεσα συνδεδεμένη με τη σύγχρονη μεταφυσική, που τόσο απωθούσε τον Adorno, ήταν για τον Benjamin μη διαχωρίσιμο στοιχείο του έργου και το σύνολο αυτών των χαρακτηριστικών αποτελεί την “Αύρα” του.¹¹⁰ Η απώλειά της αυτή ισοδυναμεί με μια ολέθρια έκπτωση και σε αυτήν κύριος άξονας αναφοράς, (λόγω φύσης), είναι ο κινηματογράφος. Και αυτό γιατί χάνει ένα μεγάλο κομμάτι της επαφής του με το έργο τέχνης σε αντίθεση με το θέατρο. Ο Adorno διαχωρίζοντας τη σχέση των εννοιών καταφέρεται σύσσωμα στη μαγικοποίηση, αλλά όχι και στην “Αύρα”. Η καταδίκη της “Αύρας” για τον Adorno αποτελεί έναν εύκολο κατήφορο της αισθητικής ποιότητας της μοντέρνας τέχνης. Σε σχετική επιστολή του στον Benjamin, (από την αλληλογραφία τους που αφορά στον Baudelaire), μνημονεύει με ιδιαίτερη έμφαση ένα νέο στοιχείο σχετικά με την έννοια αυτή (Adorno – Benjamin, 2001:29.12.1940). Ο Benjamin γράφει: “Δοκιμάζω την αύρα ενός φαινομένου σημαίνει ότι του δανείζω την ικανότητα να γυρίσει το βλέμμα” (Benjamin, 2002:266). Ο Adorno δεν υιοθέτησε ποτέ την ιδέα, (τουλάχιστον στο ημιτελές πλαίσιο που την είχε τοποθετήσει), αλλά εν σπέρματι διακρίνεται μια συμπάθεια. Αυτό ίσως να οφείλεται και στην αποσπασματικότητα των σπαραγμάτων που συμπιλούν το έργο του Benjamin στο βαθμό που το γνωρίζουμε καθώς δεν έχει αποκατασταθεί ολοκληρωμένα ως και τις μέρες μας. Στα παραπάνω συνηγόρησε και το ότι θεωρούσε τον Benjamin ως έναν από τους κομιστές του γαλλικού υπαρξισμού στη Γερμανία αφιερώνοντας στην κριτική αυτής της “μεταφοράς” το βιβλίο: *The jargon of authenticity*.¹¹¹ Επίγονοι μελετητές του Adorno επικαιροποιούν επίσης μια θέση σύμφωνα με την οποία η ιδέα της “...αύρας ήταν κοινός τόπος στην τέχνη...”(Kmzek, 1993:5), τονίζοντας ταυτόχρονα την

¹¹⁰ Η έννοια της Αύρας στο έργο τέχνης αποτελεί σημείο αναφοράς στο έργο του Benjamin. Ο ρόλος και η αξία της κατά τον Benjamin είναι μοναδικά στοιχεία της παρουσίας της. Η Αύρα έχει περιγραφεί με πολλούς τρόπους και στη συνέχεια του κειμένου θα αποκαλυφθεί ένα ικανό κομμάτι του συνόλου της. Ωστόσο ο ίδιος ο Benjamin πολύ περιεκτικά την αναφέρει ως: “...έναν παράξενο ιστό χώρου και χρόνου: και η μοναδική οπτασία μιας απόστασης, όσο κοντινή κι αν είναι αυτή”. (Benjamin, 2006:104).

¹¹¹ Το έργο αυτό θεωρείται από κάποιους ως μέρος της *Αρνητικής Διαλεκτικής*.

περισσότερο οντολογική σημασία της έννοιας από εκείνη που αφορά αμιγώς στην τέχνη. Από την άλλη η απώλεια της “Αύρας” δεν είναι άμοιρη πλεονεκτημάτων. Το μέσο του κινηματογράφου δίνει στο υποκείμενο τη δυνατότητα να ενεργήσει συνολικά ως ένα ζωντανό πρόσωπο. Το “εδώ και τώρα” που είναι σύμφυτο με την έννοιά της “Αύρας”, δίνει τη θέση του σε ένα άλλου χαρακτήρα επεμβάσιμο από κάθε άποψη σύνολο, του οποίου η λειτουργία πρέπει να μελετηθεί με άλλους όρους. Ωστόσο τα συμπεράσματα αν και από διαφορετική οδό είναι κοινά (σε αυτό το θέμα), με εκείνα του Adorno. Η συλλογή κειμένων *Μονόδρομος* δεν είναι η αποσπασματική λογοτεχνική περιγραφή εικόνων, αλλά η ίδια η μέθοδος μιας εικαστικής γραφής στα σπάργανα. Ο Benjamin αφηγείται ότι η “μαγεία” πράγματι αποδημεί και στη θέση της έρχεται μια άλλη που θέλει τον σκηνοθέτη να ακολουθεί τα βήματα του εκάστοτε κινηματογραφικού αστέρα κι όλοι μαζί τις επιταγές μιας αόριστης κοινής – συλλογικής όρεξης για θέαμα / εμπόρευμα. Το συμπέρασμα είναι ότι: “...στο σινεμά οι αντιδράσεις των μεμονωμένων ατόμων, το άθροισμα των οποίων συνιστά τη μαζική αντίδραση του κοινού, εξαρτώνται εκ των προτέρων από την άμεση επικείμενη μαζικοποίησή τους” (Benjamin, 2013:46). Οι μάζες αναζητούν διασκέδαση, η τέχνη όμως απαιτεί συγκέντρωση και η επικρατούσα τάση είναι ότι ο άνθρωπος σε κατάσταση συγκέντρωσης δεν διασκεδάζει. Ο Adorno και ο Benjamin πέρα από την κοινή γενεαλογία η οποία τους συνδέει με τον G. Lukács αντιτάχθηκαν κοινά στον “ιδεότοπο” ενός συστήματος φανερά απομακρυσμένου από τις ιδέες σχέσεων κυριαρχίας. Η αντίληψη αυτή οδήγησε τον Benjamin στη διατύπωση σχετικά με την υπέρβαση της Τέχνης, (μια ανάλογης τυπολογίας με εκείνη του F. Hegel), η οποία οδηγεί στη συχνά στην αισθητικοποίηση. Μια αισθητικοποίηση εγκλεισμού του έργου στην αισθητική μορφή ως αυτοσκοπό, δηλαδή σε ένα νέου τύπου αισθητισμό. Και αυτή ακριβώς είναι η πορεία που οδηγεί στον ίδιο τον φασισμό καθώς: “Ο φασισμός καλλιεργεί την αισθητικοποίηση της πολιτικής και ο κομμουνισμός του απαντά με την πολιτικοποίηση της τέχνης” (Τερζάκης, 2009:65). Με αυτό τον τρόπο έλκονται ή απωθούνται τα αφηγήματα των Adorno και Benjamin.

Ολοκληρώνοντας τις σχετικές αναφορές, αξίζει να επισημανθεί ότι στη βάση της κατά τα άλλα κοινής τους πορείας, μεγάλη συνεισφορά έχει τόσο ο ιδιότυπος Μαρξισμός με τις θεολογικές αποχρώσεις που ανέπτυξε ο Benjamin, (Ράπτη, 2010:2),

όσο και οι εν γίνεο προβληματισμοί που ανέπτυξε πολλά χρόνια πριν γίνουο πραγματικότητα.

1.4.7 Theodor Adorno – Η αισθητική της μουσικής

Η αισθητική της μουσικής για τον Adorno νοείται κατά κύριο λόγο μέσα από τη Νέα μουσική.¹¹² Αυτή με τη σειρά της περνά κυρίως μέσα από το έργο των Schoenberg, Stravinsky, Debussy, Strauss, Berg κλπ για τελείως διαφορετικούς λόγους. Το σύστημα βέβαια παραμένει ανοιχτό σε μουσικές που χαρακτηρίζονται για πολλά από τα δεινά στα οποία η Νέα μουσική κήρυξε τον πόλεμο και του οποίου τις αρχές ο Adorno όχι μόνο ευαγγελίστηκε αλλά και επεξεργάστηκε φιλοσοφικά. Ο μελετητής ενδεχομένως ορθά αποκομίζει την άποψη ότι ο Adorno όχι μόνο απεχθανόταν την τονική μουσική και τις μελωδίες αλλά και την λοιδορούσε σε κάθε ευκαιρία προκειμένου να αναφερθεί στον Schoenberg (ως υπόδειγμα), στον Stravinsky,¹¹³ (ως παράδειγμα προς αποφυγή), ή έστω τον Debussy (κάποτε επικριτικά και κάποτε όχι). Αυτό δεν είναι απόλυτα αληθές. Ακόμη κι αυτό το αυστηρό πνεύμα υποδέχεται φιλόξενα κατά δήλωσή του μια μελωδία που πληρεί κάποιες προϋποθέσεις όπως αυτή της ολοκληρωμένης ιδέας και κυρίως εκείνη της εμπνευσμένης στιγμής, κατά την οποία το μέλος μοιάζει να πληρώνει μια ανέκφραστη επιθυμία την οποία βιώνει σαν να την περιείχε ανέκαθεν. Σε αυτή την περίπτωση της επαναφοράς μιας βαθιάς ανάμνησης όπως αναφέρει, σχεδόν πλατωνικά νομιμοποιείται ακόμη και το κοινότοπο καθώς έτσι μετατρέπεται σε αυθεντικό. Με τον ίδιο τρόπο αντιμετωπίζει και μουσικές ιδέες οι οποίες περιέχουν το όλον στη λεπτομέρεια και είναι εξίσου πιστές με το αντίστροφο. Αυτός είναι ο κύριος λόγος προτίμησης και υποστήριξης της εν γένει της κλασικής και αργότερα της Νέας Μουσικής. Ο κύριος όγκος αυτών των τύπων a priori διακατέχεται από παρόμοιες αρχές. Όμως και σε αυτό τον χώρο μπορούν να φιλοξενηθούν ευτράπελα. Ο κύριος όγκος παραγωγής δημοφιλούς μουσικής πάσχει σε σχέση με

¹¹² Ο όρος αποτελεί τμήμα του “Internationale Gesellschaft für neue Musik”, (“Διεθνής Εταιρία Νέας Μουσικής”). Η εταιρία φιλοξενούσε τα μουσικά ρεύματα που απομακρύνονταν από τον γερμανικό κλασικισμό και τον ιμπρεσιονισμό. Βρετανικό ανάλογο η “International Society for Contemporary Music”, με την προφανή αντικατάσταση του όρου “Νέα” με εκείνο του “Σύγχρονη” κάτι που κατακρίνεται από τον Adorno.

¹¹³ Το έργο του Stravinsky κατηγορήθηκε από τον Adorno σε βαθμό θεώρησης του συνθέτη ως σχεδόν κλινικής περίπτωσης. Η κριτική δεν περιλαμβάνει φυσικά το σύνολο του έργου του παρά μόνο τις δύο ή τρεις από τις περιόδους του (“Ρωσική”, “Τα τρία μπαλέτα” και “Νεοκλασική”), καθώς η τελευταία (που ονομάστηκε από πολλούς “Δωδεκαφθογγική – Ελεύθερη ατονική”), έλαβε χώρα μετά το 1949. Ωστόσο ο Adorno, από όσο γνωρίζουμε, δεν αναθεώρησε τις απόψεις του. (Adorno, 2012:186-221).

ορισμένα καίρια σημεία της διάρθρωσής του και καταλήγει πολύ μακριά από την οδό της πραγματικής δημιουργίας. Αυτά μπορούν να συνοψιστούν στα εξής:

- 1) Πλήρης τυποποίηση σε όλους τους τομείς.
- 2) Αποφυγή κάθε πρωτοτυπίας καθώς συνίσταται η μίμηση ήδη πετυχημένων έργων κάθε είδους.
- 3) Επικαιροποίηση προγενέστερου υλικού για ακόμη μεγαλύτερη και σιγουρότερη διασφάλιση του οικείου ακούσματος εκ μέρους του ακροατή – καταναλωτή.
- 4) Έλλειψη συνεκτικότητας μεταξύ των στοιχείων που αποτελούν το έργο είτε από άγνοια είτε από προσπάθεια κακώς εννοούμενης ποικιλότητας.
- 5) Ένταξη στην παραγωγή και κατανάλωση με παρόμοιους όρους και συντακτικές δομές με εκείνους της βιομηχανίας τροφίμων, ρούχων κλπ.
- 6) Ψευδο-ατομικευση. Η διαδικασία σύμφωνα με την οποία η μαζική παραγωγή περιβάλλει την ψευδή επίπλαστη αίσθηση του καταναλωτή περί ελεύθερης εκλογής. Στην πραγματικότητα κάποιιο άλλοι έχουν επιλέξει πριν από αυτόν τι θα ακούσει. Η “ελεύθερη” επιλογή γίνεται με πλήρη έλεγχο.¹¹⁴
- 7) Δυνατότητα ακρόασης ως μεθόδου χαλάρωσης και ως εκ τούτου έλλειψη ιδιαίτερης προσοχής και συγκέντρωσης.
- 8) Δυνατότητα χρήσης της μουσικής αυτής ως συγκολλητική ουσία μεταξύ των κοινωνικών στρωμάτων και ιδεολογιών καθώς η μουσική αυτή δεν καθορίζει και δεν καθορίζεται από τίποτα παρά τις φαινομενικές εξεις και διαφορές.

Τα κύρια χαρακτηριστικά της Νέας Μουσικής ήταν η ρήξη με αυτές τις φόρμες και συνταγές του παρελθόντος και η κατεύθυνση σε μία οδό που δεν μπορεί να κριθεί με τα εργαλεία του παρελθόντος καθώς δεν παρακολουθεί και δεν παρακολουθείται από αυτά. Κάθε κριτική από εδώ και πέρα πρέπει να είναι νέα. Η ιστορικότητα δεν περιέχεται απαραίτητα στο μουσικό υλικό, το μουσικό υλικό όμως περιβάλλεται από ιστορικότητα και μεταλλάσσεται από αυτή. Ο χρόνος, το τόσο καθοριστικό αυτό στοιχείο στη μουσική τέχνη, στη γη της νέας μουσικής αλλάζει χαρακτήρα. Το ίδιο το υλικό απαλλαγμένο από το περιττό, δημιουργεί μικρά σύνολα και μέρη με κέρδος τις συμπαγείς μορφές πολύ απομακρυσμένα από τις αχανείς του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα.

¹¹⁴ Σε αυτή την κατηγορία ο Adorno κατατάσσει με αυστηρότητα και πολλούς αυτοσχεδιασμούς της Jazz της εποχής του. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι εντός της Jazz μουσικής (ως τα μέσα της δεκαετίας του '50), οι εταιρίες είχαν εντάξει και τη λεγόμενη δημοφιλή ή pop μουσική.

Όπως φάνηκε ήδη οι αισθητικές θεωρήσεις μέχρι τον Adorno αντιμετωπίζουν grosso modo τα ίδια προβλήματα. Αν προσπαθούσε να δει κανείς κριτικά το όλο ζήτημα θα παρατηρούσε, ότι, οι θεωρήσεις αυτές προσπαθώντας είτε να παρακάμψουν μερικά από τα δομικά στοιχεία της εκάστοτε θεωρίας (όταν ο έλεγχος φτάνει στη μουσική), είτε να παραποιήσουν ενδομουσικά χαρακτηριστικά προκειμένου η μουσική απαλλαγμένη από αυτά να “χωρέσει” στο ήδη τελειωμένο πλαίσιο. Ο Adorno παρακολουθεί αντιστικτικά τις προηγηθείσες θεωρίες και αποσαθρώνει στικτά το έδαφος όπου υπάρχουν κενά. Η αντίθεσή του προς τις οντολογικές προσεγγίσεις εστιάζεται κυρίως μέσα από τις αναφορές περί αυτονομίας της τέχνης, οι οποίες στην περιοχή της μουσικής έρχονται ως εξαίρεση και αποτελούν σκανδαλώδεις αντιθέσεις στην προσπάθεια ετεροκαθορισμού της. Το “είναι” της μουσικής δεν υπάρχει στην πραγματικότητα. Αυτό που υπάρχει είναι το αίνιγμα εντός της και κατά αναλογία ή επέκταση σε κάθε τέχνη η οποία αποκαλύπτει και συνάμα αποκρύπτει. Αυτό ακριβώς αποτελεί το “είναι” των τεχνών.

Ο χρόνος, αυτό το τόσο δύσκαμπτο και δύσβατο φιλοσοφικό πρόβλημα σε συνδυασμό με τη συμμετοχή του (ή όχι!), στο μουσικό μόρφωμα, προκάλεσε, όπως είδαμε, πλείστες παρανοήσεις και στρεβλώσεις τόσο στη φιλοσοφία όσο και στη μουσική. Στον Adorno αναγιγνώσκεται πολύ διαφορετικά. Η μουσική για αυτόν δημιουργεί χρόνο, όχι μετρήσιμο αλλά περιεχομένου και διαδοχής. Η σχέση με τον μετρήσιμο και “εξωμουσικό” χρόνο, μπορεί και δύναται να είναι διαλεκτικής φύσης ή ανάκλασης. Πάνω από όλα καθορίζει την ιστορικότητα και την εκάστοτε κοινωνική συνείδηση. Η διαλεκτική του Adorno ακολουθεί κάθε τέτοιο ζεύγος και με αφορμή εκκίνησης ένα από τα δύο μέρη, καταλήγει στη σχέση τους, όμως υπάρχει μια σημαντική διαφορά: Πριν τη διαλεκτική υφίσταται αυτονομία και πληρότητα. Έτσι αποφεύγεται η παγίδα του ετεροκαθορισμού. Αυτό που για τον Kant ήταν ένα συνονθύλευμα και παιχνίδι αισθήσεων στον Adorno μετατρέπεται σε μονοσήμαντες μορφές που έχουν όνομα: Θέση, ταυτότητα, ομοιότητα, και ήχος παρά την αυτονομία τους βρίσκουν το καθένα και όλα μαζί το διαλεκτικό τους σύστημα,

Η καθαρή μουσική και οι προεκτάσεις της τόσο εντός όσο και εκτός τέχνης (κοινωνικά), είχαν οπωσδήποτε γίνει αντιληπτές από τον Hegel αν και ήταν μακριά από τη συνθετική διαδικασία και τη βαθειά γνώση αυτών των κωδικών όπως ο Adorno. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και σχετικά με τις θεωρίες ταύτισης ή παράλληλης

αντιμετώπισης της μουσικής με τη γλώσσα. Οι φιλόσοφοι των περασμένων αιώνων είχαν συσχετίσει σχεδόν αυτονόητα τα εμπειρικά δεδομένα της τονικής μουσικής με μια από κοινού αντιμετώπιση των δύο συστημάτων. Ο Adorno προσπερνά ταχέως το ζήτημα καθώς η Νέα μουσική την οποία ευαγγελίζεται δεν αφήνει πολλά περιθώρια σε εκείνους που επιμένουν σε μία πλήρη ταύτιση μουσικής και γλώσσας. Εδώ εγκαινιάζει ένα ακόμη διαλεκτικό σχήμα, απαλλαγμένο από τις κηδεμονίες που προαναφέρθηκαν και με όλα τα χαρακτηριστικά της αυτονομίας των μερών και του όλου απέναντι στο διαλεκτικό υποκείμενο. Την ίδια στιγμή στηλιτεύει διάφορες προτροπές του Hegel κυρίως στη συσχέτιση αυθορμητισμού του συνθέτη και ελευθερίας του έργου, απαλλαγμένη δηλαδή από τη δυσβάσταχτη “διάνοια” και τη νόηση πίσω από το έργο. Για τον Adorno αυτές οι θέσεις καθώς και η ταύτιση λόγου και μουσικής αποτελεί την κερκόπορτα μεταξύ της μουσικής και της βιομηχανοποίησής της και μάλιστα με αγοραίους όρους. (Adorno, 2012:46).

Η Νέα μουσική δεν έχει διακοσμητικά στοιχεία. Κάθε στοιχείο είναι δομικό. Και αυτό που δεν έχει αναγνωριστεί από πολλούς είναι η σχέση αυτού του σχήματος με τον Υλισμό και τις πρώτες ανάγκες. Η θεώρηση αυτή διαχωρίζει ξεκάθαρα το πρωτογενές θεματικό υλικό από τον όποιο πιθανό και ενδεχομένως περιττό διάκοσμο. Η Νέα μουσική πραγματώνει την ιδέα της ολότητας καθώς η όποια διάνοια, το Πνεύμα, δεν διαχωρίζεται από την όποια ύλη, την εμπράγματη υπόσταση. Ταυτόχρονα αποκομμένη από τις επιταγές και τα κελεύσματα της βιομηχανίας κρατά την απόσταση εκείνη που της επιτρέπει την αυτονομία. Για τους ίδιους όμως λόγους υπόκειται και σε μια ιδιαίτερη διάβρωση καθώς δεν έχει κίνητρο παραγωγής αν η επικοινωνία του έργου είναι εκ μέρους του καλλιτέχνη κίνητρο και λόγος, αν μπορεί φυσικά να ειπωθεί έτσι αυτή η σχέση. Πως όμως επιβιώνουν αυτά τα έργα αν δημιουργούνται και λαμβάνουν χώρα εκτός βιομηχανίας και εκτός ενδιαφέροντος του μεγάλου δημοκρατικού κοινού; Ο Adorno στην *Φιλοσοφία της νέας Μουσικής* περιγράφει τη σχέση μεταξύ των δύο πυλώνων αναφοράς (Schoenberg – Stravinsky) και των μαικήνων που χρηματοδοτούν ανάλογες παραγγελίες. Οι άνθρωποι αυτοί δυστυχώς δεν είναι αμιγώς άνθρωποι της τέχνης και της πρωτοπορίας. Τα εμφανή κίνητρα είναι η πολιτισμική υποχρέωση αλλά δεν γίνεται λόγος για τα αφανή.

Το θέμα της τεχνικής και η ενσωμάτωση στο δημιουργικό κομμάτι του μουσικού γίνεσθαι καθώς και η σχέση της μουσικής με την κοινωνία είναι δύο ακόμη

ζητήματα προς διερεύνηση. Η τεχνική αποτελεί για τον φιλόσοφο ένα θέμα περιεχομένου, ένα ζήτημα που αφορά στο εσώτερο περιβάλλον και τη δομική διάρθρωση του έργου κι όχι ένα επιπλέον στοιχείο που παρεμπιπτόντως υφίσταται ως αναγκαία συνθήκη εκτέλεσης. Οι κοινωνιολογικές προεκτάσεις βρίσκονται στο γνωστό σχήμα της διαλεκτικής και η αποκωδικοποίηση των μορφών που παγιώνονται κοινωνικά είναι έργο της μουσικής. Πρόκειται για ένα σημείο συμφωνίας στην εν γένει λειτουργία της φιλοσοφίας σχετικά με την κοινωνία. Η κριτική θεώρηση είναι θεμελιώδης ανάγκη σε αυτή τη σχέση μουσικής και κοινωνίας εκ μέρους της πρώτης με κύριο αίτημα την ρήξη των σχέσεων εμπορευματοποίησης της αγοράς και του καπιταλισμού. Η τέχνη (ειδικότερα η μουσική και η ζωγραφική), έχει το προνόμιο έναντι π.χ. του κινηματογράφου να δύναται να κρατήσει κάποιες αποστάσεις από την εμπορευματοποίηση που προηγείται ακόμη και της σύλληψης, πολλώ δε μάλλον της δημιουργίας του έργου. Ως φορέας κοινωνικού μηνύματος το έργο μπορεί να αγγίζει τις ελεύθερες χορδές της κοινωνίας δυνατότερα σε αναλογία με το πόσο μακριά της βρίσκεται. Η Νέα μουσική κέρδισε έδαφος περισσότερο από όσο θα φανταζόταν κανείς συγκρίνοντάς την με την παραδοσιακή ακριβώς γιατί η απόστασή της από την κοινωνία την έκανε αμεσότερη από την προηγούμενη.

Σύμφωνα με μία από τις περιεκτικότερες διατυπώσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης, το καθήκον του ερευνητή της κουλτούρας οφείλει να είναι: "...η αποκρυπτογράφηση της τέχνης ως μέσο στο οποίο έχει εγγραφεί η μη-συνειδητή ιστοριογραφία της ιστορίας" (Τερζάκης, 1990:12). Αυτή η θέση αποτελεί μια ανοιχτή πόρτα στο σύνολο της θεώρησης της καλλιτεχνικής ιστορίας η οποία οδηγεί στην υιοθέτηση ενός ακόμη επιπέδου ανάγνωσης της ίδιας της τέχνης, πέρα από προθέσεις και θεωρία. Πρόκειται για μια επί της ουσίας ανασύσταση του έργου τέχνης και ειδικά του μουσικού έργου, απεμπλεκοντάς το από ότι μπορούσε να παρουσιαστεί ως κοινωνιολογική απολογία ή ερμηνεία του και διεισδύοντας στις ουσιαστικές εσωτερικές του σχέσεις με αυτήν. Η αναζήτηση αυτή εδράζεται εν πολλοίς στις μαρξιστικές επιρροές της σχολής αλλά αποτελεί απάντηση και σε αυτούς που νομίζουν ότι αιτία μιας κατάστασης είναι η πρώτη εμπειρική μορφή της εμφάνισής της. Π.χ. ο μουσικός ρομαντισμός ως καλλιτεχνικό σύγχρονο της μαρξιστικής θεωρίας κλυδώνισε τον καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής και ανέδειξε ποιο πιθανά θα μπορούσε να είναι το κέντρο μιας αφήγησης μέσω ενός νέου μοντέλου μετασχηματισμών. Την ίδια στιγμή

συμφύροντας εσωτερικές (συχνά άρρητες και μη απολύτως θεωρητικά επεξεργασμένες) σχέσεις, έθεσε νέα ερωτήματα που δεν είχαν προκύψει μέσω άλλων οδών έρευνας. Η αναζήτηση της πρωτοτυπίας, η μοναξιά του δημιουργού του 20^{ου} αιώνα και η (φαινομενικά τουλάχιστον) αμφισημία είναι όροι που ειδικά ο Adorno φρόντισε να επιδαμψεύσει με εις βάθος αναλύσεις και έρευνα σε αντίθεση με άλλους σύγχρονους διανοούμενους οι οποίοι διέλαθαν τα συμπεράσματα ή τη μεθοδολογία. Πολλές από τις πρωτόγνωρες εμπειρίες που κόμισε ο 20^{ος} αιώνας έμειναν σε μια ανοιχτή συζήτηση, όπως για παράδειγμα οι ηχογραφήσεις έργων από τους ίδιους τους συνθέτες κλπ και άλλα ζητήματα περισσότερο τεχνολογικής φύσεως.¹¹⁵ Η αναλυτική θεωρία υπερέρχει σε ότι σχετίζεται με τη δημιουργία ενός θεωρητικού υπόβαθρου ωστόσο στην αισθητική ανάγνωση μοιάζει για τον Adorno ως μια προσέγγιση “λάθος σαφήνειας” (Γκερ, 2005:139).

Συχνά γίνεται λόγος για την κριτική της Σχολής της Φρανκφούρτης, με σχόλια που την ταυτίζουν με μια θεώρηση η οποία αγγίζει, αν δεν πατά, στην ουτοπία. Σε αυτό συνηγόρησε αναμφισβήτητα η στενή σχέση μελών της σχολής με τον Bloch και άλλους απολογητές της. Η Σχολή καθώς και η έννοια της ουτοπίας σε πολλούς τομείς είναι ανεξερεύνητη και αρκούντως παρεξηγημένη. Ίσως ακόμα μοιάζει ουτοπική μια στάση εκ μέρους ενός σύγχρονου συνθέτη σε ένα περιβάλλον όπως το σημερινό, αν εκείνος ακολουθήσει την οδό που έχει οικοδομηθεί μέσα από τις ιδέες του Adorno. Κατά πόσο ο σύγχρονος συνθέτης (και κατ' επέκταση ο οποιοσδήποτε καλλιτέχνης), δύναται να ξεφύγει πέρα από το προφανές, που είναι το παραδομένο υλικό και η χρήση του, από όλο αυτό το εφιαλτικό πεδίο της μαζικής κουλτούρας; Η απάντηση και σε αυτό το ερώτημα μάλλον έρχεται από το παρελθόν. Οι μεγάλοι δημιουργοί χρησιμοποίησαν το στιλ σαν υπόσχεση και σαν κώδικα χωρίς να χρησιμοποιηθούν από αυτό. Τα μεγάλα έργα τέχνης ακροβατούν μεταξύ της προσωπικότητας που φέρουν ως τέτοια και της ιδέας της ίδιας τους της άρνησης ως ένταξη και υποκατάσταση όμοιων ήδη υπαρχόντων. Αυτή η άρνηση είναι η απάντηση και στη μαζικοποίηση. Αυτή η άρνηση τα ξεχωρίζει από το κοπάδι των έργων που γράφτηκαν για να υπηρετήσουν υποτίθεται

¹¹⁵ Ο Sean O' Riada στο *Our Music heritage* (1982), θεωρεί σημειακές τομές στη μουσική ιστορία τα στάδια της προφορικότητας, της σημειωμένης μουσικής, της τυπωμένης και της μηχανικά εγγεγραμμένης μουσικής. Σε αυτά, ας μου επιτραπεί να συμπληρώσω τη μουσική εκείνη που παράγεται και εγγράφεται (αρχικά μηχανικά και σήμερα ψηφιακά), από τον ίδιο τον συνθέτη συχνά με τον ίδιο ως εκτελεστή. Αυτή η τελευταία υποκατηγορία περιλαμβάνει μία πληθώρα ηχογραφήμάτων, από τα *Piano Concerti* του S. Rachmaninoff εκτελεσμένα από τον ίδιο, μέχρι τις σύγχρονες ηχογραφήσεις προσωπικών δίσκων των σύνθετών και φυσικά όλα τα συγκροτήματα – δημιουργούς μουσικής ανεξαρτήτως είδους.

μια συνέχεια ενώ στην πραγματικότητα ο μόνος στόχος που υπηρετήθηκε ήταν η εύκολη ένταξή τους στις κατηγοριοποιήσεις και στη μαζική κατανάλωσή τους. Αυτή η αντίδραση στο προϋπάρχον ανοίγει δύο πόρτες: Εκείνη των έξυπνων αυτιών που μπορεί να αισθανθούν το μήνυμα και εκείνη του ίδιου του συστήματος το οποίο “φιλελεύθερα” θα εκτινάξει στην κορυφή της πυραμίδας τον ικανό να το περιγράψει και να το πολεμήσει με αντάλλαγμα την ένταξή του σε αυτό. Το αφήγημα αυτό δεν περιγράφει μια ουτοπία, αλλά μια πραγματικότητα. Αυτή είναι η μοίρα του καλλιτέχνη ή του διανοούμενου που είτε ανήκε ήδη σε ένα κύκλο επαφής με όλες αυτές τις ιδέες είτε έχει ανοιχτά αυτιά και οξυδέρκεια. Για τους υπόλοιπους, αυτούς που δεν οπλίστηκαν με άλλα εφόδια παρά μόνο της καθαρής αντίδρασης και της εθελούσιας ανεξαρτησίας, ο δρόμος είναι πολύ διαφορετικός. Η ελευθερία να μην ανήκεις στο σύστημα αυτό είναι ισοδύναμο με την ελευθερία να μην επιβιώσεις εκτός του.

Η *Φιλοσοφία της νέας Μουσικής* καθιστά εξαρχής ξεκάθαρη τη σχέση της μουσικής με τις άλλες τέχνες όπως η ζωγραφική ή η λογοτεχνία. Η εγκατάλειψη της εικονικότητας και της παραδοσιακής γραφής βρίσκουν ανάλογο στη μουσική την ατονικότητα. Προκρίνονται (περίπου ως case studies), τα έργα του Stravinsky και του Schoenberg για εντελώς διαφορετικούς λόγους με εξάντληση αυστηρής κριτικής στον πρώτο. Ο Hindemith, το αβρό παρελθόν και ο συνδετικός κρίκος μεταξύ της παλιάς και της νέας γενιάς, υποδεικνύεται ως ένας από εκείνους τους καλλιτέχνες που οδηγούν από την εποχή της τεχνικής, της γνώσης και του αποστάγματος μιας ολόκληρης περιόδου, σε εκείνη που όλα αυτά τίθενται εν αμφιβόλω, στην ανατολή μιας νέας εποχής που μοιραία έκρυψε και κρύβει σε κάθε τέχνη πολλές τεχνικές και ιδεολογικές αναπηρίες. Η Νέα μουσική δεν μπορεί να είναι κάτι άλλο από ένα καινούριο πλοίο σε ένα ταξίδι που δεν μπορεί να κατέχει όλα τα απαραίτητα μέσα ελέγχου των επιβατών. Αποτέλεσμα αυτού μαζί με ότι πιο νέο και ρηξικέλευθο, να περιέχει χωρίς τη θέλησή της και ερασιτέχνες συνθέτες και δημιουργούς οι οποίοι μιμούνται τους πραγματικούς επιβάτες που γνωρίζουν τον προορισμό και τα μέσα. Η Νέα μουσική δεν έχει κριτήρια όπως αυτά που μάθαμε ως τώρα ώστε να δημιουργείται εύκολα ένας μπούσουλας. Το κάθε έργο είναι, και οφείλει να είναι, μια μοναδική περίπτωση και ως τέτοια να απαιτεί μια μοναδική αντιμετώπιση και αξιολόγηση.

Η σχέση με το παρελθόν δεν είναι δυνατό να αναγνωσθεί στο επίπεδο της σύγκρισης μεταξύ έργου – αντίδρασης ακροατή. Γίνεται συχνά λόγος για τον

Beethoven και την αποδοχή που γνώριζαν τα έργα του στον καιρό τους. Πρόκειται για μια επιφανειακή ανάγνωση, καθώς κάποια από αυτά ήταν έτσι κι αλλιώς δυσνόητα σε πολλούς και αφορούσαν μια ελίτ η οποία σήμερα κατακρίνεται. Επίσης δεν λαμβάνεται υπ' όψιν η μεγέθυνση της απόστασης των καθημερινών ακουσμάτων της σύγχρονης εποχής σε σχέση με την αντίστοιχη του 19^{ου} αιώνα. Από τον Beethoven και μετά η ανάπτυξη και η επεξεργασία αποκτούν μία εντελώς άλλη έννοια. Το ίδιο συμβαίνει και με τις παραλλαγές. Αρκεί να δει κανείς τις παραλλαγές στο θέμα του Diabelli για να αντιληφθεί το ποιόν και τη φαντασία που μπορούν να αναπτυχθούν όπως το δάσος από ένα μικρό θάμνο. Η Νέα μουσική ευαγγελίζεται καθαρότητα στην ανάλυση και την επεξεργασία καθώς και πλήρη ανάπτυξη του θεματικού υλικού το οποίο συνήθως είναι μικρό, αλλά δομημένο με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτρέπει όλα τα παραπάνω (με άλλο τρόπο). Η ιδιοσυγκρασία του υλικού σημαίνει την ίδια του την ανασύσταση και τη διατήρηση του χαρακτήρα του σηματοδοτεί και τη μεταβολή του, χωρίς ωστόσο ποτέ να χάνεται η ενότητα. Η ανάπτυξη και οι παραλλαγές χάρη στα παραπάνω στοιχεία αποκτούν τέτοιο χαρακτήρα, που δύσκολα διακρίνονται από τη βασική εκδοχή. Έτσι καταλύεται κάθε σχέση κυριαρχίας από τη μία και υποταγής από την άλλη. Κυρίως σε αυτό το στοιχείο εδράζεται και η εκτίμηση περί καθολικής ενότητας του Adorno προς τη Νέα μουσική. Είναι η βασική δομή που μετατρέπει το “θεματικό υλικό” σε μία εργασία υλοποίησης ενός αριθμού διατεταγμένων φθόγγων με προοπτική να πληθύνουν ανάλογα με το πλάνο του συνθέτη. Βασική αρχή είναι η αποφυγή (στη βασική πρώτη διάρθρωση), διαστηματικών σχέσεων που παραπέμπουν είτε σε τρίφωνες βασικές συγχορδίες είτε σε χαρακτηριστικές τονικές ακολουθίες. Η διασφάλιση αυτών των σχέσεων εξασφαλίζει ίσως ότι σε καμία επόμενη παραγόμενη έκθεση δεν θα προκύψει κάποια από τους ανεπιθύμητες αυτές σχέσεις. Η Νέα μουσική προκρίνει ξεκάθαρα και την αντίστιξη δίνοντάς της εξέχουσα θέση. Έτσι γίνεται φανερό ακόμη περισσότερο η σχέση με το απώτερο παρελθόν αλλά ξανά με νέους όρους. Επανεμφανίζονται φόρμες όπως εκείνη της σονάτας του ροντό κλπ αλλά υπό άλλο πρίσμα και άλλη χρονική διάρκεια. Η μουσική αυτή δεν χωράει εξ ορισμού επαναλήψεις όπως και επεξεργασίες με την κλασική έννοια. Η εισαγωγή νέου θεματικού υλικού είναι επίσης ετερογενής όρος καθώς και πολλές συναφείς τεχνικές που μπορούν να θεωρηθούν ως κατάλοιπα αλλά όχι και ανεκτά προγονικά επιβιώματα. Έτσι υποχρεώνεται σε μικρότερες και περιεκτικότερες φόρμες. Η τεχνική του

δωδεκαφθογγισμού ζητά τη λεπτομέρεια στην παράλληλη επεξεργασία των φωνών δημιουργώντας συνάμα ένα στιλιστικά συναφές αρμονικό προκύπτων περιβάλλον.

Η Νέα αυτή μουσική λοιπόν ορίζει νέους κανόνες, δημιουργεί συστήματα, διαρθρώνει καίριο ριζοσπαστικό λόγο και αξιώνει πλήρη κυριαρχία επί του υλικού. Πως προκρίνεται λοιπόν ένα τέτοιο σύστημα από τον άνθρωπο που γέμισε ολόκληρους τόμους μαχόμενος ακριβώς εναντίον όλων αυτών των απόλυτων συστημάτων αρχής γενομένης με τον Διαφωτισμό; Η απάντηση δίνεται σε λίγες απολογητικές γραμμές. “Ο δεσποτισμός αυτός ανταποκρίνεται στην εκ γενετής αυταρχική φύση του υλικού” (Adorno, 2012:107). Η αντιμετώπιση θυμίζει την παροιμία: “Πάσσαλος, πασσάλω εκκρούεται”. Η ευθύνη αποδίδεται σε ένα σχηματικό χειρισμό της μουσικής σαν να ήταν πεπρωμένο, και το πεπρωμένο είναι ολέθριο όπως και η εξουσία. Η μουσική αυτή έρχεται να εγκαθιδρυθεί ως γνήσιο τέκνο και επίγονο κυριαρχικό δημιούργημα ανάλογο με εκείνο της αστικής Βιεννέζικης σχολής και των συναφών Ευρωπαϊκών κλασικών των προηγούμενων αιώνων. Έτσι δεσμεύεται από το υποκείμενο και εξουσιάζοντάς το καταλήγει να απελευθερωθεί και να απελευθερώσει. Πρόκειται δηλαδή για τη σχέση που περιγράφηκε παραπάνω δηλαδή για τη σχέση θεματικού υλικού και παραλλαγών. Το θεματικό υλικό μοιάζει κυρίαρχο αλλά η εξέλιξη δείχνει ότι η ισότητα βρίσκεται στο βάθος και το τέλος αυτού του δρόμου. Με αυτή την πνευματική ακροβασία ο Adorno διέρχεται το μείζον θέμα της κυριαρχίας και μάλιστα υπερθεματίζει καθώς την προβάλλει ως τυπικό παράδειγμα των κοινωνικών σχέσεων. Καθώς η απόλυτη ελευθερία καταλήγει στην απόλυτη χαλιναγώγηση, αυτή η παραδοχή είναι απαραίτητη, όσο απαραίτητο είναι και το πέρασμα του μαθητευόμενου συνθέτη από τα 350 χρόνια αντίστιξης που προηγήθηκαν. Ο συνθέτης από εδώ και πέρα οφείλει σαν ένας νέος Bach, να γνωρίζει άριστα το παρελθόν και να το υπερβαίνει διαρκώς μέσα από σκληρούς νόμους, οι οποίοι ενίοτε αποκωδικοποιούνται εκ νέου για να πάρουν τη θέση τους άλλοι σε μια διαρκή και αέναη αναζήτηση.

Σήμερα ο όρος “Νέα μουσική” αποτελεί σημείο αναφοράς αλλά δεν μπορεί να φιλοξενηθεί ως όρος σύγχρονου λεξιλογίου ειδολογικής κατάταξης, όπως ίσως προέβλεπε ο Adorno. Αντίθετα, ο χαρακτηρισμός ιδωμένος μέσα από το πλατύ αισθητικό φάσμα που του προσέδωσε η Σχολή Φρανκφούρτης (σύμφωνα με το οποίο εκτός των άλλων πρόκειται για την τέχνη με τα στοιχεία της αέναης άρνησης καθώς και εκείνα της αποκατάστασης μιας φθαρμένης σχέσης όπως εκείνη μεταξύ

αντικειμένου και υποκειμένου), θεωρείται επαρκής για να περιγράψει κάθε μουσική επιτελεί ή προσδοκεί τη μέθεξι με αντίστοιχους φιλοσοφικούς στόχους. Ένα από τα στοιχεία που αναφέρθηκαν ως κοινά χαρακτηριστικά στις τέχνες του 20^{ου} αιώνα είναι η πλήρης ρήξη με το παρελθόν. Ωστόσο ούτε στη Νέα μουσική, ούτε στη μουσική του 20^{ου} αιώνα (χωρίς επίθετο), ούτε στις περισσότερες από τις τέχνες του 20^{ου} αιώνα ασχέτως κινήματος και δεκαετίας ψηλαφεί κανείς μια πράγματι απόλυτη πατρογονική αποδέσμευση. Γιατί λοιπόν ο Adorno υπερασπίζεται μια τέτοια αντιμετώπιση; Ο λόγος εξηγείται από τον ίδιο και η ερμηνεία φωτίζει περισσότερα πεδία από εκείνο στο οποίο προφανώς απαντά. Δανειζόμενος τις θέσεις του Paul Valery υπερθεματίζει την άποψη: “Ότι καλύτερο υπάρχει στο καινούριο είναι εκείνο που αντιστοιχεί σε μια παλιά ανάγκη” (Adorno, 1997b:66). Η θέση αυτή μετατρέπεται σε αίτημα και υπερασπιστική γραμμή έναντι των κατηγορών για υποκίνηση προς αποσάθρωση των παραδοσιακών σχέσεων. Άλλωστε ο οικτιρμός του στις κοινωνικές συνθήκες και τη βαρβαρότητά τους στρέφεται εξίσου στην υπαιτιότητα για την έκπτωση και τελικά τον θάνατο της τονικής όσο και της “Νέας Μουσικής” τον οποίο αν και απεύχεται προβλέπει.

Τέλος ο Adorno αφήνει έξω από τα προηγούμενα την ηλεκτρονική μουσική, αντιμετωπίζοντάς την ξεχωριστά. Θεωρεί βέβαιη τη σύγκλισή της με ενδομουσικές όψεις και ομολογώντας την απόστασή του από τη γνώση αυτού του πεδίου, (το οποίο έκανε άλματα μετά τον θάνατό του ως τις μέρες μας), εκφράζει μια διστακτική επιφυλακτικότητα καθώς γνωρίζει τον κίνδυνο που ελλοχεύει. Ο κίνδυνος αυτός εντοπίζεται σε οτιδήποτε αναπτύχθηκε εδραζόμενο σε κατασκευές, η ιστορία των οποίων μάλλον διευκολύνει την απόσταση του υποκειμένου και του αντικειμένου. Όμως αναγνωρίζοντας ειδικά μέσα από τα έργα του Stockhausen τις δυνατότητες όχι μόνο του “συνεχούς” και του “φυσικά ανέφικτου”, αλλά και της επάλληλης διαστρωμάτωσης νέων οριζόμενων από τον δημιουργό παραμέτρων, διαβλέπει ορθά τον νέο πόλο έλξης της δημιουργίας.¹¹⁶ Αυτός ο νέος πόλος έλξης τοποθετείται από τον Adorno στον αντίποδα της Νέας μουσικής η οποία έγινε παρωχημένη μετά τη θραύση του μέχρι πρότινος αντιπάλου της θέτοντας έτσι ένα νέο δίλλημα καθώς ο θάνατός της θα στερήσει από κάτι ανάλογο και την ηλεκτρονική μουσική.

¹¹⁶ Ως “συνεχές” και “φυσικά ανέφικτου” εδώ εννοούμε αφ’ ενός τον αέναο τρόπο που μέσω της τεχνολογίας των συνθετητών και των ηλεκτρονικών υπολογιστών μπορεί να συντεθεί να επεξεργαστεί και να αναπαραχθεί πλέον το μουσικό έργο και αφ’ ετέρου την παραγωγή κυματομορφών που δεν υπάρχουν σε κανένα φυσικό όργανο ή ακόμα δεν είναι δυνατόν να παραχθούν στη φύση χωρίς υπολογιστική επεξεργασία

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ
ΟΙ ΣΥΖΕΥΞΕΙΣ
ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΚΑΙ Η ΣΧΟΛΗ
ΤΗΣ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 0

ΟΡΙΣΜΟΙ

Κατ' αντιστοιχία του πρώτου μέρους κρίνεται δόκιμη μια αντίστοιχη παράταξη μερικών βασικών αρχών σχετικά με τη θεωρία του Theodor Adorno. Οι αρχές αυτές δεν απηχούν κανόνες ή κανονιστικά πρότυπα καθώς κάτι τέτοιο θα ήταν εκ διαμέτρου αντίθετο με το πνεύμα και τις αρχές της. Σχετικά με την Αισθητική υιοθετείται ο όρος του Baumgarten ως “επιστάμενη θεώρηση των κείμενων συναισθημάτων σε αυτή τη θεωρία του ωραίου”.¹¹⁷ Έτσι, σύμφωνα με τον Adorno:

- Το έργο τέχνης μπορεί να εκφράσει κάτι με ακρίβεια.
- Το έργο τέχνης περιέχει πλούτο μεμονωμένων στοιχείων σε ενότητα.
- Το έργο τέχνης είναι γενναιόδωρο ακόμη κι εάν είναι ή θέλει να είναι ασκητικό.
- Η απόλυτη επιτηδευμένη συνοχή είναι άσκοπη και ακαδημαϊκά στυλιζαρισμένη.
- Το “Πνεύμα” των έργων τέχνης είναι σύμφυτο με τη δομή τους.
- Δεν υπάρχει κακό έργο τέχνης. Το κακό έργο δεν νοείται ως κάτι. Το έργο τέχνης είναι από μόνο του ενταγμένο στην κατηγορία “καλό”.
- Τα όρια του έργου προσεγγίζονται τόσο, όσο περισσότερο αγγίζουν την ατομικοποίηση.
- Το έργο τέχνης θέτει προγραμματικά την ενότητά του. Στέκεται απέναντι στην κακή φυσικότητα του τυχαίου και του χαώδους.
- Τα ελαττώματα των έργων νομιμοποιούνται από το συνεπές όλον.
- Ο βαθμός άρθρωσης ενός έργου είναι στοιχείο ποιότητας Άρθρωση είναι η διάσωση των πολλών εντός του ενός.
- Η τέχνη μπορεί να είναι αληθινή όταν η προσοχή της δεν διασπάται από τη χρονική συγκυρία μέσα στην οποία παράγεται και στα μέσα που χρησιμοποιεί. Πρέπει να χρησιμοποιεί τα αντικειμενικά κριτήρια που έχει αποφασίσει ότι είναι τα μέσα και τα υλικά της.

¹¹⁷ Ο ορισμός όπως διασαφηνίζει και ο Hegel ενδεχομένως εκπλήρωνε σύγχρονες επιταγές διάκρισης καθώς η Γαλλική ή η Αγγλική κουλτούρα εκκινούσαν όπως είδαμε και στη φιλοσοφία από διαφορετική αφετηρία. Ωστόσο με την πάροδο του χρόνου η έννοια ίσως για κάποιους να υπολείπεται σημασιολογικά έχει όμως πια πολιτογραφηθεί ώστε συμβατικά και σχετικιστικά να εκπληρώνει τις ανάγκες για τις οποίες δημιουργήθηκε, τουλάχιστον σε επίπεδο έρευνας και μελέτης πεδίου.

- Η αισθητική εμπειρία γίνεται ζωντανή από τη μεριά του αντικειμένου τη στιγμή που τα ίδια τα έργα τέχνης ζωντανεύουν κάτω από τη ματιά της.
- Η ιδέα του έργου τέχνης είναι σύμφυτη με την επιτυχία του.
- Η ανάλυση μπορεί να προσεγγίσει το έργο μόνο αν κατανοήσει τη σχέση μεταξύ των δυναμικών στοιχείων του ως διαδικασία και όχι με την αναγωγή του έργου σε δήθεν πρωτογενείς ενότητες.
- Η τέχνη δεν επιδέχεται κανένα λεκτικό ορισμό καθώς εντός των έργων συμφύρονται ετερόκλητα, μη ταυτόσημα και αντιμαχόμενα στοιχεία.
- Τα έργα είναι νοητά μόνο ενεργεία.
- Η άρνηση και το νέο είναι οι μόνες ευσταθείς παράμετροι. Ο συντηρητισμός εντός του έργου τέχνης είναι παράδοξος ως προς τη φύση τους.
- Η διάρκεια του έργου δεν συνιστά τον χαρακτήρα. Το έργο δύναται να έχει μικρή διάρκεια στο χρόνο, ακόμη και να σβήσει για πάντα λίγο μετά τη γέννησή του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

2.1.1 Εισαγωγικά στοιχεία – Adorno & Eisler

Στο πρώτο μέρος, είδαμε τον τρόπο με τον οποίο η μουσική απασχόλησε τους φιλοσόφους των προηγούμενων αιώνων, καθώς και τα αποτελέσματα αυτών των μελετών. Ο Adorno φέρει όλο εκείνο το φιλοσοφικό οπλοστάσιο, το οποίο σε συνδυασμό με την άριστη γνώση του σχετικά με τη μουσική, του επέτρεψε να αναλύσει και να εμβαθύνει στην κριτική του παρελθόντος και να προχωρήσει σε προτάσεις για το παρόν και το μέλλον. Η *Φιλοσοφία της νέας Μουσικής* ήταν αυτός ακριβώς ο οδηγός πορείας για συνθέτες, αισθητικούς και φιλότεχνους. Ωστόσο αυτό το πόνημα έχει να κάνει κυρίως με τον τρόπο που η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως αυτόνομη τέχνη, με τους δικούς της όρους, τους ιδιαίτερους νόμους που διέπουν το υλικό και τη μοναδική της σε σχέση με τις υπόλοιπες τέχνες όπως αποδεικνύεται αισθητική. Η υποχρεωτική μετακίνησή του Adorno στις Η.Π.Α του έδωσε την ευκαιρία να γνωρίσει δια ζώσης και σε μεγάλο εύρος και έναν άλλο ρόλο της μουσικής, αυτόν δηλαδή της συνοδείας μιας κινηματογραφικής ταινίας σε συνθήκες σκληρού καπιταλισμού και πλήρους εμπορευματοποίησης. Φυσικά στην Ευρώπη που άφησε για ένα μεγάλο διάστημα, πρόλαβε να δει αρκετό από τον δρόμο που είχαν διανύσει κοινά η κινηματογραφική ταινία και η ηχητική της μπάντα, στις Η.Π.Α. όμως θα έβλεπε μια πραγματικά βιομηχανοποιημένου τύπου παραγωγή, με πολύ εξελιγμένες τεχνικές αλλά και σκληρή μεταχείριση όλων των εμπλεκόμενων ειδικοτήτων που φιλοξενούνταν εντός των κινηματογραφικών παραγωγών. Κάτι τέτοιο ο Adorno δεν θα μπορούσε να το αφήσει ανεξέταστο. Αποτέλεσμα όλων των παρατηρήσεων και της εμπλοκής του με τη νέα αυτή ακμάζουσα βιομηχανία του κινηματογράφου ήταν το εξαιρετικό και απολύτως πρωτότυπο έργο *Composing for the films* το οποίο εκπονήθηκε σε συνεργασία με τον Hans Eisler. Η προσέγγιση επί του θέματος δεν είχε προηγούμενο και δυστυχώς ακόμη και σήμερα δεν έχει βρει επόμενο, καθώς η σχετικά περιορισμένη βιβλιογραφία έχει αναλωθεί κυρίως σε ιστορικά ή τεχνικά πεδία, αφήνοντας μάλλον ανέγγιχτο τον χώρο της αισθητικής και της φιλοσοφίας της μουσικής που γράφεται με σκοπό να συνοδεύσει μια ταινία. Το βιβλίο αυτό ως τέτοιο, καθώς και κάποιες επίγονες μελέτες θα αποτελέσουν τις κύριες πηγές αναφοράς του παρόντος κεφαλαίου.

Η αναφορά και ανάλυση της κινηματογραφικής γλώσσας συχνά ξεπερνά τα όρια τα οποία την περιχαράκωνουν ως τέτοια με αποτέλεσμα να συναρτάμε τα επί μέρους (συχνότατα ετερογενή και ετερόκλητα), στοιχεία τα οποία ορίζουν έναν άλλο τόπο, εκείνον της κινηματογραφικής γραφής, σε αυτήν. Με την ίδια ευκολία συχνά συμβαίνει και το αντίθετο. Γραφή και γλώσσα ορίζουν επί μέρους σύνολα αυτού το οποίο εργαλειακά ονομάζεται “Άρθρωση και καταγραφή” της οπτικής εμπειρίας. Αν το σχήμα αυτό ελεγχθεί σημειωτικά τότε πρόκειται για έναν κώδικα αυστηρά καθορισμένο από τον εκάστοτε δημιουργό ο οποίος επιλέγει “σημεία” τα οποία τελικά υποτάσσονται σε ένα νέο αναφορικό χαρακτήρα. Το σύνολο αυτό, επανακαθοριζόμενο ως “γλώσσα”, δημιουργεί με τη σειρά του ένα καινούριο σύστημα αναφοράς και ελέγχου του φερόμενου μηνύματος με την όποια χροιά λάβει αυτό (κοινωνική, πολιτική, αισθητική κλπ), και δρα ως μια πραγματικότητα. Ο Gilles Deleuze επισημαίνει πάνω στις παρατηρήσεις του Henri-Louis Bergson (σχετικά με τον κινηματογράφο ως τυπικό παράδειγμα ψευδούς κίνησης υπογραμμίζοντας δεικτικά ότι η κίνηση ανασυντίθεται σε ακίνητες δομές), ότι μπορεί πάντα να κάναμε κινηματογράφο χωρίς να το ξέραμε (Deleuze, 2009:18). Ας μην ξεχνάμε όμως ότι πέρα από τα παράδοξα του Ζήνωνα, η επιστήμη συγκροτήθηκε μέσα από αυτό που αργότερα αποκλήθηκε απειροστικός λογισμός, με μια παρόμοια διαδικασία σε πολλά από τα μεγάλα της βήματα (σχέση τροχιάς/χρόνου–Kepler, διανυμένος χώρος//χρόνος πτώσης–Galilei). Από αυτή τη σκοπιά η τυχαιότητα λήψης των στιγμιότυπων προσκρούει σε κάθε αναλυτική θεώρηση. Ωστόσο θα είχε ενδιαφέρον ο αντίλογος στην περίπτωση της κινηματογράφησης σε “super slow motion” και φυσικά ειδικότερα στην ανάλυση / ανασύνταξη αντίστοιχης ανάλυσης προβολής. Σε αυτή την περίπτωση η τυχαιότητα στην πρόσληψη παραμένει, ωστόσο η δική μας αναλυτική προσέγγιση πολλαπλασιάζεται απείρως καθώς έχουμε εποπτεία σε γεγονότα/μονάδα χρόνου απολύτως αδύνατο να προσληφθούν με τις δυνατότητες των αισθητηριακών μας οργάνων με ότι αυτό μπορεί να σημαίνει για την ανάλυση και την επεξεργασία τους. Πολλές από τις θέσεις του Deleuze αποτέλεσαν (και αποτελούν ακόμη), σημείο αναφοράς σε ότι έχει να κάνει με τη θεωρητική προσέγγιση της σχετικά νεόκοπης αυτής τέχνης του κινηματογράφου και της φιλοσοφικής του θεώρησης. Σε πολλά σημεία οι θέσεις αυτές έρχονται να συναντήσουν εκείνες του Benjamin για παράδειγμα

τα σχετικά με το κινηματογραφικό έργο, όχι ως ρεαλιστική απεικόνιση μιας πραγματικότητας αλλά ως παραγωγή μιας υπερφυσικής δημιουργίας (Ράπτη, 2011:2).

Στον αντίποδα της υλικής αυτής οπτικής σχέσης, η μουσική λειτουργεί μέσω πολλαπλών πεδίων αναφοράς, απόλυτα καθορίσιμων στο πλαίσιο της αυτοαναφορικότητας και σε άμεση διαλεκτική μόνο ως προς το στοιχείο του χρόνου. Η μουσική μαζί με τον ήχο αποτελούν στον κινηματογράφο το συμπλήρωμα του οπτικού μηνύματος και αυτή ακριβώς η σχέση διερευνάται. Η λεπτή ισορροπία μεταξύ των δύο μέσων αποτελεί έναν “υμένα μεταξύ τύχης και νόμου” (Patton–Protevi, 2003:113). Η σύμπραξη της για παράδειγμα με την αρχιτεκτονική δημιουργία (ως εικαστικό δρώμενο απαλλαγμένο από το στοιχείο του υποχρεωτικού ρέοντος χρόνου όπως ο κινηματογράφος), έχει δώσει στο παρελθόν ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Ειδικά μετά το 1950 και τις σχετικές εργασίες του Olivier Messiaen (1908 - 1992) σε σχέση με τις μακροδομές και τις “αλυσίδες του Μάρκοβ” (1957), η μελέτη της μακροδομής, του χρόνου και των μοτίβων θα ανανεώσει την έρευνα σχετικά με τη μουσική και με την κινούμενη εικόνα σχεδόν κάθε είδους. Έτσι κάποτε ιδωμένη συνθετικά και κάποτε αναλυτικά η προσπάθεια αποκωδικοποίησης στοιχείων παρμένων από τις μουσικές φόρμες σε άλλα εικαστικά “ανάλογα” όπως η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική, η σκηνογραφία η γλυπτική και ο κινηματογράφος ως “εικαστική ροή” σχετιζόμενη με την αυτονόητα αντίστοιχη μουσική θα μπουν εκ νέου στο μικροσκόπιο της έρευνας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η ιστορία του κινηματογράφου προφανώς είναι σχετικά με άλλα είδη τέχνης πολύ πρόσφατη και ως εκ τούτου σύντομη, ενώ εκείνη του ομιλούντος κινηματογράφου ακόμη συντομότερη. Η μουσική που σχετίστηκε με τον κινηματογράφο προϋπήρξε του φυσικού του ήχου καθώς παιζόταν παράλληλα με την προβολή των πρώτων ταινιών ζωντανά επί σκηνής. Στα πρώτα βήματα του κινηματογράφου η μουσική αποκαλείτο “συνοδεία” ή “χαλί” και οι χαρακτηρισμοί δεν απείχαν πολύ από την πραγματικότητα. Κάποιοι υποστηρίζουν ότι η μουσική χρησιμοποιήθηκε για να μην ακούγεται ο ήχος των πρωτόγονων μηχανών προβολής, όπως επίσης και ότι η χρήση μουσικής ήταν αναγκαίο κακό ενώ μια μερίδα ιστορικών υποστηρίζουν ότι “Βωβή” κατά κυριολεξία ταινία δεν υπήρξε ποτέ (Adel–Altman, 2001:13). Η πρώτη γνωστή σε μας ταινία με μουσική υπόκρουση, (ένα πιάνο), ήταν η ταινία *Boulevard Des Capucines*, (*Η λεωφόρος των Καπουτσίνων*), των αδελφών

Auguste & Louis Lumière (1862 - 1954, 1864 - 1948). Προβλήθηκε στις 28/12/1895 στο Grand Café στο Παρίσι, και δύο μήνες μετά στην Αγγλία. Λίγους μήνες αργότερα ολόκληρες ορχήστρες συνόδευαν τα οπτικά δρώμενα. Η αρχική χρήση μουσικής στις ταινίες, γινόταν χωρίς να λαμβάνεται υπόψη τίποτα περισσότερο από το ένστικτο και το πιθανό ταλέντο στην νέα αυτή σύμπραξη των εμπλεκομένων δημιουργών. Το διάστημα αυτό ως εκ τούτου θεωρείται πειραματικό. Το ρεπερτόριο περιλάμβανε “κομμάτια” για πιάνο ή ορχήστρα, συνήθως κλασσικής φιλολογίας, χωρίς βέβαια να αποκλείονταν και άλλα είδη μουσικής.

Το 1908 ζητήθηκε από τον Camille Saint-Sans να συνθέσει ειδικά για μια ταινία. Επρόκειτο για την Γαλλική παραγωγή: *L' assassinat du Duc de Guise*, (*Η δολοφονία του Δούκα του Γκις*). Ο συνθέτης έγραψε ένα έργο για έγχορδα, πιάνο και αρμόνιο, (Op. 128). Ήταν η πρώτη φορά που οι παραγωγοί μπήκαν στη διαδικασία, το σκεπτικό και τα έξοδα παραγγελίας και παραγωγής πρωτότυπης μουσικής για ταινία (Prendergast, 1977:42). Αν και η ημερομηνία είναι γνωστή και θα μπορούσε να αποτελέσει μια αρχή για μια σχετική έρευνα, είναι αδύνατο να μελετηθούν κινηματογραφικά αρχεία σε αντιστοιχία με τα μουσικά εφ' όσον είναι πια μάλλον απίθανο να γνωρίζει κανείς ποια ήταν η ακριβής χρονική αντιστοιχία του ενός μέσου σε σχέση με το άλλο παρά μόνο προσεγγιστικά. Έτσι ο κύριος όγκος του υλικού που διαθέτουμε είναι κυρίως μετά το 1928 καθώς περίπου από τότε και μετά το εξεταζόμενο υλικό φέρει και τα δύο δρώμενα σε συγχρονισμό.

Ο ηχογραφημένος κινηματογραφικός ήχος ξεκίνησε το 1926, από τη “Warner Brothers” μέσω της συσκευής “Vitaphone”, η οποία συγχρόνιζε το ηχογράφημα από κάποια εξωτερική πηγή (δίσκος/ταινία), με τη μηχανή προβολής. Το 1927 η τεχνική έκανε την πρεμιέρα της στις αίθουσες στην ταινία *The Jazz Singer* (*Ο τραγουδιστής της τζαζ*), η οποία παρόλαυτά ήταν κατά το μεγαλύτερο μέρος της βουβή. Η προσπάθειες για προσθήκη χρώματος σε αυτές τις πρώτες απόπειρες ξεκινά περίπου αυτή την περίοδο μέσω του χρωματισμού των κινηματογραφικών καρτέ με το χέρι.¹¹⁸ Οι Adorno και Eisler δεν αγνόησαν στην κριτική τους το κομμάτι αυτό, (ως σημαίνον στοιχείο του ολοκληρωμένου αισθητικού αποτελέσματος που οραματίζονταν), Η πιο γνωστή ίσως από αυτές τις μεθόδους ήταν η “Technicolor” η οποία τελειοποιήθηκε περίπου το 1941, (Monopack Technicolor), αλλά παρέμεινε πάντοτε ακριβή λόγω των περίπλοκων

¹¹⁸ Η επίπονη και χρονοβόρος αυτή μέθοδος εγκαταλείφθηκε σταδιακά, και μάλλον μοιραία σε συνδυασμό με την αύξηση της διάρκειας των ταινιών.

σταδίων διαχωρισμού και εμφάνισης των χρωμάτων. Στο τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, εμφανίστηκε πλέον το έγχρωμο αρνητικό φιλμ της εταιρίας “Eastman Kodak”, το οποίο δεν απαιτούσε εκτός των άλλων αυτή τη διαδικασία διαχωρισμού των χρωμάτων. Έτσι επικράτησε μετά την έναρξη της δεκαετίας του '60 χάρη στη ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας, αυτό που όλοι γνωρίζουμε ως έγχρωμος κινηματογράφος.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθώ σε μερικές προσωπικές επισημάνσεις (σε επίπεδο συγκέντρωσης, καταγραφής και σχολιασμού), υπό το πρίσμα των οποίων τα επόμενα κεφάλαια θα φωτιστούν διαφορετικά. Ο 20^{ος} αιώνας στη μουσική και τον κινηματογράφο σημαίνει την έναρξη μιας νέας ιστορικής περιόδου. Εμφανίζονται τα εξής ιστορικά μοναδικά χαρακτηριστικά (όλα οφειλόμενα στη δυνατότητα μαγνητικής καταγραφής και αναπαραγωγής):

- Ο δημιουργός αποτελεί άμεσα εμπλεκόμενο συντελεστή του έργου (στον κινηματογράφο ο σκηνοθέτης εμπλέκεται ή έστω δύναται να εμπλέκεται σε όλη τη διαδικασία παραγωγής, κατά τον ίδιο τρόπο που βρίσκεται και ο συνθέτης στη μουσική ίσως και ως εκτελεστής, σε αντίθεση με το παρελθόν). Κατ' αυτόν τον τρόπο βλέπουμε σήμερα τις ταινίες των δημιουργών τους και ακούμε με τον ίδιο τρόπο π.χ τα τέσσερα κονσέρτα του Ραχμάνινοφ εκτελεσμένα από τον ίδιο τον συνθέτη.
- Το έργο (δυνάμει) παγιώνεται σε μια αυστηρά καθορισμένη μορφή η οποία δεν επιδέχεται δημιουργικών δευτερογενών ή εξωγενών παραγόντων (όπως π.χ. ο ρυθμός ή ο τρόπος ανάγνωσης ενός ποιήματος, ή κάθε πιθανή σκηνοθεσία ή εκτέλεση εκ μέρους των ηθοποιών μιας παράστασης ή μιας χορογραφίας). Το τελικό montage αποτελεί την τελική κατάθεση του σκηνοθέτη καθώς και το ηχογράφημα το αντίστοιχο προϊόν του συνθέτη. Την ίδια στιγμή μια συμφωνία του L.V.Beethoven ή μια σονάτα του Mozart είναι εξ ορισμού ευεπίφορα σε πολλές πιθανές ερμηνείες και “αναγνώσεις” πολλώ δε μάλλον ένα θεατρικό κείμενο.
- Το έργο (ειδικά μετά την καθιέρωση της ψηφιακής μεθόδου και κατά τη διαδικασία παραγωγής), μπορεί να αναπαραχθεί μαζικά χωρίς καμιά απώλεια ποιότητας σε μαζικό επίπεδο, (σε αντίθεση με οποιαδήποτε άλλη μορφή παραδοσιακής εικαστικής τέχνης).

Η επιστημονική βάση στην οποία τέθηκε η μελέτη της μουσικής και του ήχου εν γένει σε σχέση με τα κινήματα του κινηματογράφου και της εμφιλοχωρούμενης αρχιτεκτονικής του, βρίθουν από τάσεις σύγκλισης μεταξύ τους καθώς και με τα συνώνυμα τους μουσικά έργα. Τάσεις, (αφαίρεση, μινιμαλισμός, pop), θεωρίες και ιδεολογίες γίνονται σχεδόν αυτονόητα αντικείμενα κοινών τόπων μεταξύ των τεχνών και ο κινηματογράφος εκ φύσεως δύναται να πράξει μια εικαστική και ηχητική φιλοξενία όλων αυτών. Η λογοτεχνία, η ποίηση, η γλυπτική και το θέατρο, που έως τότε έβρισκαν στέγη και κοινό δίαυλο επικοινωνίας εντός του πολυθέαματος της όπερας, αρχίζουν με αυξανόμενη ταχύτητα (συμπεριλαμβανομένης και της όπερας), να μεταβαίνουν σε μια νέα εποχή καταγραφής ή έκφρασής τους μέσα από τον φακό της 7^{ης} τέχνης. Και ενώ οι άλλες τέχνες και η μελέτη της αισθητικής τους ξεχωριστά μετρούσαν ήδη εκατονταετίες ακόμη και χιλιετίες, ο κινηματογράφος εμφανίστηκε ως “κεραυνός εν αιθρία”, άνευ κάποιου αντίστοιχου θεωρητικού υπόβαθρου, έτοιμος να φιλοξενήσει δομικά πέρα από τη δική του γραφή, το σύνολο των υπόλοιπων τεχνών καθώς και τις συμπράξεις τους. Με αυτό ως απαίτηση άρχισε μια φρενήρης πορεία δημοσιεύσεων σχετικά με το νέο μέσο το οποίο κέρδιζε ολοένα και μεγαλύτερο ενδιαφέρον εκ μέρους του κοινού. Αμφιβάλλοντας ακόμη και στο κατά πόσο ο “νέος εισβολέας” ανήκε στο χώρο των τεχνών και προϊόντος του χρόνου περνώντας σε πιο παραγωγική διαλεκτική, άρχισε να διαμορφώνεται ένα θεωρητικό τοπίο στήριξης του κινηματογράφου. Από αυτές τις πρώτες προσεγγίσεις κάποιες αρχές επιβιώνουν ακόμη και σήμερα, καθώς ευτύχησαν να εξετασθούν και να διατυπωθούν μερικές φορές από αρκετά επιδέξιους διανοούμενους. Ας σημειωθεί τέλος, ότι η ψηλάφηση της αισθητικής και του θεωρητικού υπόβαθρου του κινηματογράφου, εκτός των άλλων, αποτελεί την απαρχή μιας νέου τύπου θεώρησης για τις τέχνες, καθώς εντός των αναλύσεων, η σύμπραξη των τεχνών δεν αποτελεί μια πιθανή έκφανση ή εξέλιξη των τεχνών, αλλά σχεδόν a priori αυτονόητη πρωτογενής δημιουργική διαδικασία

Σε αυτό το πλαίσιο άρχισε η συγγραφή του *Composing for the Films* από τους Adorno και Eisler,¹¹⁹ εντυπωσιασμένους από την εξέλιξη (την οποία ο Adorno παρακολουθούσε βρισκόμενος τότε στις Η.Π.Α). Το σύγγραμμα ασχολείται ιδιαίτερα με τη νέα τέχνη, τα ιδιαίτερα και νέα χαρακτηριστικά της, την κοινωνιολογική της διάσταση, το περιρρέον οικονομικό κλίμα αλλά δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στη

¹¹⁹ Ο Hans Eisler (1898 - 1962), ήταν επίσης Γερμανός συνθέτης και συγγραφέας Εβραϊκής καταγωγής.

σύμπραξη της με την τέχνη που γνώριζαν καλύτερα από όλες: Τη μουσική. Το έργο, πιστό στις αρχές της Σχολής της Φρανκφούρτης, πέραν των γνωστών από τα υπόλοιπα έργα θεωρήσεων περί μουσικής και αισθητικής, αρθρώνει για ακόμη μια φορά έναν ρηξικέλευθο λόγο σχετικά με τον κινηματογράφο, τα μέσα και την τεχνική του, σχεδόν σε κάθε επίπεδο έχοντας ως σκοπό τη διερεύνηση το διαλεκτικού σχήματος: “Κινηματογράφος – Μουσική”. Πρόκειται για την πρώτη ενδελεχή μουσικολογικά, κοινωνιολογικά, φιλοσοφικά, αισθητικά και οικονομικά προσέγγιση ενός εν πολλοίς άγνωστου αντικειμένου, ειδικά αν λάβουμε υπ’ όψιν τη σχετικά ελάχιστη σε παραγωγή επόμενη βιβλιογραφία καθώς και το επίπεδο προσέγγισης των επιγόνων συγγραφέων.

2.1.2 Γενικά χαρακτηριστικά – το παρελθόν – “τα κακώς κείμενα”

Όπως είναι γνωστό, κατά τον Adorno η διαρκής ανάγκη ανανέωσης του έργου τέχνης περνά μέσα από την έννοια της Άρνησης (η οποία θα αναλυθεί στη συνέχεια), καθώς έχει να αντιμετωπίσει εκτός των άλλων τη βιομηχανοποίηση στον τρόπο παραγωγής και τη μαζικοποίηση στην αντίληψη της πρόσληψης και της προώθησης των έργων τέχνης. Στο *Composing for the Films* γίνεται εξαρχής σαφές ότι βρισκόμαστε αντιμέτωποι με την τέχνη του κινηματογράφου, η οποία μπορεί να κατανοηθεί μόνο μέσα στο πλαίσιο της βιομηχανίας της τέχνης. Κατά συνέπεια μπορεί να αναγνωσθεί μόνο μέσα από τους ίδιους “νόμους” που διέπουν το πλαίσιο αυτό. Με αυτόν τον τρόπο το οπλοστάσιο της ορολογίας της Σχολής της Φρανκφούρτης (“Βιομηχανία της κουλτούρας”, “Πραγμοποίηση”, “Μαζική κουλτούρα” κλπ), επιστρατεύεται αν όχι εφευρίσκονται νεολογισμοί ώστε να αναλυθεί η σχέση που ενδιαφέρει. Ως βιομηχανικό προϊόν λοιπόν και ο κινηματογράφος αποτελεί τεχνολογικό “επίτευγμα” άρα πρέπει να αντιμετωπίζεται όχι θριαμβευτικά αλλά με σκεπτικισμό και προβληματισμό.

Η θεματολογία και το σύνολο του σκεπτικού των παραγωγών του κινηματογράφου βασιζόταν (άρρητα) στην εξής θέση: “...στον προηγμένο καπιταλισμό η διασκέδαση είναι επέκταση της εργασίας” (Αντόρνο-Χορκχάιμερ, 1986:160). Αρκετά χρόνια αργότερα πολλοί αντιφρονούντες όπως ο Louis Bunuel θα αναφέρει με σαρκασμό ότι: “... ένα πράγμα που ίσως δεν έχουμε καταλάβει είναι ότι όταν πάμε σε μια ταινία για την οποία έχουμε πληρώσει εισιτήριο, είναι σα να ψηφίζουμε για το πως θέλουμε να είναι ο πολιτισμός μας” (Bunuel, 1995:77). Αντίστοιχη του περιρρέοντος κλίματος είναι και η αντιμετώπιση της μουσικής εντός της βιομηχανοποιημένης

κοινωνίας της τυποποίησης. Προσπαθώντας την αντικειμενικότητα στην κριτική οι Adorno και Eisler αναφερόμενοι σε ένα όχι και τόσο μακρινό παρελθόν θυμίζουν ότι και η όπερα (ως τέχνη φιλοξενίας και σύνθεσης πολλών ακόμη επί μέρους τεχνών), αντιμετωπίστηκε με σκεπτικισμό από έναν ανάλογο κύκλο διανοητών, ενδεχομένως όχι άδικα. Οι συγγραφείς χωρίς να κινδυνολογούν, ανησυχούν ιδιαίτερα για τον ρόλο και τελικά για την ίδια τη μουσική αυτονομία, καθώς αισθάνονται ότι εντός του κινηματογράφου δύναται να υπονομευθούν εύκολα και τα δύο αυτά στοιχεία. Από την άλλη όχι μόνο η μουσική επένδυση εικόνων, σκηνών, θεατρικών ή η περιγραφή εικόνων και καταστάσεων, ακόμα και η μουσική αφήγηση ιστοριών (μέσω των προγραμματικών συνθέσεων), απλωνόταν ήδη σε ένα μεγάλο corpus κλασικών μουσικών έργων. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι πρωτοπόροι όπως οι Liszt, ο Sibelius κ.ά. με τα συμφωνικά προγραμματικά ποιήματα¹²⁰ και ο Wagner με αυτό το πρωτόπορο εγκύκλιο μελόδραμα που επί της ουσίας εισήγαγε αποτελούν τους φυσικούς προγόνους των συνθετών για τον κινηματογράφο ή μια τέτοια σύγκριση είναι ακραία ή παράτολμη;

Σύμφωνα με τους Adorno και Eisler, οι πρώτες σκέψεις για την αντιμετώπιση μιας μουσικής που θα συνόδευε κάποια οπτική δράση, ήταν φυσικό να αποτελεί μια μεταστοιχείωση όλης της κουλτούρας που έφερε το παρελθόν σχετικά με τη μουσική του θεάτρου, της όπερας και της προγραμματικής μουσικής, (Adorno – Eisler, 1994:57), στο επίπεδο που εκείνη ήταν φέρουσα νοητών εικόνων στον ακροατή, τουλάχιστον κατά στόχο και δήλωση. Η όπερα άλλωστε αποτελεί ένα είδος στο οποίο οι εμπνευστές είδαν την αναγέννηση της αρχαίας τραγωδίας. Για παράδειγμα το είδος της Opera pasticcio¹²¹ είναι ενδεικτικό της ιδέας που υπήρχε περί της πρωτότυπης μουσικής σύνθεσης για σκηνική δράση κατά την Αναγέννηση αλλά και αρκετά αργότερα. Η όπερα αυτή φιλοξενούσε στην καλύτερη περίπτωση τις μουσικές συνθέσεις δύο, τριών ή ακόμη και περισσότερων συνθετών και πολλά από τα κομμάτια που υπέγραφαν δεν ήταν δικά τους αλλά άλλων συναδέλφων ή θέματα αντλημένα από την παράδοση ή το περιρρέον μουσικό γίγνεσθαι της εποχής. Το γεγονός αυτό, ίσως μεμονωμένα, να προκαλεί κάποια εντύπωση, ωστόσο πριν τον 19^ο αιώνα η πρακτική

¹²⁰ Η φόρμα του συμφωνικού ποιήματος που συνήθως ανήκει στην προγραμματική μουσική έφτασε στο απόγειό της με συνθέτες όπως ο Liszt. Η προγραμματική μουσική εξ ορισμού ακολουθεί ένα πρόγραμμα – αφήγηση, κωδικοποιώντας μουσικά μια ιστορία. Η σύνδεση αυτής της μορφής με τη μουσική για τον κινηματογράφο είναι αναμενόμενη.

¹²¹ Εκ του ιτ. Pasticcio ή του γαλλ. Pastiche.

ήταν συνηθισμένη και εμπότιζε σχεδόν όλα τα είδη της μουσικής (θρησκευτική, σουίτες, κονσέρτα κλπ).¹²² Υπό αυτή την οπτική δεν θα πρέπει να φανεί πρωτόγνωρη (αν και μοιάζει τουλάχιστον παράξενη αν όχι ύποπτη με τα σημερινά δεδομένα), η τακτική συμπλήματος θεμάτων, παραλλαγών ή διασκευών κομματιών ή μερών διαφόρων ανώνυμων ή όχι συνθετών καθώς και η αλόγιστη χρήση μουσικών ειδών και τεχνοτροπιών.

Σε αυτό το περιβάλλον το οποίο περιγράφεται κοινωνιολογικά μέσα από πολλά μουσικά παραδείγματα, οι συγγραφείς προσπαθούν να δείξουν πως μέσα σε ελάχιστο χρόνο τα εκφραστικά μέσα και οι παραδομένες τεχνικές άλλαξαν μέσο, όχι όμως και αντίληψη, αλλά ακόμη κι όταν αυτό συνέβη έγινε με εσφαλμένο κι επιπόλαιο τρόπο. Αρχικά γίνεται λόγος για το “Leitmotiv”.¹²³ Κατά τους συγγραφείς, στον κινηματογράφο η έννοια κακοποιείται αφού το ίδιο το μέσο (κινηματογράφος), απαιτεί συνεχείς διακοπές και αυτή η έλλειψη ροής του αφαιρεί τον ίδιο του το ρόλο σε αντίθεση με την όπερα. Για παράδειγμα ο βασικός ήρωας του βαγκνερικού μοτίβου ήταν συνδεδεμένος με τις υπερφυσικές διαστάσεις του δράματος. Αυτό το μουσικό μοτίβο απαιτεί ένα μεγάλο μουσικό καμβά προκειμένου να “διηγηθεί”, να “περιγράψει” ή να “αφηγηθεί” μια ή περισσότερες δομικές εκδοχές/ερμηνείες του αφηγήματος. Η σμίκρυνσή του μουσικού στοιχείου επίσης κινείται παράλληλα με τις ηρωικές διαστάσεις της όλης σύνθεσης. Αυτή η σχέση είναι παντελώς απούσα στην κινηματογραφική σχέση εικόνας και μουσικής αφού η ταινία απαιτεί διαρκείς διακοπές και περάσματα από το ένα στοιχείο στο άλλο. Έτσι προβάλλουν μουσικά μικρότερες μουσικές φόρμες και το “Leitmotiv” μοιάζει άβολο. Η κινηματογραφική μουσική δεν έχει ανάγκη από τέτοιου είδους μοτίβα ώστε να εξυπηρετήσει καθοριστικά ή όχι σημεία. Το αντίστοιχο βαγκνερικό ενέργημα είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένο με τον φυσικό συμβολισμό του μουσικού δράματος. Το μοτίβο δεν χαρακτηρίζει απλά τα πρόσωπα ή τα συναισθήματα παρόλο που κάτι τέτοιο αποτελεί την κρατούσα αντίληψη. Ο Wagner κατανόησε νωρίς τα πλεονεκτήματα και τα χαρίσματα του

¹²² Όχι τυχαία σύμφωνα με το Oxford English Dictionary ο όρος “plagiarism” (λογοκλοπή), εμφανίζεται για πρώτη φορά και αφορά στη μουσική και μάλιστα εκείνη του Handel (Monthly Magazine).

¹²³ Το Leitmotiv όπως είναι γνωστό καθιερώθηκε από τον Richard Wagner. Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό στοιχείο (μπορεί να είναι μια τετράμετρη ή οκτάμετρη μελωδία, ή ένα μικρό μοτίβο ή μια φράση, ή ακόμη και μια χαρακτηριστική ενορχηστρωτική ιδέα), το οποίο συνδέεται με ένα πρόσωπο ή μια κατάσταση. Στα χέρια ενός επιδέξιου συνθέτη μπορεί να γίνει μια δόκιμη και ευαγάγνωστη λύση στη διαχείριση του μουσικού υλικού το οποίο συνοδεύει τη δραματολογία. Μετά τον Wagner άρχισε να εδραιώνεται μια συνείδηση παρακολούθησης του στοιχείου αυτού εκ μέρους των θεατών ως ένα μη σκηνικό στοιχείο που ωστόσο προάγει τη δραματολογία ή προσθέτει άρρητα στοιχεία στη δράση.

μοτίβου, στοιχείο που μπορεί να εξυπηρετήσει το δραματικό συμβάν εκτός των άλλων και με μεταφυσική βαρύτητα. Στην επική οπερατική τετραλογία *Der Ring des Nibelungen*¹²⁴ (Το Δαχτυλίδι των Νίμπελουγκεν ή Το Δαχτυλίδι του Νίμπελουγκεν, 1848–1869), οι τούμπες “ουρλιάζουν” το μοτίβο που σχετίζεται με το βασίλειο των θεών (Valhalla) όχι απλά για να υποδείξουν τον τόπο διαμονής του Wotan αλλά και τη σφαίρα της ανωτερότητας, την κοσμική θέληση και την πρωτογενή αρχή. Το μοτίβο εφευρέθηκε ειδικά για αυτόν τον συμβολισμό. Στον κινηματογράφο είτε δεν υπάρχει πεδίο δράσης για τέτοιου είδους μέσα ή δεν αξιοποιούνται με αυτό τον τρόπο. Αντίθετα τα μοτίβα κινούνται σε ένα πλαίσιο μουσικής δουλοπρέπειας στις οποίες ανιχνεύεται εύκολα ο εντολοδότης. Πράγματι η ολοένα και μεγαλύτερη συχνότητα χρήσης του κακώς εννοούμενου “Leitmotiv” οδήγησε σε ακρότητες και αστείες χρήσεις και καταχρήσεις. Οι Adorno & Eisler καταλήγουν χλευαστικά αναφερόμενοι στο Hollywood, ότι είναι πολύ κοντά στο να δοθεί σε κάθε ηθοποιό το δικό του προσωπικό διαφημιστικό leitmotif και να ακούγεται κάθε φορά που εμφανίζεται (Adorno – Eisler, 1994:59 - 61).

Επόμενο σταθμό αποτελεί η παράλογη απαίτηση για μελωδία. Η μελωδία περιέχει μερικά χαρακτηριστικά όπως η συγκεκριμένη τονική ακολουθία, η ευκολία στην ακρόαση, η εκφραστικότητα και η “αδιακοπτότητα”, καθώς και η έκφρασή του (ερμηνεία) από μια σαφή και ξεκάθαρη “επάνω φωνή”. Σε αυτά ας προστεθεί το στοιχείο της εύκολης πρόβλεψης της διάρθρωσής της μελωδίας αυτής μετά τις πρώτες κιόλας νότες. Αυτός ο “φетиχισμός” της επίμονης μελωδίας ο οποίος σε ορισμένες περιπτώσεις (κατά τη διάρκεια κυρίως του ύστερου ρομαντισμού), εξοβέλισε όλα τα άλλα μουσικά στοιχεία και τελικά δέσμευσε την ίδια την ιδέα της μελωδίας ήταν έστω και με διαφορετικό τρόπο ξανά εδώ. Η ευκόλως εννοούμενη “ευκρίνεια” είναι πια εγγυημένη μέσω της αρμονικής και της ρυθμικής συμμετρίας και παραφράζοντας την ως αποδεκτή αρμονική διαδικασία, η μελωδική πληρότητα καθορίζεται πια από μικρά διατονικά διαστήματα. Την εποχή των Mozart και Beethoven στο στιλιστικό ιδεώδες για μια λεπτεπίλεπτη σύνθεση δεν αιωρούνταν παρόμοιες αξιώσεις για μια τέτοια μελωδία “για την επάνω φωνή”. Η μελωδία ήταν προϊόν φαντασίας άρρηκτα δεμένης με το ίδιο το έργο και τον σκοπό του. Η απαίτηση για μελωδία έρχεται σε σύγκρουση με την ίδια την ταινία. Η επιζητούμενη έμπνευση από τον συνθέτη δεν μπορεί να

¹²⁴ Η τετραλογία αποτελείται από τα λυρικά έργα με την εξής σειρά: *Das Rheingold*, (Ο χρυσός του Ρήνου), *Die Walküre* (Βαλκυρία), *Siegfried*, (Ζίγκφριντ), *Götterdämmerung*, Το Λυκόφως των Θεών.

περιχαρακωθεί μέσα σε τέτοιο πλαίσιο δημιουργίας. Στον αντίποδα αυτής της σχέσης οι συμμετρίες – ασυμμετρίες μιας ταινίας δεν μπορεί να αποδοθούν από τις αντιστοιχίες της μελωδίας. Ο Michel Chion καταγράφει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση στο συγκεκριμένο θέμα: “Γιατί άραγε στον κινηματογράφο μιλάμε για ‘εικόνα’ ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται για εικόνες και μάλιστα χιλιάδες ή εκατομμύρια; Ο λόγος είναι ότι όπως και να έχει, πάντα, η αναγωγή γίνεται σε ένα frame. Ωστόσο, ποια είναι η αντιστοιχία του στη μουσική; Καμιά!” (Chion, 1990:86). Αυτή η παράφωνα σχέση φαίνεται ειδικά όταν γίνεται προσπάθεια περιγραφής φυσικών φαινομένων. Τα φαινόμενα αυτά μπορεί να ενέπνεαν τους ποιητές του 19^{ου} αι. όμως κινηματογραφημένα με τον τρόπο που το κάνει η κινηματογραφική βιομηχανία και θέλει να τα προβάλει αποκτούν μια άλλη, αλλοτριωμένη σημασία.

Στη *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας* ο Adorno αναφέρει ότι: “Η πολιτιστική βιομηχανία είναι ηθελημένη ενσωμάτωση των πελατών της από πάνω” (Adorno, 2000c:15). Έτσι, σχετικά με τα κινηματογραφικά είδη, (εκτός του μιούζικαλ), οι παραγωγοί γνώριζαν αυτό ακριβώς, δηλαδή ότι το κοινό ήθελε κυρίως να παρακολουθήσει την εξέλιξη της ιστορίας.¹²⁵ Η μουσική μοιραία εξέπεσε στο ρόλο του συνοδευτικού υπόβαθρου (χαλί). Μια από τις πιο συνηθισμένες συνταγές της κινηματογραφικής βιομηχανίας είναι ότι η μουσική μιας ταινίας δεν πρέπει να τραβά την προσοχή. Ως κανόνα οι ταινίες αντιπροσωπεύουν “δράση μετά διαλόγου”. Όλα τα φώτα στρέφονται στον ηθοποιό και οτιδήποτε μπορεί να επισκιάσει αυτή την τριγωνική σχέση (ηθοποιού – εξέλιξης υπόθεσης – θεατή) συνήθως εξοβελίζεται. Τα μουσικά στοιχεία κατά συνέπεια είναι σποραδικά και διαιρεμένα. Η μουσική γίνεται πράγματι ένα “χαλί” υπονομευόμενο από τη θέση του εκάστοτε σκηνοθέτη. Διαλογικά μέρη, σκηνές δράσης, σκηνές τοπίου κλπ, γίνονται πεδία υποδοχής χρήσιμης μουσικής, αλλά τόσο υποτιμημένης που στο τέλος σχεδόν χάνεται ο όποιος ρόλος και η συνεισφορά της. Από την άλλη πολλοί πιστεύουν ότι η μουσική δύναται να διασώσει κακές σκηνές, άτεχνο montage ή προβλήματα υποκριτικής και σεναρίου. Η τυπική λύση είναι η χρήση μουσικής η οποία όχι μόνο δεν λύνει προβλήματα αλλά πολλές φορές αναδεικνύει νέα. Πέραν του προφανούς, προκύπτουν προβλήματα δομικής

¹²⁵ Στα μιούζικαλ παρατηρεί κανείς οποιοδήποτε είδος μουσικής σε οποιαδήποτε διάταξη και ενορχήστρωση με αποτέλεσμα την κακώς εννοούμενη ανεξαρτητοποίησή της από την ταινία. Στην πορεία στο είδος προστέθηκε και εκείνο της “μουσικής ταινίας” με ειδοποιό διαφορά ότι σε αυτή την περίπτωση τα μουσικά μέρη (συνήθως μετά λόγου) προωθούν αρκούντως την εξέλιξη της δραματουργίας.

συναίσθημα τελικά αδιευκρίνιστο ως προς το ίδιο το υποκείμενο του σχολιασμού. Έτσι υπονομεύονται και ο στόχος και το μήνυμα.

Το ίδιο ενοχλητικά με τα προαναφερθέντα είναι και τα φαινόμενα της “Οπτικής δικαίωσης”, και της “Μουσικής εικονογράφησης”. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για τη συνηθισμένη σκηνή κατά τη διάρκεια της οποίας ο σκηνοθέτης επιθυμεί να ακουστεί μουσική ή τραγούδι αλλά δεν μπορεί να το δικαιολογήσει δραματουργικά. Έτσι, συχνά ο πρωταγωνιστής ξεκινά να τραγουδά μόνος ή βρίσκεται “τυχαία” κοντά σε κάποιο μουσικό όργανο. Η αντίληψη αυτή της “Οπτικής δικαίωσης” αποτέλεσε (και αποτελεί), ένα ακανθώδες θέμα μεταξύ δημιουργών οι οποίοι θέλουν να παραμείνουν πιστοί σε μια υποτιθέμενα ρεαλιστική αντιμετώπιση. Σχετικός είναι ο μνημειώδης ανεκδοτολογικού χαρακτήρα διάλογος μεταξύ του συνθέτη Bernard Hermann (μόνιμος συνεργάτης του Alfred Hitchcock), και του σκηνοθέτη.¹²⁶

Η σχέση που περιγράφεται κρίθηκε μείζονος σημασίας για την ενότητα εικόνας και μουσικής. Στην εξέλιξη το σχήμα παγιώθηκε ως “Diegetic”, (εντός αφηγήματος της ταινίας), (Sadoff, 2009:147), και “Non Diegetic” Music/Sound. Στο σημείο αυτό θα παραθέσω τα σχετικά με αυτό το θέμα καθώς κρίνονται πολύ χρήσιμα για την κατανόηση της συνέχειας.

Στην περίπτωση “Αφηγηματικής Μουσικής/Αφηγηματικού ήχου, ή αλλιώς “Διαθετικής Μουσικής/Διαθετικού ήχου” τα κύρια χαρακτηριστικά είναι τα εξής:

Diegetic Music / Sound – Αφηγηματική (Διαθετική) Μουσική / Ήχος.

- Ο όρος προέρχεται από την ελληνική λέξη “Δίγηση”.
- Πρόκειται για μουσική ή ήχο ή και τα δύο των οποίων η πηγή δικαιολογείται οπτικά ή δραματουργικά.
- Η πηγή δύναται να βρίσκεται εκτός θέασης.

Στο σχήμα αυτό θα συμπληρώσω κάτι που ισχύει και για το επόμενο είδος χρήσης του ήχου και της μουσικής σε συνδυασμό με εικόνα και αφορά στην περίπτωση

¹²⁶ Ο Al. Hitchcock βρισκόταν στο montage της ταινίας *Lifeboat* αναμένοντας να ακούσει τη μουσική που είχε συνθέσει ο B. Hermann για μια συγκεκριμένη σκηνή. Η σκηνή απεικόνιζε μια βάρκα στη μέση μιας απόκοσμης λίμνης. Ακούγοντας το θέμα εκτελεσμένο από μια άρπα και ένα φλάουτο, ρώτησε ειρωνικά τον συνθέτη: “Μα που βρέθηκαν μια άρπα κι ένα φλάουτο στη μέση του πουθενά;”, κι εκείνος του απάντησε: “Μα εκεί που βρέθηκε και η κάμερα” (Prendergast, 1980:47).

συνύπαρξης αφηγηματικής μουσικής με μη αφηγηματικό ήχο ή το αντίθετο. Σε αυτές τις περιπτώσεις το αποτέλεσμα αποτελεί σύνθεση των δύο συνιστωσών με ανάλογα αποτελέσματα.

Στην περίπτωση “Μη Αφηγηματικής Μουσικής/Μη Αφηγηματικού ήχου, ή αλλιώς “Μη Διαθετικής Μουσικής/Μη Διαθετικού ήχου”, ή αλλιώς “Σχολιαστικής Μουσικής/Σχολιαστικού Ήχου” τα κύρια χαρακτηριστικά είναι τα εξής:

Non-diegetic Music / Sound Μη Αφηγηματική (Διαθετική - Διηγηματική) Μουσική / Ήχος ή (Σχολιαστική Μουσική / Ήχος).

- Πρόκειται για μουσική ή ήχο των οποίων η πηγή δεν δικαιολογείται οπτικά
- Η πηγή βρίσκεται εκτός θέασης.

Πιθανή εναλλαγή μεταξύ των δύο αυτών ειδών δύναται να προκαλέσει ασάφεια, στοιχείο το οποίο αν χρησιμοποιηθεί κατάλληλα, μπορεί να αποτελέσει σημαντικό όπλο ειδικά σε είδη κινηματογράφου στα οποία η εξωσεναριακή έκπληξη αποτελεί στόχο (π.χ. ταινίες τρόμου). Φυσικά, η αναζήτηση αυτών των σχέσεων χρονολογείται σχετικά νωρίς. Οι έρευνες του Sergei Eisenstein, μαζί με τους Pudovkin και Alexandron το 1928 κατέληξαν στη δημοσίευση του περιβόητου κειμένου με τίτλο *Statement on Sound* (Μανιφέστο για τον ηχητικό κινηματογράφο), στο οποίο εκτέθηκε για πρώτη φορά η έννοια του "ασύγχρονου" του ήχου, φανερώνοντας νέες εκφραστικές και αισθητικές δυνατότητες. "Σύγχρονος" ή "on" ήχος, ονομάζεται ο ήχος στην υπόκρουση του οποίου φανερώνεται στην οθόνη η πηγή (αιτία) προέλευσής του. "Ασύγχρονος", ή "ετερόχρονος", ή "off", ονομάζεται το ακριβώς αντίθετο. Έτσι η εικόνα δεν παραμένει υποτελής στον ήχο, ούτε το αντίθετο, δείχνοντας απλώς την πηγή του (κάτι που διαφυλάσσονταν με θρησκευτική ευλάβεια στις αρχές του ομιλούντος κινηματογράφου), αλλά ανεξαρτητοποιείται απ' αυτόν και μεταφέρει τα δικά της νοήματα.

Αυτή η μέθοδος εξέτασης της μουσικής και των ήχων σε μια ταινία αποτελεί όπως φάνηκε από νωρίς και ειδικά στις μέρες μας πολύ σημαντικό στοιχείο ανάλυσής της από τη σκοπιά του ήχου. Σύμφωνα με τον Chion μετά από αυτό τον πρωταρχικό διαχωρισμό μπορούμε να εστιάσουμε στα πολλά επί μέρους χαρακτηριστικά και διαφορές όπως είναι η “Εμπαθητική” και “Μη Εμπαθητική” μουσική, οι μέθοδοι αντιληπτικότητας κλπ (Chion, 1990:54). Πρόκειται στην ουσία για έναν αισθητηριακό

διαχωρισμό ο οποίος διαρθρώνεται ως εξής;

- Ως **Εμπαθητική** ορίζεται αυτή που μιλά άμεσα για συγκεκριμένα εμφανή συναισθήματα που βιώνουμε οπτικά.
- Ως **Μη εμπαθητική** ορίζεται αυτή που εκθέτει μια αδιαφορία, μια αποστασιοποίηση κλπ, και έχει εκφραστεί από μη ρυθμικά στοιχεία.

Αυτά τα αποτελέσματα επιτυγχάνονται με μουσική, ήχο ή ήχους και όλους τους πιθανούς συνδυασμούς τους. Σχετικά με την αντιληπτικότητα, το αυτί ως όργανο είναι γνωστό ότι αναλύει και συνθέτει τα προσλαμβανόμενα ερεθίσματα γρηγορότερα από ότι το μάτι. Γενικά το μάτι υπερέχει σε χώρο – αντίληψη και το αυτί σε χρόνο – αντίληψη.

Τα στοιχεία αυτά είχαν απασχολήσει ως διάρθρωση της “γραμματικής” της μουσικής του κινηματογράφου τον Eisler που τα περιγράφει όμως υπό διαφορετική οπτική με όρους όπως αυτοί της “άρνησης” και της “μη προβλεψιμότητας”, (Eisler, 1978:100). Οι όροι αυτοί στη σχετική ανάπτυξη του θέματος από τον Eisler περιγράφουν μέρη ή ολότητες αυτής της γραμματολογίας. Μια διάσταση αυτών των αρθρώσεων όπως είναι η ενεργητική απόρριψη όρων του (όπως αυτός της “αντίστιξης”, της “ανατροπής” και της “αντίθεσης”), περιγράφεται από τον Chion εντός της κατηγορίας “Μη εμπαθητικής”. Ο Chion πραγματεύεται το γεγονός ότι όταν η μουσική δεν ξεδιπλώνει τις οπτικές ή τις αφηγηματικές πληροφορίες, οι άνθρωποι τείνουν να ακολουθήσουν το δόγμα του Eisler και να τις συνδέσουν με την ειρωνεία ή την κριτική. Αντί αυτού ο Chion τονίζει ότι η μουσική παρέχει ένα “σκηνικό αντίποδα” ο οποίος λειτουργεί στη σχέση της επίδρασης κι όχι του παγώματος της συγκίνησης αλλά μάλλον της ενίσχυσης του.

Στο *Sound in Films* μεταξύ άλλων ο Chion αναπτύσσει με οξυδέρκεια αυτή την τόσο ταλαιπωρημένη έννοια της αντίστιξης. Αναφέρει ότι ο όρος “αντίστιξη” περιγράφει μια σχέση, και αν υπάρχει μια σχέση που θα μπορούσε να ονομαστεί οπτικοακουστική αντίστιξη, τότε αυτή εμφανίζει άλλους νόμους από εκείνη της μουσικής αντίστιξης. Αυτή χρησιμοποιεί νότες, ενώ ο ήχος και η εικόνα μαζί άλλες κατηγορίες αισθήσεων. Αν υπάρχει λοιπόν κάποια σχέση αναλογίας, τότε μάλλον στον κινηματογράφο λειτουργούν σχέσεις αρμονίας και καθετότητας. Το να δανειστεί κανείς μια τέτοια έννοια μοιάζει περισσότερο με διανοητική κερδοσκοπία. Έτσι

παρατηρούνται επενδύσεις ταινιών με χρήση διάφωνης αρμονίας ενώ η πρόθεση ήταν μια κάποιου είδους αντίστιξη. Αυτή η πολυαναμενόμενη και πολυπόθητη αντίστιξη λαμβάνει χώρα καθημερινά στα μάτια μας όταν για παράδειγμα σε αθλητικές εκπομπές παρακολουθούμε μια εικόνα και τη συνοδευτική της μουσική...την κάθε μία να έχει πάρει τον δικό της δρόμο. Αντιθέτως, ένα δείγμα μιας πραγματικής τέτοιας αντίστιξης κατά τον Chion είναι η σκηνή στο *Solaris* του Tarkovsky, όταν η αιματοβαμμένη πρωταγωνίστρια συνοδεύεται από αυτούς τους χαρακτηριστικούς ήχους σπασμένων γυαλιών.

Τέλος στα περί της οπτικής δικαίωσης ας συμπληρωθεί ότι υπάρχει μια αγαπημένη φράση στο Hollywood όπως παρατηρούν οι συγγραφείς: “Birdie sings, music sings”. Η μουσική δηλαδή οφείλει και πρέπει να ακολουθεί τα οπτικά συμβάντα, να τα υποστηρίζει, να τα διευθύνει, να τα διευθετεί ή να τους υποτάσσεται (κατά συνθήκη), χρησιμοποιώντας κλισέ άρρηκτα δεμένα με την εκάστοτε εξιστόρηση και στυλ. Η σχέση αυτή όμως πρέπει να είναι δομικά συνδεδεμένη με την έννοια του “ειδικού”/ “εσωτερικού” χρόνου μιας ταινίας κι όχι να είναι αυτόνομη και τυποποιημένη. Ας δούμε μερικά παραδείγματα σχετικά με τους τρόπους λειτουργίας του χρόνου της μουσικής στην εικόνα:

- Η χρονική ζωτικότητα, η αντίληψη για τον χρόνο.
- Η χρονική γραμμικότητα, την οποία προσδίδει η μουσική συνέχεια των γεγονότων.
- Η διανυσματοποιημένη ή δραματοποιημένη ακολουθία που προσδίδουν στις σκηνές κάποια από τα κύρια χαρακτηριστικά της. Μερικά ακόμη στοιχεία είναι το κράτημα του ήχου που “ζωντανεύει” μια σκηνή όπως π.χ. το κράτημα της νότας ενός βιολιού ή τα γρήγορα ανοδικά μουσικά περάσματα σε αντίστοιχες σκηνές.
- Η προβλεψιμότητα του ήχου και του χρόνου δεν δίνει ζωντάνια σε αντίθεση με τη μη προβλεψιμότητα.
- Η μη κανονικότητα του ρυθμού δίνει ζωντάνια.
- Ήχοι πλούσιοι σε ψηλές αρμονικές συχνότητες και ακανονικότητα επιτείνουν στη συγκέντρωση.

Η κριτική των συγγραφέων περνά σαφώς μέσα από το πρίσμα της αντίδρασης σε οτιδήποτε μπορεί να λειτουργήσει τυποποιημένα ως προϊόν εμπορευματοποίησης

έστω κι αν πρόκειται για την περίπτωση ενός έργου εντός έργου (της μουσικής εντός της ταινίας στην προκειμένη η περίπτωση). Η “Μουσική εικονογράφηση” δεν είναι τίποτε άλλο από την αφελή κατά τους συγγραφείς τεχνική της ακολουθίας εκ μέρους της μουσικής κάθε σκηνικής δράσης. Η τεχνική αυτή (που πολύ αργότερα για προφανείς λόγους ονομάστηκε “Mickey mousing” όπως παρατηρεί ο Prendergast), μπορεί να λειτουργεί ίσως άριστα στα κινούμενα σχέδια (Prendergast, 1980:121). Σε μια άλλη ταινία όμως η αλόγιστη χρήση της φέρνει τα ακριβώς αντίθετα αποτελέσματα. Πρόκειται για μια στερεότυπη εκδοχή της ιδέας της φύσης η οποία εμφανίστηκε στην ποίηση του 19^{ου} αιώνα. Η μουσική δεν συντίθεται αλλά “παρασκευάζεται” ώστε να οδηγήσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα λειτουργίας του οπτικοακουστικού φαινομένου. Άπειρες σκηνές τοπίων καλούν τη μουσική να τις συνοδεύσει και στη συνέχεια να συμμορφωθεί και να μεταπλασθεί σε ανιαρά προδιαγεγραμμένα αντίγραφα. Οι κορυφές των βουνών συνοδεύονται από τρέμολο εγχόρδων και ίσο γαλλικού κόρνου, και ένα αργό βαλς συνοδεύει τη σκηνή του σεληνόφωτος. Παραδείγματα στερεότυπων σχετικά με τον χρόνο, τα μουσικά και τα ηχητικά αυτά στερεότυπα μοντέλα που πραγματικά φθάνουν στο όριο της την κοινοτυπία εμφανίζονται δειγματοληπτικά στα ακόλουθα παραδείγματα:

Παραδείγματα μουσικών στερεοτύπων

ΕΙΚΟΝΑ		ΜΟΥΣΙΚΗ
▪ Γρήγορη/έντονη σκηνική δράση	→	Ένταση, tempo 130 – 180 B.P.M
▪ Αναμονή αγωνίας	→	Έγχορδα σε tremolo
▪ Κορύφωση σκηνης	→	Αύξηση έντασης και tempo
▪ Γρήγορο μοντάζ	→	Συγχ. μέτρων σε αλλαγές σκηνών
▪ Παράλληλη δράση	→	Ρυθμός σε χρόνο montage
▪ Σκηνές πλήθους	→	Μεγάλα ορχηστρικά σύνολα
▪ Υποθαλάσσιες σκηνές	→	Ισοκρατήματα χαμηλών περιοχών
▪ Πέρασμα σε όνειρο	→	Ολοτονική κλίμακα
▪ Πολεμικές σκηνές	→	Όγκος χάλκινων πνευστών
▪ Αναμονή κακού συμβάντος	→	Μουσικό κουτί
▪ Παιχνιδιάρικα βήματα	→	Pizzicato εγχόρδων
▪ Πτώσεις/εκφράσεις	→	Στιγμιαία ηχητικά εφέ οργάνων
▪ Σκηνές ονείρου	→	Χρήση ολοτονικής κλίμακας

Παραδείγματα ηχητικών στερεοτύπων

- Τα ζώα στον κινηματογράφο δεν μένουν ποτέ σιωπηλά.
- Τα ποντίκια, τα ζώφια κλπ, προκαλούν πάντα αυτό τον υψηλής συχνότητας χαρακτηριστικό ήχο αμέσως μόλις εμφανιστούν στην οθόνη.
- Τα σκυλιά αναγνωρίζουν αμέσως τον “κακό” γαυγίζοντας και ενδεχομένως στη συνέχεια δαγκώνοντάς τον.
- Οι βόμβες έχουν μεγάλα χρονόμετρα ιδιαίτερα θορυβώδη και συνήθως τις παρακολουθούμε ένα λεπτό πριν την έκρηξη.
- Τα φρένα των αυτοκινήτων σφυρίζουν.
- Ο ήχος των κεραυνών και των αστραπών είναι συγχρονισμένος.
- Οι πόρτες συνήθως τρίζουν.
- Τα ελικόπτερα συνήθως έρχονται από το ένα σημείο του surround στο άλλο.
- Τα μαχαίρια κάνουν μεταλλικό θόρυβο ακόμη κι αν βγαίνουν από ύφασμα δέρμα τσέπη.
- Το μικρόφωνο συνήθως θα συντονιστεί αναδραστικά (θετική ανάδραση, feedback), με τα ηχεία (μικροφωνισμός) πριν την ομιλία. Το πρόβλημα αυτού του ενοχλητικού σφυρίγματος διορθώνεται άμεσα λίγα δευτερόλεπτα αργότερα.
- Οι ομιλίες μέσα στα όνειρα είναι χαμένες σε πολύ βάθος.

Στη Γερμανία της δεκαετίας του '30 το ναζιστικό καθεστώς είχε αντιληφθεί ότι ο κινηματογράφος αποτελεί ένα μέσο μαζικής και αποτελεσματικής προπαγάνδας. Τα αριθμητικά στοιχεία αναφέρουν την παραγωγή 1200 ταινιών μεγάλου μήκους στη χώρα κατά τη διάρκεια των ετών 1933 και 1945 (Mera-Burnand, 2006:21). Στη Γερμανική κινηματογραφία εργάζονταν πάνω από διακόσιοι συνθέτες και μερικοί από αυτούς πράγματι πειραματίζονταν έντονα με το νέο μέσο. Τα ενδιαφέροντα πειράματα ξεκίνησαν το 1930 υπό την αιγίδα του *German Film Research Institute* (Γερμανικό Ινστιτούτο Κινηματογραφικών Ερευνών), στο Βερολίνο. Το “ηχητικό μοντάζ” ήταν ένα από αυτά τα αντικείμενα που μπήκαν νωρίς στο μικροσκόπιο. Με τον όρο “ηχητικό μοντάζ”, εννοούσαν την ουσιώδη παρέμβαση στην ταινία σύμφωνα με τη μουσική. Ο συνθέτης των ταινιών *Potemkin* και *October* Edmund Meisel (1894 - 1930), είχε αναμειχθεί στην έρευνα αλλά δεν πρόλαβε την εξέλιξη του εφοδιασμού των καμερών

με το σύστημα καταγραφής σύγχρονου ήχου. Στα ίδια εργαστήρια πειραματίστηκαν εκτός των άλλων πάνω σε ένα “African Negro” με πολύ έντονο ρυθμό, κάτι που εξυπηρετούσε το ρυθμικό μοντάζ. Ο Ernest J. Bornman, συγγραφέας του βιβλίου *Sight and sound*, παρατηρεί πάνω στην καινούρια ανακάλυψη: “...για να ερμηνεύσουμε την εσωτερική αίσθηση και αξία της μουσικής σε σχέση με την εικόνα, μπορούμε να πούμε ότι ο χρόνος και ο ρυθμός εκφράζονται με την οριζόντια και κάθετη κίνηση της κάμερας: Οι αυξομειώσεις της έντασης της μουσικής, (crescendo– decrescendo), με την προσέγγιση και την απομάκρυνση της κάμερας (zoom in–zoom out), ενώ οι μελωδικές καμπύλες από αντίστοιχες καμπυλωτές κινήσεις της κάμερας κτλ” (Prendergast, 1980:63). Δυστυχώς τέτοιες πρωτογενείς παρατηρήσεις αφομοιώθηκαν ανεπεξέργαστα και άκριτα αργότερα από επίγονους σκηνοθέτες. Οι πειραματισμοί αυτοί συμπεριέλαβαν συχνά και νεοεμφανιζόμενα όργανα κυρίως σε “Avant - Garde” ταινίες της εποχής. Μπορούμε δειγματοληπτικά να αναφέρουμε το *L' idee (Η ιδέα)*, του 1934, μια πολιτική ταινία, με τη μουσική του Arthur Honegger. Ο Honegger χρησιμοποιεί ένα “Ondes Martenot”.¹²⁷ Το πληκτροφόρο αυτό όργανο που ήταν ο πληκτροφόρος απόγονος του “Theremin”,¹²⁸ είχε διάφορα ηλεκτρικά κυκλώματα και μπορούσε να παράγει πολλά και εντυπωσιακά για την εποχή ηχητικά εφέ όπως *glissanti*¹²⁹, *vibrati*¹³⁰ κ.ά. Θεωρείται επίσης ένας από τους απώτερους προγόνους του σημερινού συνθετητή ήχου (sound synthesizer). Το Theremin χρησιμοποιήθηκε αρχικά ως πηγή ενός

¹²⁷ Ondes Martenot ή αλλιώς “ηχητικά κύματα Μαρτενό”. Ήταν το ηλεκτρικό όργανο το οποίο επινόησε ο Γάλλος τσελίστας, συνθέτης και ηλεκτρονικός Maurice Martenot (1898 - 1980) το 1922. Η έμπνευση ανήκε στον Léon Theremin, κατασκευαστή του Theremin, και η βασική ιδέα ήταν να κατασκευασθεί ένα Theremin με πιο ακριβή και προσιτή πρόσβαση στα τονικά ύψη και εν γένει με καλύτερο έλεγχο των παραμέτρων, εξ ου και η τοποθέτηση πλήκτρων. Η κατασκευή του έγινε το 1928. Ήταν ένα όργανο με έκταση 5 οκτάβων, αλλά με πολυφωνία μόνο μιας νότας. Ο εκτελεστής δηλαδή μπορούσε σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή να παράγει μόνο ένα μουσικό φθόγγο. Ο Messiaen μεταξύ άλλων το χρησιμοποίησε στο έργο του *Turangalila*.

¹²⁸ Το Theremin (Θέρεμιν), φέρει το όνομα του κατασκευαστή και επινοητή του Léon Theremin. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1919 στην τότε Σοβιετική Ένωση και 7 χρόνια αργότερα στις Η.Π.Α. Εκεί ονομάστηκε και “ελεγχόμενο εξ αποστάσεως”, λόγω του ότι παρήγαγε τους μουσικούς φθόγγους με κινήσεις του χεριού του εκτελεστή στον αέρα, εντός βέβαια ενός συγκεκριμένου πεδίου. Όπως και το Ondes Martenot είχε πολυφωνία μιας μόνο νότας και έκταση περίπου 5 οκτάβες. Η πρώτη σύνθεση για αυτό το όργανο ήταν το έργο *Symphonic Mystery*, που γράφτηκε από τον μοσχοβίτη συνθέτη Andrey Filippovich Pashchenko (1885 - 1972), και παρουσιάστηκε στο Leningrad το 1924. Το ιδιαίτερο αυτό μουσικό όργανο λειτουργεί με ηλεκτρικό ρεύμα και στηρίζεται στην αρχή της χωρητικότητας των πυκνωτών. Η απόληξή τους είναι δύο κεραίες από τις οποίες η μια ελέγχει την ένταση και η άλλη το τονικό ύψος του εκάστοτε φθόγγου, ο οποίος παράγεται μέσω συγχρονισμένων κινήσεων των χεριών εντός του πεδίου ελέγχου των δύο αυτών κεραίων.

¹²⁹ Το *glissando* είναι η μετάβαση από μια νότα σε μια άλλη με τη μεσολάβηση όλων (στην περίπτωση οργάνων με συνεχές όπως το Theremin, το βιολί κλπ) των ενδιάμεσων νοτών, σαν “γλίστρημα” ή “σύρσιμο”.

¹³⁰ Πρόκειται για το μουσικό “κυματισμό” μιας νότας στα όρια του κεντρικού εκτελούμενου φθόγγου.

πρωτόγνωρου ήχου με πολλές εκφραστικές δυνατότητες. Πολλές από αυτές τις δυνατότητες αξιοποιήθηκαν στη συνεργασία του Rozsa με τον Hitchcock. Ο Rozsa μνημονεύει ότι κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της ταινίας *Spellbound*, είδε τον σκηνοθέτη μόνο μία φορά. Η ταινία δεν ξεφεύγει από τα καθιερωμένα πρότυπα της εποχής, η μουσική ωστόσο της προσδίδει μια εξαιρετική και ταυτόχρονα πρωτότυπη ποιότητα. Τα πιο εντυπωσιακά μέρη της ταινίας, έχουν επενδυθεί με μουσική παιγμένη από το Theremin. Ο “αέρινος” και ακαθόριστος υφής ήχος του, ταίριαζε απόλυτα σε αυτό το περιβάλλον το οποίο ακροβατεί μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας εντός του νοσηρού εσωτερικού κόσμου του πρωταγωνιστή. Δυστυχώς στο Hollywood τίποτα πετυχημένο δεν χρησιμοποιήθηκε φειδωλά και το αποτέλεσμα της εκτεταμένης και αλόγιστης χρήσης, ήταν για το Theremin η απώλεια κάθε γοητείας με αποτέλεσμα ως τη δεκαετία του '60 να καταλήξει από ηχητική πρωτοτυπία στο να θεωρηθεί “παρωχημένο”. Ωστόσο μερικές δεκαετίες πριν υπήρξαν πράγματι ταινίες που εντός τους χρησιμοποιήθηκαν είτε πρωτότυπα όργανα όπως το Theremin είτε γενικότερα ενδιαφέρουσες χρήσεις και λειτουργίες της μουσικής όπως οι εξής τρεις “Avand-Garde” ταινίες: *Le sang d'un poete*, (*Το αίμα ενός ποιητή*), του J. Cocteau του 1934, σε μουσική του G. Auric, *Zero de conduite*, (*Διαγωγή μηδέν*), του J. Vigo, του 1933, σε μουσική του M. Jaubert καθώς και το *Rising tide*, (*Αναδυομένη παλίρροια*), του P. Rotha, 1933, σε μουσική του C. Raybould.

Η “Γεωγραφία και Ιστορία της μουσικής” καθώς και η “Παγίωση της ερμηνείας” (Adorno – Eisler, 1994:14), στο σινεμά αποτελούν δύο ακόμη σημεία τριβής και κακής χρήσης για τους συγγραφείς. Η ανάδευση εκ μέρους των συνθετών π.χ. Ολλανδικών παραδοσιακών θεμάτων από δισκοθήκες ή μουσικές βιβλιοθήκες, προκειμένου να συνθέσουν κάτι παρόμοιο, αποτελεί φρικτή μέθοδο καθώς στη συνέχεια αποτελεί τη βάση στήριξης του δικού του θέματος. Αυτή η τακτική σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η μουσική αυτή μπορεί να μην είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα, οδηγεί σε αυτονόητα ολέθρια αποτελέσματα. Έτσι συχνά γινόμαστε μάρτυρες μιας μουσικής “πολτοποίησης” πολλών διασκευών σε παραδοσιακά κομμάτια που οδηγούν την ταινία σε αδιέξοδο. Άλλωστε ο δυτικοευρωπαίος συνθέτης δεν αισθάνεται άνετα όταν η μουσική δεν αφορά τη δυτική Ευρώπη. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει με τα κοστουμια και τα σκηνικά καθώς ο αντίστοιχος σκηνογράφος και ενδυματολόγος βρίσκεται ενώπιος παρόμοιων προβλημάτων.

Η “*Παγίωση της ερμηνείας*” διευκολύνει τη γρήγορη εκτέλεση των μουσικών μερών αλλά μαζικοποιεί σε ένα ακόμη επίπεδο την ταινία. Πρόκειται για ένα πολυεπίπεδο και σχεδόν παγιωμένο μοντέλο το αποτέλεσμα του οποίου ήταν μια ακόμη έκφανση των στερεοτύπων που προαναφέρθηκαν σε μουσική και ήχους. Η χρήση άλλωστε των ίδιων studio, των ίδιων μουσικών, μαέστρων, ενορχηστρωτών και συνθετών δεν θα μπορούσε να είχε διαφορετικό αποτέλεσμα.

Τέλος, οι Adorno και Eisler καταρρίπτουν, σχεδόν άνευ επιχειρημάτων την όποια χρήση ήδη έτοιμης μουσικής και την επανάχρησή της ως σχεδόν ανάξια λόγου. Πρόκειται για αυτό που καλείται “μουσική επιμέλεια” ενώ δεν ήταν λίγοι εκείνοι που παρέχοντας αυτή την υπηρεσία, την τιλοφόρησαν με αναίδεια “μουσική”. Το απολύτως αναιδές είναι ότι πολύ σπάνια αναφέρονται τα ονόματα των πραγματικών συνθετών σε αντίθεση με εκείνα των “μουσικών” επιμελητών. Η κριτική ιδέα, σχετικά με αυτή τη διαδικασία, έχει αναπτυχθεί στη *Διαλεκτική του διαφωτισμού* όπου παραλληλίζεται η χρήση ενός μικρού μέρους από μια συμφωνία του Μπετόβεν ως μουσική επένδυση μιας ταινίας με την αλλοίωση που υφίσταται ένα μυθιστόρημα του π.χ. του Tolstoy, μεταφερόμενο στον κινηματογράφο (Αντόρνο–Χορκχάιμερ, 1986:143). Και ενώ στην Ευρώπη αναφέρθηκαν ήδη οι σχετικές μελέτες και τα πειράματα, στην άλλη πλευρά του ατλαντικού ο Clarence Raybould (έγραψε τη μουσική για τις ταινίες του Paul Rotha *Contact*, (*Επαφή*) και *The road begins*, (*Ο δρόμος αρχίζει*), ήταν από τους λίγους που αντιλήφθηκε από πολύ νωρίς πέρα από την ανάγκη “ειδικής” μουσικής και την ανάγκη “ειδικού” συγχρονισμού για κάθε σκηνή. Αναφέρει χαρακτηριστικά: “Είναι προφανές ότι η μόνη επιτυχημένη μέθοδος προσαρμογής μουσικής σε μια ταινία, ειδικά όταν δεν υπάρχει ομιλία που σχολιάζει τα τεκταινόμενα, είναι να γραφτεί ειδικά για τη συγκεκριμένη ταινία” (Prendergast, 1980:183).

Σε συναφείς θεωρήσεις πραγματεύεται και το θέμα της “*Ιστορικότητας*”. Αναφερόμενοι σε “ταινίες εποχής” οι συγγραφείς μέμφονται το γεγονός ότι πολύ συχνά ένας σκηνοθέτης με πρόθεση την παραγωγή μιας αντιναζιστικής ταινίας σε μια χώρα υπό την κατοχή, ενώ καταβάλει κάθε προσπάθεια ώστε π.χ. οι τηλεφωνικές συσκευές που θα χρησιμοποιηθούν να είναι ταυτόσημες με την εποχή, ή οι στρατιωτικές στολές να είναι επίσης ομόλογες, η συνοδευτική μουσική μπορεί να είναι οτιδήποτε και ασχέτου εποχής, ιστορίας και τόπου. Αν το παράδειγμα της μουσικής μπορούσε να μεταφερθεί στα υπόλοιπα οργανικά μέλη της ταινίας, θα έμοιαζε σαν ο σκηνοθέτης να

είχε χρησιμοποιήσει αμερικανικές στολές στρατιωτών αφού αυτές βρήκε πρόχειρες ή υπερηχητικά αεροπλάνα. Οι περισσότεροι συνθέτες πράγματι δεν στάθηκαν στο ύψος των προσδοκιών και των ελπίδων των συγγραφέων ή δεν μπόρεσαν να σταθούν υπό την πίεση των σκηνοθετών και του όλου συστήματος παραγωγής ταινιών που περιγράφηκε ήδη. Ίσως αυτή ή παρόμοιες κριτικές να οδήγησαν αργότερα κάποιους συνθέτες σε μια άλλου ήθους (χαρακτήρα) αντιμετώπιση της μουσικής που γραφόταν για μια ταινία. Ένα παράδειγμα είναι ο Miklos Rosza στο *Quo Vantis*. Είναι πιθανότατα το καλύτερο δείγμα μουσικής για την κατηγορία ιστορικών ταινιών της περιόδου. Ο συνθέτης ερεύνησε περισσότερο από οποιονδήποτε ως τότε τα μουσικά ιδιώματα της εποχής στην οποία αναφερόταν η ταινία. Τα τρία βασικά πεδία στα οποία στηρίχθηκε η μουσική του Rosza ήταν:

α) Μουσική γραφή που είναι επηρεασμένη (στιλιστικά τουλάχιστον), από τη “Ρωμαϊκή μουσική”. Αυτό ήταν εξαιρετικά δύσκολο, (ακόμη και όταν αναπαρήχθησαν μοντέλα οργάνων από διασωθείσες εικόνες της Αρχαίας Ρώμης, ειδικά για τις ανάγκες της συγκεκριμένης ταινίας). καθώς δεν υπήρχε κανένα διασωθέν μουσικό κείμενο της αρχαίας Ρώμης. Ο Rosza σκέφτηκε ότι εφόσον οι Έλληνες άσκησαν τόσο καταλυτική επιρροή στους Ρωμαίους σε ότι αφορούσε τις άλλες τέχνες, κάτι αντίστοιχο πρέπει να είχε συμβεί και με τη μουσική. Έτσι μελέτησε τα διασωθέντα Ελληνικά μουσικά κείμενα καθώς και την Πυθαγόρεια θεωρία.

β) Μουσική γραφή που είναι επηρεασμένη από τους πρώτους μεταχριστιανικούς χρόνους. Σ’ αυτό τον τομέα βοηθήθηκε ιδιαίτερα από τα διασωθέντα Γρηγοριανά μέλη με τις αρχαιοελληνικές επιρροές.

γ) Μουσική της μέσης Ανατολής για τα πλήθη των σκλάβων που απεικονίζει η ταινία. Οι σκλάβοι ήταν Βαβυλώνιοι, Σύριοι, Αιγύπτιοι, Πέρσες, (λαοί που είχαν υποδουλωθεί στη Ρωμαϊκή κυριαρχία). Και εδώ τα όποια σωζόμενα μουσικά κείμενα αυτών των πανάρχαιων πολιτισμών έδωσαν τη λύση.

Ένα ακόμη πρόβλημα στην αντιμετώπιση της μουσικής σύνθεσης για την παραπάνω ταινία, ή άλλες της ίδιας εποχής, ήταν και η ενορχήστρωση. Κανένα όργανο της εποχής δεν μπορούσε να είναι στην διάθεση κάποιου συνθέτη. Έτσι όπως προαναφέρθηκε το πρόβλημα αντιμετωπίστηκε με την κατασκευή οργάνων καθώς και τη χρήση Σκοτσέζικης άρπας ή Κλάρσαχ (Clarsach). Το όργανο το οποίο κατά τον συνθέτη: “είναι ένα λεπτό όργανο, (εννοεί αισθητικά κι όχι αμιγώς ηχοχρωματικά), που

ακούγεται αξιοσημείωτα πειστικά σε σχέση με την αρχαία λύρα”. Αυτή η νοοτροπία αντιμετώπισης της μουσικής που γράφεται για τις ανάγκες μιας ταινίας, αποτέλεσε σημείο αναφοράς για την εποχή. Οι μεταγενέστεροι κινηματογραφικοί συνθέτες επηρεάστηκαν από τη μέθοδό του και ευτυχώς κάποιοι ακολούθησαν ή τουλάχιστον προσπάθησαν να λειτουργήσουν με αυτό τον τρόπο.

Ο Adorno εξετάζει όλα τα παραπάνω και με όρους κοινωνιολογίας και φυσιολογίας. Καθώς δράττεται εξαρχής κάθε ευκαιρίας και επισημαίνει εκτός από την απώλεια δημιουργίας σημειωτικού συστήματος εκ μέρους της μουσικής (Adorno, 1996d:289) αναφέρει και κάτι ακόμα για τη μουσική: “...αποτελεί τη λιγότερο αναπαραστατική τέχνη.” Και “...ο μέσος άνθρωπος ως ακροατής θεωρείται αρχαϊκός, συγκρινόμενος με την ιδιότητά του ως θεατής. Αυτός είναι και ο λόγος στον οποίο οφείλεται το γεγονός ότι η ακουστική επιδεξιότητα προϋποθέτει πολύ μεγαλύτερη εξάσκηση από ότι η οπτική. Υπό αυτό το πρίσμα το εκλεπτυσμένο ακουστικό μοντέλο αποτελεί για τον θεατή μιας ταινίας κάτι στο οποίο ουσιαστικά είναι αναισθητός. Το μάτι ήταν πάντα ένα όργανο άσκησης, έρευνας και αυτοσυγκέντρωσης: Αρπάζει ένα συγκεκριμένο αντικείμενο. Το αυτί όμως ενός απλού ανθρώπου σε αντίθεση με εκείνο του ειδικευμένου στη μουσική, είναι αδιάφορο και παθητικό. Δεν χρειάζεται να το ανοίξει όπως το αυτί συγκρινόμενο με το οποίο είναι οκνηρό και εξασθενημένο. Αυτή η οκνηρία είναι το αντικείμενο της προκατάληψης την οποία η κοινωνία επιβάλλει υπό οποιασδήποτε μορφής τεμπελιάς.” Οι περισσότεροι συνθέτες κινηματογράφου γνωρίζοντας όλη αυτή την “ακουστική” φυσιολογία χρησιμοποιούν παραδομένες τεχνικές και μέσα και τελικά καταλήγουν στο ίδιο αποτέλεσμα. Πρακτικές όπως οι κρατημένες νότες (σε μεγάλη διάρκεια), οι δυναμικές, η έντονη και γρήγορη αυξομείωσή τους και η συχνή διακοπή τους μας είναι γνωστή από τις συμφωνίες του Beethoven και όλων των κλασσικών. Ωστόσο, στον κινηματογράφο, ο οποίος για τους συγγραφείς θεωρείται ένα υβριδικό είδος μεταξύ δράματος και νουβέλας, οι τεχνικές αυτές λειτουργούν δόκιμα όχι όμως σε αλόγιστη χρήση και πολύ περισσότερο όχι σε τυποποιημένες σχέσεις ήχου και εικόνας. Το σχετικό πεδίο αυτών των αναφορών ακροβατούσε μεταξύ τριών συνισταμένων: Του απόηχου των επιτυχημένων έργων όπερας, των πρώτων προσπαθειών επένδυσης των ταινιών με “ευπόληπτη” μουσική και μιας αναζήτησης σε μια κάποια πρωτότυπη ματιά επί της μουσικής σύνθεσης για ταινίες.

Μια παραγωγή της οποίας η μουσική της έμελλε να αλλάξει πολλά στο χώρο του κινηματογράφου, ήταν η ταινία: *A streetcar named desire* (*Λεωφορείον ο πόθος*), το 1951, σε σκηνοθεσία Elia Kazan και μουσική Alex North. Η μουσική της ταινίας δεν σημείωσε καμιά ιδιαίτερη εμπορική επιτυχία, ήταν όμως αυτή που άνοιξε τον δρόμο για άλλες καθώς ήταν γραμμένη με τεχνοτροπία ελεύθερης jazz τεχνοτροπίας. Ο Adorno δεν έτρεφε καμιά εκτίμηση στην Jazz με τους όρους της εμπορικής χρήσης και της pop όπως δηλαδή τη γνώρισε από κοντά στην Αμερική, αλλά εδώ μάλλον είμαστε σε μια διαφορετική εκδοχή της τόσο ως προς την ίδια τη μουσική όσο και ως προς τη σύνδεσή της με την κινηματογραφική ταινία. Ο Alex North και ο Leonard Rosenman όμως ήταν δύο πολύ ιδιαίτερες περιπτώσεις. Και οι δύο ανήκαν στους πρωτοπόρους της δεκαετίας του '50, καθώς έφεραν με τη μουσική τους τον “αέρα” της λόγιας μουσικής του 20^{ου} αιώνα που με τόσο δυναμισμό προτείνει ο Adorno. Ο πρώτος με μουσικές γραμμές βγαλμένες μέσα από την τεχνοτροπία του Stravinsky και του Bartók και ο δεύτερος επηρεασμένος από τους Ligeti και Schonberg.

Η διακοπή της μουσικής, οι “ενεργές” δηλαδή αυτές παύσεις που με σωστή χρήση δίνουν εντυπωσιακά αποτελέσματα αποτελεί το συμπλήρωμα καθώς και έναν παράγοντα διατήρησης της ισορροπίας της οποίας έκπληξης, έχει παραμείνει μουσικά ανεξερεύνητη. Στο δράμα, η αντίστοιχη σχέση κατέχει τον ρόλο υποδεσπόζουσας ως επεισόδιο μιας “θανούσας σκηνης”. Στο θέατρο όπως και στον κινηματογράφο, μονόλογοι όπως του μεθυσμένου μετά τον θάνατο του Mackbeth είναι πολύ αποτελεσματικοί. Η ιδιαίτερη αυτή δύναμη της σιωπής χαρακτηρίστηκε ως ένα από τα όπλα του ομιλούντα κινηματογράφου σε αυτό το εκ πρώτης όψεως οξύμωρο σχήμα. Η συνεχής παρουσία ήχου και η κατάχρηση της μουσικής όπλισαν τη φαρέτρα των συνθετών με αυτό το νέο αποτελεσματικό βέλος στα κατάλληλα χέρια. Η πλήρης απουσία ήχου οδήγησε τον Robert Bresson (1901 - 1999) να γράψει ότι: “Ο ομιλούντας κινηματογράφος κατέστησε δυνατή (πιθανή) τη σιωπή”(Chion, 1990:56). Συχνά η χρήση μιας σιωπής (ίσως ηχογραφημένης από άλλη σκηνή), κάτω από ένα διάλογο δημιουργεί ένα πολύ αποτελεσματικό σύνολο. Πρέπει όμως να καταστεί σαφές ότι η εντύπωση της σιωπής δεν είναι συνώνυμο με την απουσία ήχου. Προέρχεται ως προϊόν της προετοιμασίας ενός πλαισίου και αποτελεί το αντίθετο του όποιου ήχου προϋπήρξε. Ταυτόχρονη παύση μουσικής και εικόνας δημιουργεί ένα ψυχοακουστικό και

ψυχοοπτικό αποτέλεσμα όταν συμβαίνει απρόσμενα ως χαρακτηριστικό μιας εξωτερικής λογικής, ή ως κλείσιμο μιας ακολουθίας.

2.1.3 Οι νέες μουσικές πηγές – “αντικειμενική μουσική”

Ο Hans Eisler ως μαθητής και ως ένα βαθμό συνεχιστής της παράδοσης του Schoenberg, και ο Adorno ως ένθερμος υποστηρικτής του δωδεκαφθογγισμού, προτείνουν τέτοιων καταβολών συνθέσεις ως επενδύσεις και για τον κινηματογράφο. Δεν πρόκειται όμως ακριβώς για μια προτίμηση ορμώμενη από το ρεύμα και την τάση των αρχών του περασμένου αιώνα. Ο νέος μουσικός δρόμος ο οποίος είχε ανοίξει μερικά χρόνια πριν τη συγγραφή του βιβλίου θεωρήθηκε μια ολοκληρωμένη και τεκμηριωμένη πρόταση εργασίας. Η ιδέα αυτή ήταν ρηξικέλευθη. Ο Schoenberg και οι μαθητές του ακαδημαϊκά βρίσκονταν ακόμη υπό κρίση ενώ δεν είναι λίγοι οι έγκριτοι μουσικοί και μουσικολόγοι οι οποίοι αμφισβητούν το έργο του ακόμη και σήμερα όχι φυσικά την πρωτοτυπία του αλλά κυρίως τη φιλοσοφία υπό το πρίσμα της οποίας ο δωδεκαφθογγισμός υποσχόταν ενός είδους ελευθερία εντός ωστόσο των συγκεκριμένων τειχών κι αυτό το σχήμα οπωσδήποτε είναι κάπως οξύμωρο.¹³¹ Έτσι μια τέτοια πρόταση σε συνδυασμό με τον βιομηχανικό τρόπο παραγωγής των ταινιών ο οποίος απαιτούσε (και απαιτεί), δοκιμασμένες και εύπεπτες λύσεις επιτείνει ακόμη περισσότερο τα προαναφερθέντα. Οι συγγραφείς καθιστούν σαφές ότι η αισθητική αξία συνθέσεων όπως εκείνες του Schoenberg, του Stravinsky ή του Bartók δεν βρίσκεται απλά στις διαφωνίες και στις διατάξεις των συνηγήσεων αλλά σε κάτι άλλο: Κάθε στοιχείο των συνθέσεων αυτών έχει λόγο ύπαρξης μη αφήνοντας παράλληλα τον παραμικρό χώρο για στερεότυπα (cliché) και διακοσμητικά στοιχεία. Φυσικά στις εικαστικές τέχνες και ειδικά στην αρχιτεκτονική η απεμπόληση των περιττών στοιχείων ήταν κοινός τόπος, ωστόσο στη μουσική, λόγω του ιδιαίτερου χαρακτήρα αυτής της τέχνης, κάτι ανάλογο δεν είχε τεθεί ποτέ στο παρελθόν τόσο στοιχειοθετημένα.

¹³¹ Ο Schoenberg θεωρείται ο θεμελιωτής αυτού του συστήματος. Ο Vuillermoz το ονομάζει μια νέα “πειθαρχία διαδοχής”. Για τον συνθέτη πρόκειται για την αποκάλυψη και άνευ κλασικών όρων απελευθέρωση από την τονική μουσική όχι πια μέσω της ατονικότητας αλλά μέσω ενός νέου αυστηρού συστήματος. Ο δωδεκαφθογγισμός συχνά συγχέεται με την ατονικότητα, τη διατονικότητα, την πολυτονικότητα, και τον σειραισμό. Από όλες αυτές τις σύγχρονες τάσεις, η τελευταία μόνο αποτελεί επίγονη μέθοδο με σχετικούς όρους και αισθητική τουλάχιστον στην πρώιμη εκδοχή του.

Ο Adorno θέλει με κάθε τρόπο να γίνει κατανοητό ότι το δίπολο: “Νεωτερισμός – Τυποποίηση” δεν είναι συνώνυμο του “Χαμηλό – Υψηλό” ή “Απλό – Σύνθετο”.¹³² Το σπουδαιότερο στοιχείο στη μουσική αυτή δεν είναι ο αυξημένος αριθμός διαφωνιών και οι χειρισμοί τους αλλά η λύση των δεσμών από τα συμβατικά μουσικά ιδιώματα. Στη μουσική αυτή λοιπόν κάθε στοιχείο αποτελεί προϊόν ενός συγκεκριμένου και απόλυτα καθορισμένου στόχου απαιτήσεων και δομής πολύ περισσότερο από ότι στο τονικό σύστημα και στα προκατασκευασμένα μοτίβα/κλισέ. Μουσική βασισμένη σε δομικές αρχές που δεν αφήνουν περιθώρια για στερεότυπα και διακοσμητικά στοιχεία μπορεί να ονομαστεί “Αντικειμενική μουσική” με όσες φιλοσοφικές και φιλολογικές προεκτάσεις χωρούν σε έναν τέτοιο όρο. Αυτή η μουσική είναι ισότιμη στον πρωτίστως αντικειμενικό χαρακτήρα της μουσικής για τον κινηματογράφο.

Ο όρος “Αντικειμενική μουσική” ίσως είναι εύθικτος ή ακόμη και ανακριβής, συνδεδεμένος με μουσική όπως αυτή του Stravinsky, του νεοκλασικισμού ή άλλων συναφών κινημάτων. Όμως κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες η μουσική η οποία συνοδεύει μια εικόνα δύναται να ξεπεράσει τη γαλήνια επιφάνειά της και να προσδώσει αγωνία. Το μουσικό υλικό πρέπει να υπογραμμίζει άριστα το δοσμένο δραματουργικό περιεχόμενο χωρίς να υποπίπτει σε στερεότυπα. Μουσική όπως εκείνη του Alban Berg ενεργοποιεί νέες πηγές οι οποίες ενώ συχνά μοιάζουν ελεύθερες περιορισμών ή ακόμη και χαώδεις, ωστόσο διέπονται από αυστηρές αρχές. Έτσι καθίστανται ιδιαίτερα κατάλληλες για συνοδεία ταινιών. Π.χ. παραδοσιακές σχέσεις μουσικής ή μουσικής για εικόνα όπως η χρήση ενός μέτρου 4/4 με κανονικούς τονισμούς στα ισχυρά μέρη του μέτρου έχει ένα στρατιωτικό ή θριαμβευτικό χαρακτήρα. Ωστόσο είναι αναμενόμενες αλλά και όχι σπάνια τοποθετούν τα γεγονότα μιας ταινίας σε εσφαλμένη προοπτική. Η “Νέα μουσική” προσπερνά όλες αυτές τις αντιξοότητες. Οι κακές μουσικές επενδύσεις σαν αυτές που αναφέρθηκαν (νομιμοποιημένες μέσα στο δράμα και στο φτηνό μελόδραμα), έχουν αφήσει τα ίχνη τους. Αυτό δεν πρέπει να εκληφθεί ως απόλυτα αρνητικό. Το περίγραμμα βοηθά στη χρησιμοποίηση του στοιχείου της έκπληξης και του περίεργου καθώς αποκαλύπτει την ουσιαστική έννοια κάτω από τη ρεαλιστική επιφάνειά της.

Ένα ακόμη σημαντικό ζήτημα είναι η επένδυση ταινιών τρόμου. Αυτό το ρεπερτόριο είναι αδύνατο να συνοδευτεί με μουσική η οποία έλκει την καταγωγή της

¹³² Αντόρνο Τ., *Για τη δημοφιλή μουσική*, στο Κοινωνιολογία της μουσικής, (Αθήνα: 1997:172).

από τις παραδοσιακές φόρμες. Αντίθετα, συναισθήματα φόβου, αγωνίας, αναμονής κλπ, αποδίδονται εξαιρετικά με τις διαφωνίες μουσικής όπως αυτή του Schoenberg. Η ιδέα της Άρνησης άλλωστε συνδέεται με τέτοιες δημιουργίες. Τουλάχιστον αυτό γίνεται αποδεκτό ακόμη και σήμερα έστω και υπό ιστορικό μουσικολογικά πλαίσιο. Ο Alain Badiou στη διάλεξή του στο UCLA (*The Contemporary Figure of the Soldier in Politics and Poetry*, Jan. 2007), παραλληλίζοντας τη μουσική θεωρία με τον μαρξισμό αναφέρει: “Ονομάζω ‘καταστροφή’ το αρνητικό μέρος της άρνησης. Για παράδειγμα, αν θεωρήσουμε ως τέτοια τη δημιουργία του Schoenberg, στις αρχές του περασμένου αιώνα, του δωδεκαφθογγικού μουσικού συστήματος, μπορούμε να πούμε ότι η δημιουργία αυτή επιτυγχάνει την καταστροφή του τονικού συστήματος, το οποίο, στον δυτικό κόσμο, είχε κυριαρχήσει πάνω στη μουσική δημιουργία κατά τη διάρκεια τριών αιώνων. Στην ίδια κατεύθυνση, η μαρξιστική ιδέα της επανάστασης είναι να επιτύχει την εμμενή άρνηση του καπιταλισμού μέσω της πλήρους καταστροφής του μηχανισμού του αστικού κράτους. Και στις δυο περιπτώσεις, η άρνηση είναι η συμβαντική συγκέντρωση μιας διαδικασίας, μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η πλήρης αποσύνθεση ενός παλιού κόσμου. Είναι η συμβαντική συγκέντρωση, η οποία πραγματώνει την αρνητική δύναμη της άρνησης”.

Επιστρέφοντας στην πρόταση των συγγραφέων σχετικά με τα είδη ταινιών που θα μπορούσαν να ταυτιστούν και εν τέλει να φιλοξενήσουν τη Νέα μουσική κάνουν μια πολύ ενδιαφέρουσα αντιπαραβολή με την κλασική φόρμα (αναφερόμενοι κυρίως στις ταινίες τρόμου), τονίζοντας τα κοινά χαρακτηριστικά με τις ταινίες. Η αποκλειστική χρήση δομικών και λειτουργικών στοιχείων λοιπόν έρχεται να συναντήσει το ασυνεχές, το ιδιόρρυθμο και το ξαφνικό, καθώς επίσης και την ανάγκη για στιγμιαία φόρμα. Αυτά τα στοιχεία δύσκολα μπορούν να γίνουν διαχειρήσιμα εντός των αντίστοιχων μεγάλων και δύσκαμπτων κλασικών μεθόδων σύνθεσης και επεξεργασίας. Από την άλλη η παραδοσιακή μουσική συντηρεί πάντα έναν ορισμένο περιορισμό στην έκφραση (π.χ. της θλίψης). Η Νέα μουσική τείνει εύκολα να μετατρέψει τη θλίψη σε απελπισία, πανικό κλπ. Επίσης η διατύπωση συγκεκριμένων μουσικών ιδεών σε ένα πολύ δραστικότερο και διεισδυτικότερο επίπεδο ελευθερώνει ξεχωριστά και σημαίνοντα στοιχεία του μουσικού υλικού από τα λιγότερο σημαντικά. Τα κύρια χαρακτηριστικά μεταξύ των δύο προτύπων (τονική/παραδοσιακή φόρμα και ατονική δωδεκαφθογγική), αναλύονται χαρακτηριστικά σε ευθεία σύγκριση:

ΜΟΥΣΙΚΗ ΦΟΡΜΑ

ΔΩΔΕΚΑΦΘΟΓΓΗ ΜΟΥΣΙΚΗ:

Στις περισσότερες ταινίες συναντάμε μικρές μουσικές φόρμες. Η έκταση της μουσικής φόρμας εξαρτάται από τη σχέση της με το μουσικό περιεχόμενο. Η τονική μουσική των δύομισι τελευταίων αιώνων ευαρεστήθηκε στη χρήση μεγάλων ειδών φόρμας. Ως εκ τούτου η συνείδηση ενός τονικού κέντρου μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα από παράλληλα επεισόδια, εξελίξεις και επαναλήψεις οι οποίες απαιτούν κάποιο χρόνο. Η μουσική αυτή υποχρεωτικά περιέχει το στοιχείο του περιττού, αφού κάθε θέμα προκειμένου να εκπληρώσει τη λειτουργία του στο τονικό σύστημα αναφοράς, πρέπει να εκφραστεί συχνότερα από ότι απαιτείται για να εκφράσει το νόημά του

ΤΟΝΙΚΗ / ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ:

Η χειραφέτηση κάθε μουσικού μοτίβου και θέματος από τη συμμετρία και την αναγκαιότητα της επανάληψης, καθιστά δυνατή τη διατύπωση συγκεκριμένων μουσικών ιδεών σε ένα πολύ δραστικότερο όσο και διεισδυτικότερο επίπεδο, έτσι ώστε να ελευθερώνονται τα ξεχωριστά στοιχεία του μουσικού υλικού από τα λιγότερο σημαντικά. Εκτός των άλλων η παραδοσιακή μουσική συντηρεί πάντα έναν ορισμένο περιορισμό στην έκφραση (π.χ. της θλίψης). Η παραδοσιακή μουσική με εξαίρεση την τεχνική της έκπληξης που χρησιμοποιείται για παράδειγμα από τον Berlioz, τον R. Strauss, κλπ., απαιτεί συνήθως ένα συγκεκριμένο αριθμό μέτρων για την επίτευξη μιας αναγγελίας ή την επίτευξη μιας ρυθμισμένης ισορροπίας μεταξύ των τονικοτήτων.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΡΟΦΙΛ

ΔΩΔΕΚΑΦΘΟΓΓΗ ΜΟΥΣΙΚΗ:

Η συντομία της νέας μουσικής την καθιστά τελείως διαφορετική σε σχέση με τα προαναφερθέντα. Τα ξεχωριστά μουσικά επεισόδια καθώς και τα μοτίβα των θεμάτων εκφράζονται αδιαφορώντας για το προσχεδιασμένο σύστημα αναφοράς. Δεν σκοπεύουν ούτε προορίζονται να είναι επαναλήψιμα ούτε απαιτούν την επανάληψή τους. Στέκονται αυτόνομα και εγκύκλια. Όταν και εάν επεκτείνονται, τότε αυτή η δράση δεν γίνεται με τη βοήθεια

συμμετρικών τεχνικών όπως οι ακολουθίες ή οι επαναλήψεις, με τη βοήθεια μιας εξέλιξης ή παραλλαγής των δεδομένων αρχικών υλικών, τα οποία δεν είναι απαραίτητο να είναι εύκολα αναγνωρίσιμα. Αυτή η μουσική είναι κατάλληλη για την κατασκευή συνεπών, σύντομων μορφών ακριβείας. Δεν περιέχει τίποτα περιττό και δεν χρειάζονται κανενός είδους επέκταση για αρχιτεκτονικούς λόγους.

ΤΟΝΙΚΗ / ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ:

Λόγω του αδέσμευτου χαρακτήρα της η Νέα μουσική βρίσκεται σε συμφωνία με τον κινηματογράφο. Αυτού του είδους η “οξυδέρκεια” επιτρέπει στην έκφραση να επιβιώσει, κάτι το οποίο είναι αδύνατο να επιτευχθεί μέσω των παγιωμένων τεχνικών και εκφραστικών μέσων. Η Νέα μουσική τείνει να είναι ασυγκράτητη αλλά και να μετατρέπει εύκολα τη θλίψη σε απελπισία, πανικό κλπ. Είναι επίσης σε θέση να καλύψει την απουσία έκφρασης, την αδιαφορία και την απάθεια με μια ένταση πέρα από τη δύναμη του παραδοσιακού ύφους. Η Νέα μουσική μπορεί να διαμορφώσει τη φόρμα της με τη βοήθεια των αιχμηρότερων αντιθέσεών της, καθώς και να ικανοποιεί την τεχνική αρχή της απότομης αλλαγής που διαμορφώνεται από την κινηματογραφική ταινία, λόγω της έμφυτης ευελιξίας της στην άμεση αντιπαράθεση των θεμάτων σύμφωνα με την έννοιά τους.

ΔΙΑΦΩΝΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ

ΔΩΔΕΚΑΦΘΟΓΓΗ ΜΟΥΣΙΚΗ:

Στην παραδοσιακή μουσική, η απαίτηση για διαφωνία ή πολυφωνία δεν είναι γενικά άνευ νοήματος, επειδή η ανεξαρτησία των άλλων στοιχείων της, (ιδιαίτερα εκείνου της αρμονίας), είναι τόσο περιορισμένη που το κέντρο βάρους βρίσκεται αναπόφευκτα στη μελωδία. Η ίδια η μελωδία ωστόσο καθοδηγείται από την αρμονία. Η συμβατική έννοια της μελωδίας στην υψηλότερη φωνή είναι υποτίθεται για να καταλάβει το πρώτο πλάνο της προσοχής του ακροατή. Αλλά στην κινηματογραφική ταινία το πρώτο πλάνο είναι η σκηνή που προβάλλεται στην οθόνη και μια μελωδία στην υψηλότερη φωνή μάλλον υποχρεωτικά θα αναγκαστεί να οδηγήσει στο σκοτάδι, το θόλωμα, και τη σύγχυση.

ΤΟΝΙΚΗ / ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ:

Για τον απλό ακροατή το πιο εντυπωσιακό χαρακτηριστικό γνώρισμα της νέας μουσικής είναι ο πλούτος ασυμφωνιών. Αν και στη σύγχρονη μουσική είναι μακράν ήσσονος σημασίας σε σχέση με τις δομικές αλλαγές της μουσικής γλώσσας, περιλαμβάνει ένα στοιχείο ιδιαίτερης σπουδαιότητας για την κινηματογραφική ταινία. Η νέα γλώσσα είναι δραματική ακόμη και πριν από τη σύγκρουση. Η Νέα μουσική γλώσσα είναι ιδιαίτερα ταιριαστή και σε αυτό το στοιχείο της κινηματογραφικής ταινίας. Αυτές οι αποφασιστικές δυνατότητες της μουσικής για τον κινηματογράφο φαίνεται ότι ακόμη δεν έχουν εξεταστεί σοβαρά.

ΚΙΝΔΥΝΟΙ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΥΦΟΥΣ

ΔΩΔΕΚΑΦΘΟΓΓΗ ΜΟΥΣΙΚΗ:

Η ανεύθυνη χρήση των νέων αυτών μουσικών πόρων σε ένα ύφος κρούσης μοντερνισμού υπό την κακή έννοια, δηλαδή, η χρήση των προηγμένων μέσων χάρην χρήσης κι όχι απαίτησης. Ένα φτωχό κομμάτι που συντίθεται στην παραδοσιακή μουσική γλώσσα μπορεί εύκολα να αναγνωριστεί ως τέτοιο μεταξύ άλλων από ένα εκπαιδευμένο ή λιγότερο εκπαιδευμένο μουσικό ή απλό ακροατή. Οι ατέλειες της συμβατικής μουσικής κινηματογράφου πραγματοποιούνται γενικά, λίγο πολύ συνειδητά. Η τονική παραδοσιακή μουσική λειτουργεί συνήθως μέσα από συμμετρίες και στερεότυπα σχέσεων τα οποία κληρονομεί με κάκιστη χρήση και άνευ επεξεργασίας στη νέα γλώσσα.

ΤΟΝΙΚΗ / ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ:

Ορισμένοι αρχάριοι είναι έτοιμοι να εξαντλήσουν το κοινό με τις απολύτως παράλογες δωδεκάτονες συνθέσεις που φαίνονται προηγμένες. Η Νέα μουσική ελλοχεύει και νέους κινδύνους: πολυπλοκότητα της λεπτομέρειας, μανία παραγωγής κάθε στιγμής της συνοδευτικής μουσικής σύλληψης, υπερβολική σχολαστικότητα, φορμαλισμό κ.ά.! Ορισμένες σύγχρονες τεχνικές, (οστινάτο της σχολής Στραβίνσκι), έχουν αρχίσει να παρεισφρέουν στη γραφόμενη μουσική και η εγκατάλειψη της ρουτίνας απειλεί να δώσει τη θέση της σε μια νέα ψευτοσύγχρονη ρουτίνα. Η λοξοδρόμηση μέσω των ψεύτικων συμβιβασμών καταστρέφει την έννοια της νέας γλώσσας, παρά τη διαδίει.

Αναφέρεται επίσης ότι για τον απλό ακροατή το πιο εντυπωσιακό χαρακτηριστικό γνώρισμα της νέας μουσικής αυτής γλώσσας είναι ο πλούτος ασυμφωνιών. Αν και ο πλούτος των διαφωνιών στη σύγχρονη μουσική είναι μακράν ήσσονος σημασίας σε σχέση με τις δομικές αλλαγές της μουσικής γλώσσας, περιλαμβάνει επίσης ένα στοιχείο ιδιαίτερης σπουδαιότητας για την κινηματογραφική ταινία. Ο ήχος χάνει πολλά από τα χαρακτηριστικά του μέσω της στατικής του ποιότητάς αλλά συνάμα γίνεται δυναμικός στην εξέλιξή του. Η νέα γλώσσα είναι δραματική ακόμη και πριν από τη σύγκρουση. Ένα παρόμοιο χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι έμφυτο στην κινηματογραφική ταινία.

Αξίζει να συμπληρωθεί μια αναφορά στο σχετικό εδάφιο για την ιστορία και τη μουσική στον γερμανικό κινηματογράφο. Οι κλασικοί συνθέτες της χώρας Beethoven, Schubert κλπ, είχαν περιβληθεί με τον μανδύα του γερμανικού ιδεώδους ως πλαίσιο αναφοράς μιας κουλτούρας και ενδεχομένως μιας ιδεολογίας. Οι επίγονοι, (όπως φέρονται τα πρόσωπα των Schoenberg, του Berg κλπ), αποτελούν μια αυτοκαθοριζόμενη και ανεξάρτητη από εθνικές σχολές και ιδεολογίες τάξη συνθετών. Κινούνται στο πλαίσιο αυτής της νέας παγκόσμιας και τυπικά καθορισμένης γλώσσας του δωδεκαφθογγισμού, του σειραισμού κλπ., απαλλαγμένοι από τέτοιες καθηλώσεις (Flin, 2004:226).

Ωστόσο το όραμα του Adorno για μια ταινία που θα έφερε την υπογραφή του Schoenberg αν και υπήρξαν σχετικές προτάσεις και προσεγγίσεις εκ μέρους των σκηνοθετών έμεινε μόνο σε θεωρητικό επίπεδο. Ο Schoenberg θα έγραφε τη μουσική στην ταινία *Souls at sea* (*Ψυχές στη θάλασσα*), ενώ σε περίπτωση ανάγκης είχε προσληφθεί ταυτόχρονα και ο συνθέτης Ralph Rainger ο οποίος είχε ήδη ξεκινήσει να γράφει μουσική για την ίδια ταινία. Ο Schoenberg δεν έγραψε τη μουσική, αφ' ενός γιατί εξέλαβε άσχημα το γεγονός ότι πίσω από την ίδια ταινία δούλευε ένας μαθητής του, (ο Rainger), και εφ' ετέρου γιατί όπως δήλωσε αργότερα: “Θα έγραφα μουσική για μια ταινία εάν μου το ζητούσαν. Θα ήθελα 100.000 δολάρια, ένα χρόνο καιρό για να δουλέψω και να έχω λόγο στο σενάριο”.¹³³

¹³³ Η ταινία έκανε πρεμιέρα στους κινηματογράφους το 1937. Σκηνοθετήθηκε από τον Henry Hathaway και πρωταγωνιστούσαν οι Gary Cooper, George Raft κ.ά. Η μουσική τελικά γράφτηκε από τους W. Franke Harling and Milan Roder και κέρδισε τρεις υποψηφιότητες για Όσκαρ, μεταξύ αυτών και εκείνο της πρωτότυπης μουσικής.

Το 1937 ο πολύ επιτυχημένος σκηνοθέτης και παραγωγός Irving Thalberg πρότεινε στον συνθέτη να γράψει μουσική για την κινηματογραφική ταινία: *The good earth* (μεταφράστηκε κινηματογραφικά: *Κάτω από το βλέμμα του Βούδα*). Οι συνθήκες ίσως ήταν ιδεατές. Επρόκειτο για την κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου της Pearl Buck, με παραγωγό εταιρία την M.G.M και μεγάλη αμοιβή. Ο σκηνοθέτης περιέγραψε στον συνθέτη μια από τις σκηνές στις οποίες οραματιζόταν μουσική: “Μια τρομερή καταιγίδα, σφοδρός άνεμος και ένας σεισμός. Η γη τρέμει και ένα κορίτσι φέρνει στον κόσμο ένα παιδί”. Ο συνθέτης αναρωτήθηκε χλευαστικά τι χρειαζόταν και η μουσική σε αυτή τη σκηνή. Ο σκηνοθέτης δεν απάντησε και ρώτησε τον συνθέτη ποιες θα ήθελε να είναι οι συνθήκες συνεργασίας τους. Εκείνος ζήτησε ξανά κάτι εξωφρενικό: να γράψει τη μουσική και πάνω σε αυτή ο σκηνοθέτης να γυρίσει την ταινία! (Thomas, 1983:43). Αυτά τα δύο και μόνο περιστατικά φανερώνουν ότι ο Schoenberg δεν ήθελε με κανένα τρόπο να δουλέψει για τον κινηματογράφο.

Ωστόσο δεν ήταν λίγοι οι συνθέτες που έγραψαν πολλές και αριστουργηματικές μουσικές σελίδες με αφορμή μια ταινία. Το 1938 τα στούντιο του Hollywood φιλοξένησαν εκτός των άλλων και τον Sergei Prokoviev. Όταν λίγους μήνες αργότερα του ίδιου έτους ο συνθέτης επέστρεψε στη Ρωσία, δέχθηκε με χαρά την πρόταση συνεργασίας του Eisenstein που ετοιμάζε τότε την ταινία *Alexander Nevsky*. Ο Prokoviev αρνήθηκε να γράψει ουβερτούρα, (κάτι που του ζήτησε ο σκηνοθέτης), επιχειρηματολογώντας χαρακτηριστικά: “Η ταινία ξεκινά με ένα τραγικό στοιχείο: Τη Ρωσία κάτω από τον Μογγολικό ζυγό, αλλά μια ουβερτούρα οφείλει να είναι ιστορικό επινίκιο!”. Τόνισε ότι ήταν διατεθειμένος να γράψει οποιαδήποτε ποσότητα μουσικής, εάν και μόνο το απαιτούσε η ίδια η ταινία και ότι η συγκεκριμένη δεν είχε ανάγκη ουβερτούρας. Ο Eisenstein επέμενε και ο Prokoviev θα συμβιβαζόταν μόνο με λύση της διαφοροποίησης της έναρξης, κάτι που τελικά έμεινε απραγματοποίητο όπως και η ίδια η ουβερτούρα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο συνθέτης απείχε από τη διεύθυνση της ορχήστρας κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων, προτιμώντας να έχει μια πιο σφαιρική και πιο προσεγγιστική ως προς το τελικό αποτέλεσμα θέση, μπροστά από τα ηχεία του στούντιο Moskfilm. Η ταινία έκανε πρεμιέρα την πρώτη μέρα του Δεκεμβρίου του 1938. Η επόμενη εργασία τους ήταν η ταινία: *Ivan the terrible* (*Ιβαν ο τρομερός*), που ήταν και η τελευταία για τον Eisenstein ο οποίος πέθανε λίγο αργότερα. Στο βιβλίο του *The film sense* (*Η κινηματογραφική αίσθηση*), ο Eisenstein τονίζει ότι η μουσική

του Prokoniev είχε εκπληκτική πλαστικότητα. Όταν ο Boris Volsky, (που ήταν ο μοντέρ του *Ivan the terrible*), πρότεινε το 1949 στον συνθέτη να επενδύσει μουσικά μια νέα ταινία εκείνος απάντησε: “Εφ’ όσον ο Eisenstein έχει πεθάνει, θεωρώ ότι η συνθετική μου δραστηριότητα στον κινηματογράφο έχει τελειώσει!”.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η περίπτωση του Šostakovič. Δούλεψε περιστασιακά στον κινηματογράφο ως πιανίστας στις βουβές ταινίες της εποχής και αργότερα στα χρόνια του μεσοπολέμου έγραψε τη δική του μουσική σε 22 ταινίες. Θα γινόταν ο πρώτος συνθέτης που θα έγραφε μουσική για ομιλούσα ταινία με σύγχρονη εγγραφή της μουσικής. Πρόκειται για την ταινία *Odna*, (*Μόνος*), των L. Trauberg & G. Kozintsev, το 1931, (Γκριγκόριεφ Λ. – Πλάτεκ, 1985:31). Ο ίδιος πίστευε ότι πρέπει να γράφεται μουσική ειδικά για κάθε ταινία (πράγμα όπως είδαμε καθόλου αυτονόητο την εποχή εκείνη), αλλά και ότι ένας συνθέτης πρέπει να βρίσκεται σε άθλια οικονομική κατάσταση ώστε να ασχοληθεί με τον κινηματογράφο.

Σημαντικός σταθμός της ίδιας εποχής (1941), (μνημείο στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου), αποτελεί η κλασική πια ταινία του Orson Welles *Citizen Kane* (*Πολίτης Κέιν*). Τη μουσική υπέγραψε ο B. Herrmann. Αυτή ήταν η πρώτη ταινία με μουσική του από το μεγάλο και σημαντικό κορυφαίο έργο του για τον κινηματογράφο. Η πρωτοποριακή αυτή ταινία με πρωταγωνιστή τον ίδιο τον σκηνοθέτη ήταν τόσο ασυνήθιστη, που έδωσε φοβερές ευκαιρίες πειραματισμού στον Herrmann, όπως δήλωνε αργότερα ο συνθέτης.

Στη Γερμανία του μεσοπολέμου η συνεργασία σκηνοθετών και παραγωγών με συνθέτες της “E-musik”, (όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται η “High art” ή αλλιώς “Serious music”), τελεσφόρησε σε αρκετές ταινίες (Volker, at Mera–Burnand, 2006:22). Το γεγονός όμως ότι οι ταινίες αυτές αποτελούσαν μέρος μιας ολοένα και αυξανόμενης προπαγάνδας και ο υποβαθμισμένος ρόλος τους στο δημιουργικό κομμάτι τους οδήγησαν στην απαξίωση και αυτών των συνεργασιών.

Στο αμιγώς μουσικό υλικό αυτών των μουσικών για τον κινηματογράφο η κατάσταση προοδευτικά περιήλθε στο εξής: Η βιομηχανία του κινηματογράφου δεν επέτρεπε ακραία πειράματα σε ένα τόσο ακριβό μέσο. Οι ριζικές καινοτομίες αποκλείονταν για εμπορικούς λόγους κι έτσι η επιλογή της αντίθετης κατεύθυνσης έκανε την παγίδα ορατή. Η αποδοχή των ατελειών της συμβατικής μουσικής κινηματογράφου είχε γίνει λίγο-πολύ συντελεστεί συνειδητά ως αναπόφευκτη αλλά το

αποτέλεσμα ήταν βαρετό. Κατά συνέπεια, διαφάνηκε μια ορισμένη τάση ώστε να ακολουθηθεί μια μέση οδός. Έτσι ορισμένες σύγχρονες τεχνικές, όπως το οστινάτο της σχολής Stravinsky είχαν αρχίσει να παρεισφρεύουν στη γραφόμενη μουσική και η εγκατάλειψη των στερεότυπων έδωσε μερικώς τη θέση της σε μια νέα “ψευτοσύγχρονη ρουτίνα”. Η βιομηχανία ενθάρρυνε αυτήν την τάση εντός ορίων, την ίδια στιγμή που μερικοί συνθέτες είχαν υιοθετήσει έναν ιδιότυπο σύγχρονο ιδιωματισμό. Με αυτό τον τρόπο ορισμένοι αρχάριοι ήταν έτοιμοι να εξαντλήσουν τον ακροατή με τις απολύτως παράλογες δωδεκάφθογγες συνθέσεις που φαίνονταν προηγμένες. Το αποτέλεσμα ήταν η σύνθεση πολλών μουσικών για ταινίες στις οποίες ο συνθέτης αναμασάει δωδεκαφθογγίζουσες τεχνικές και μέσα προσπαθώντας να προκαλέσει το ενδιαφέρον, την ίδια στιγμή που το όλο πλαίσιο αναφοράς παρασάγγας απείχε από κάτι τέτοιο.

2.1.4 Κοινωνιολογική οικονομική και διοικητική προσέγγιση

Η ταχεία ανάπτυξη της τεχνολογικής προόδου φαίνεται ότι κοινωνικά και καλλιτεχνικά δεν είχε φέρει επιθυμητά αποτελέσματα, κάτι που για πολλούς ισχύει ακόμα και για τις επόμενες δεκαετίες ως τη σύγχρονη εποχή. Οι πρώτες δεκαετίες του κινηματογράφου πλαισιώθηκαν από το ίδιο προσωπικό με εκείνο του ραδιοφώνου. Οι ίδιοι άνθρωποι επάνδρωσαν τα κινηματογραφικά studio σε τεχνικό και οργανωτικό επίπεδο μεταφέροντας τις γνώσεις του ενός μέσου στο άλλο, αλλά όπως είναι φυσικό σε πολλά σημεία υιοθέτησαν και μια νοσηρή νοοτροπία σε διάφορους τομείς του νέου αυτού περιβάλλοντος εργασίας. Έτσι στις πρώτες ταινίες χρησιμοποιούνταν όσοι εργαζόμενοι απλά τύγχανε να βρίσκονται κοντά στους παραγωγούς. Οι παραγωγοί με τη σειρά τους εξυπηρετήθηκαν από αυτή την κατάσταση καθώς λειτουργούσαν με κανόνες αγοραίων συναλλαγών και έτσι προχωρούσαν τις εργασίες τους χωρίς αντιρρήσεις και ενδοιασμούς από τους “συνεργάτες” αυτούς. Το δόγμα ήταν απλό: “Δώστε στο κοινό ότι ζητάει”. Οι κατέχοντες τη γνώση της αγοράς εκδήλωναν αντιπάθεια σε οτιδήποτε πειραματικό καθώς επίσης και σε οτιδήποτε μπορεί να έφερε διανοητικά στοιχεία. Κάτι αντίστοιχο συνέβη μερικά χρόνια αργότερα και με την τηλεόραση στην οποία λόγω έλλειψης χρόνου: “...υποδεικνύεται δραστικά με πράσινο και κόκκινο φως το είδος του προσώπου που αντικρίζει κάθε φορά το κοινό” (Adorno, 1994:108).

Στα σχετικά με τη μουσική, οι ίδιοι αυτοί συνεργάτες και τεχνικοί, υπήρξαν οι πρώτοι “μουσικοί επιμελητές”. Έχοντας μια σχετική προϋπηρεσία στο ραδιόφωνο

επέλεξαν γνώριμα μουσικά θέματα συμπιλώντας και ακρωτηριάζοντάς τα κατά το δοκούν στην υπηρεσία των οπτικών δρώμενων και των ορέξεων παραγωγών και σκηνοθετών. Μερικά χρόνια αργότερα τα οπτικά effects θα κερδίσουν το ενδιαφέρον κοινού και εμπλεκομένων κάτι το οποίο ο Adorno επικρίνει επίσης. Σε αυτή την περίοδο θα αρχίσει να διαμορφώνεται ένα τοπίο γνώριμο στις μέρες μας. Θεατές που αναζητούν κυρίως τα οπτικά και τα ακουστικά effects όχι ως απαραίτητο συμπλήρωμα της ταινίας αλλά ως απαραίτητη προϋπόθεση συνδεδεμένη με την εισπρακτική της επιτυχία. Σε αυτή την εποχή εκκινεί και αυτό που αργότερα αποκλήθηκε “Βιβλιοθήκη ήχων και μουσικής” ή πιο σωστά “Βάση δεδομένων μουσικού και ηχητικού υλικού” (Sound and music database). Η κριτική του Adorno βέβαια διαχωρίζει ποιοτικά τις εκάστοτε εφευρέσεις και τα μέσα του Edison από εκείνες τύπου Kinothek καθώς πρόκειται για δύο εντελώς διαφορετικές υποστάσεις εργαλείων και τεχνολογικής εξέλιξης. Το Kinothek ήταν μια βραχύβια μορφή βιβλιοθήκης - συλλογής ταινιών και παρτιτούρων συγκεντρωμένων και αργότερα εκδομένων από τον Giuseppe Becce. Αυτή η πηγή ήταν η δημοφιλέστερη για τα τελευταία δέκα έτη της εποχής των ταινιών βωβού κινηματογράφου και φυσικά δεν σχετίζεται με την ίδια την ζωτική ανάγκη εξέλιξης και έρευνας του κορμού της τεχνολογίας της εικονοληψίας και της ηχοληψίας της εποχής.

Παρά τη ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη που επιτελέσθηκε κατά την εποχή αυτή, παρατηρήθηκε μια εντυπωσιακή δυσαναλογία μεταξύ της τεράστιας βελτίωσης των τεχνικών και των μέσων ηχογράφησης και της ίδιας μουσικής ποιότητας, η οποία υιοθέτησε και δανείστηκε αλόγιστα και ακατάπαυστα όλη την προηγούμενη παράδοση των στερεότυπων. Το 1946 η Αμερικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία, έφτασε στο απόγειό των εσόδων της με έναν όγκο εισιτηρίων που έφτασε το 1.700.000.000\$ (Prendergast, 1980:117). Η τρίτη αυτή μεγάλη άνθηση συνέπεσε με την απογείωση του είδους του μιούζικαλ (1942 - 1945), έχοντας προηγηθεί η πρώτη (1929 - 1930) και εκείνη μεταξύ των ετών 1935 και 1940. Το 1962 το ποσό αυτό έπεσε σταδιακά στα 900.000.000\$, ποσό που τρώμαξε τις κινηματογραφικές επιχειρήσεις σε σχέση με το συνεχώς αυξανόμενο κόστος παραγωγής. Εάν υπάρχει κάτι που μπορεί να χαρακτηρίζεται από μια μετάβαση της βιομηχανίας από το μοντέλο των ελεύθερων ιδιωτικών επιχειρήσεων σε εκείνο της ιδιαίτερα συγκεντρωτικής και ορθολογικής αγοράς, τότε αυτό είναι η παραγωγή ταινιών και η μουσική κινηματογράφου. Οι δύο

αυτοί τομείς στην πραγματικότητα διαίρεσαν την αγορά αν και υποτίθεται ότι υπάκουαν στους νόμους της. Αυτή η μετάβαση ολοκληρώθηκε πριν από την ανάπτυξη της σχέσης “Εικόνας – Ήχου” και σύμφωνα με τον Kurt London μεταξύ των ετών 1913 και 1928. Θα μπορούσε λοιπόν να τοποθετηθεί στις αρχές της δεκαετίας του '20 όλος αυτός ο πρώτος οργανισμός με τα μεγάλα κινηματογραφικά πλατώ που έθεσαν τα θεμέλια ώστε το είδος να γίνει νευραλγικό μέρος των κοινωνικών γεγονότων της δημόσιας ζωής.

Σ’ αυτό το πλαίσιο και οι μέχρι τότε μικρές ορχήστρες, (σχεδόν αυτούσια παρμένες από τα Café της εποχής), αντικαταστάθηκαν σταδιακά από μεγάλες συμφωνικές και φιλαρμονικές ορχήστρες. Οι ολοκληρωμένες και ποσοτικά επιτηδευμένες παρτιτούρες συμφωνικής μουσικής που γράφτηκαν τις τελευταίες μέρες του βωβού κινηματογράφου δεν διαφέρουν καθόλου από τις αντίστοιχες των πρώτων ομιλούντων ταινιών. Η ηχογράφηση γινόταν συχνά μαζί με τα ομιλούντα σημεία της ταινίας από ομάδες μουσικών 50 έως 100 ατόμων με υψηλές αμοιβές. Μαέστροι και μουσικοί ηχογραφούσαν νυχθημερόν σε έναν ατέρμονο κύκλο μεταξύ παραγωγής και κατανάλωσης που λίγο θύμιζε τέχνη. Αυτή η υποταγή στον διοικητικό και οικονομικό έλεγχο είναι κατά τους συγγραφείς συνυπεύθυνη για τη στασιμότητα της μουσικής ταινιών. Η βιομηχανοποιημένη διαδικασία οδηγούσε μοιραία στην επεξεργασία και ανάλυση του προϋπάρχοντος μουσικού υλικού ή της σύνθεσης σε απολύτως ομόλογα με τη βιομηχανοποίηση πρότυπα και ήχο. Όποτε προέκυπτε κάτι νέο, ο μηχανισμός λειτουργούσε αυτόματα προς την κατεύθυνση απαξίωσης ή ένταξής του και αναγωγής στα ήδη υπάρχοντα. Το σύστημα αυτό του γραφειοκρατικοποιημένου πολιτισμού δεν άφηνε χώρο στη μουσική για ελευθερία ή φαντασία του καλλιτέχνη. Ακόμα όμως και όταν το έκανε, (για λόγους γοήτρου και μόνο), γινόταν από αυτούς που καλούνταν από τη βιομηχανία: “δημιουργικά μυαλά”. Και αυτά όμως ήταν δεσμευμένα με όμοιους όρους, συμφωνίες και συμβόλαια ώστε να συμμορφώνονται αμέσως με τα επικρατούντα πρότυπα. Έτσι και ο εκπαιδευμένος μουσικός εμπειρογνώμονας αναγκαζόταν να λειτουργήσει όπως ο παλαιός εμπειροτέχνης. Οποιοσδήποτε διαπρεπής μουσικός ήθελε να εκπορθήσει τις πύλες των Studio προκειμένου να κερδίσει τα προς το ζην, αναγκαζόταν να προβεί στις σχετικές παραχωρήσεις. Αυτός είναι και ο λόγος που κανείς σοβαρός συνθέτης δεν θα εργαζόταν σε αυτό το περιβάλλον αν δεν υπήρχε το οικονομικό δέλεαρ.

2.1.5 Αισθητική προσέγγιση – φορμαλιστικά στοιχεία

“Ο καθορισμός των αισθητικών αρχών της κινηματογραφικής μουσικής είναι τόσο αμφίβολος όσο το να συγγράψει κανείς την ιστορία του. Μέχρι τώρα οι προσπάθειες αισθητικής ανάλυσης κινηματογράφου και ραδιόφωνου, (των δύο πιο σημαντικών μέσων της βιομηχανικής κουλτούρας), ήταν λίγο πολύ φορμαλιστικές. Ο νόμος των μεγάλων βιομηχανιών δέσμευσε την ελευθερία της καλλιτεχνικής δημιουργίας” (Adorno – Eisler, 1994:184). Κατά τον Adorno ο μερκαντισμός (εμποροκρατία), οδηγεί μοιραία στην έκπτωση. Του είναι δύσκολο να συγκρίνει την αρχαία τραγωδία ή τη μυθιστοριογραφία με τον κινηματογράφο τουλάχιστον στον τομέα της αισθητικής θεωρώντας την παιδαριώδη. Πιστός στις αρχές της Σχολής θεωρεί ότι ο κινηματογράφος συνδέεται συγγενικά προς άλλα είδη, (φωτογραφία, τεχνολογία κλπ), μακράν απέχοντα της περιοχής της αισθητικής. Πρόκειται για μια κριτική που στόχο έχει κυρίως το Hollywood καθώς δεν είναι πολέμιος της ίδιας της 7^{ης} τέχνης αλλά συγκεκριμένων εμπορικών εκδοχών της.

Αναζητώντας παρελθοντικές έρευνες/προσεγγίσεις σύμπραξης της μουσικής με την εικόνα οι συγγραφείς αναφέρουν τα παραδείγματα των Eisenstein και Berlioz. Ο πρώτος κατέληξε ότι η ύπαρξη του απόλυτου συνδυασμού ήχου – χρώματος (ακόμα κι αν εμφανίζεται στη φύση), δεν μπορεί να διαδραματίσει έναν αποφασιστικό ρόλο στη δημιουργική εργασία, με εξαίρεση έναν ίσως περιστασιακό ή συμπληρωματικό ρόλο. Για τον Berlioz τα πειράματα και οι αντιστοιχήσεις ήχων – χρωμάτων είναι πολύ αμφίβολες (Adorno – Eisler, 1994:185), ακόμη κι αν με βεβαιότητα ισχύει ένα κοινό μοντέλο περιγραφής ενός αντικειμένου από τα δύο μέσα ίσως γιατί η σύμπραξη αποδυναμώνει αντί να ενισχύει το τελικό αποτέλεσμα.

Ο Eisenstein δεν είναι απαλλαγμένος από τον φορμαλιστικό τύπο σκέψης στον οποίο συχνά επιτίθεται. Στέκεται ενάντια στη ρηχότητα μιας εικόνας βασισμένης σε μια στενή αντιπροσωπευτική ιδέα της μουσικής. Μεταφέρει έτσι απλά το βάρος της σε ένα πιο αφηρημένο επίπεδο, στο οποίο η τραχύτητα και ο περιττός χαρακτήρας της μουσικής είναι λιγότερο προφανής. “Πρέπει να ξέρουμε πως να επιβραδύνουμε τη μετακίνηση ενός δεδομένου κομματιού μουσικής, εντοπίζοντας την πορεία του, ως φορέα μας για την πλαστική σύνθεση που πρόκειται να αντιστοιχεί στην εικόνα” (Prendergast, 1980:212). Στη μουσική η μετακίνηση δηλώνει πρώτιστα τη σταθερή χρονική μονάδα, δεδομένου ότι είναι περίπου υποδεδειγμένη από τον μετρονόμο. Εάν,

στο όνομα της ευρύτερης ενότητας, η εικόνα και η μουσική έγιναν για να παρουσιάσουν αυτόν τον ρυθμό διαρκώς και ταυτόχρονα, οι σχέσεις μεταξύ των δύο μέσων θα περιορίζονταν δραματικά και το αποτέλεσμα θα ήταν αφόρητα μονότονο. Η μετακίνηση μπορεί επίσης να σημάνει μια υψηλότερη αισθητική ποιότητα της ταινίας και είναι αυτή η ποιότητα που προφανώς ο Eisenstein είχε κατά νου. Ο Kurt London, είχε επίσης κάνει χρήση του όρου “ρυθμός” δηλώνοντας ότι “προέρχεται από τα διάφορα στοιχεία της δραματικής σύνθεσης και στο ρυθμό είναι πάλι βασισμένη η άρθρωση του ύφους εν συνόλω” (Prendergast, 1980:214). Τέτοιος “ρυθμός” αδιαμφισβήτητα δεν υπάρχει στην ταινία, αν και μια σχετική συζήτηση μπορεί εύκολα να εκφυλιστεί και να μετατραπεί σε κενή φρασεολογία. Αυτός ο “ρυθμός” προκύπτει από τη δομή και τα ποσοστά των στοιχείων όπως και στις μουσικές συνθέσεις. Οι δραματικές μορφές, (δηλ. εκτενείς διάλογοι που υιοθετούν τη δραματική τεχνική, με σχετικά λίγες αλλαγές πλάνων), και οι επικές μορφές, (δηλ. ακολουθίες σύντομων σκηνών, “επεισόδια”, που συνδέονται μόνο κατά το περιεχόμενο και την έννοιά τους, συχνά έντονα αντιπαραβάλλοντας το ένα με το άλλο, χωρίς ενότητα του διαστήματος, του χρόνου ή της κύριας δράσης), αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα. Η ρυθμική δομή της κινηματογραφικής ταινίας δεν είναι απαραίτητα ούτε συμπληρωματική ούτε παράλληλη στη μουσική δομή της. Η εισαγωγή αυτής της νοοτροπίας στη διαδικασία της σύνθεσης, (π.χ., η επιλογή σύντομων επεισοδίων ή πολύ επιμελημένων μουσικών μορφών), θα ήταν αναγκαστικά πολύ έμμεσης και ασαφούς φύσης. Ακόμη και η ιδέα της ρύθμισης της συνολικής δομής της μουσικής σε αυτή της εικόνας παραμένει προβληματική, εάν δεν γίνεται για κάποιο βαθύτερο λόγο, καθώς η μουσική δεν συνοδεύει ολόκληρη την ταινία – εικόνα και επομένως δεν μπορεί να ακολουθήσει τη χρονική της εξέλιξη.

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι μια τελευταία σχέση μεταξύ της οπτικής και της μουσικής μορφής αποτελεί η “ακολουθία” (sequence). Εντούτοις, όταν κάποιος παραμένει στις γενικότητες αυτού του επιπέδου αναζητώντας μια συμφωνία μεταξύ δομών, το πραγματικό αποτέλεσμα είναι πιθανό να έχει μια συγγένεια διάθεσης, κάτι ως εκ των προηγούμενων τετριμμένο, που ενδεχομένως να έρχεται σε αντίθεση με την ίδια την αρχή της επάρκειας στην κινηματογραφική ταινία. Είναι επίσης υπερβολή να δηλώσει κανείς ότι η έννοια του στιλ και της διάθεσης είναι συνολικά ακατάλληλη στην κινηματογραφική ταινία που υποτίθεται ότι υπάρχει για να την εκφράσει. Δεν

μπορεί εύκολα δηλαδή να φανταστεί κανείς τον Schoenberg ή τον Stravinsky να συνθέτουν μουσική ύφους.

Μολαταύτα είναι αλήθεια ότι πρέπει να υπάρχει κάποια σημαντική σχέση μεταξύ της εικόνας και της μουσικής. Εάν οι σιωπές, οι “κενές στιγμές”, τα ανήσυχα δευτερόλεπτα κλπ, συμπληρώνονται με την αδιάφορη ή αφελώς ετερογενή μουσική το αποτέλεσμα είναι μια πλήρης ενόχληση. Η εικόνα και η μουσική, εντούτοις έμμεσα ή ακόμα και αντιθετικά, πρέπει να αντιστοιχούν η μια στην άλλη. Είναι ένα θεμελιώδες αξίωμα ότι η συγκεκριμένη φύση της ακολουθίας εικόνων θα καθορίσει τη συγκεκριμένη φύση της συνοδευτικής μουσικής ή ότι η συγκεκριμένη μουσική θα καθορίσει τη συγκεκριμένη ακολουθία, αν και αυτή η τελευταία περίπτωση είναι σήμερα κατά ένα μεγάλο μέρος υποθετική. Ο πραγματικός στόχος του συνθέτη είναι να συνθέσει τη μουσική που αρμόζει ακριβώς στη δεδομένη εικόνα. Το εγγενώς συσχετιζόμενο είναι εδώ το βασικό λάθος. Ακόμη και στην περίπτωση που μια σκόπιμα ήρεμη μουσική συνοδεύει τη σκηνή μιας δολοφονίας ή μια εικόνα φρίκης, το φαινομενικά άσχετο πρέπει να δικαιολογηθεί από την έννοια του συνόλου ως πρόσθετη αρετή αυτής της σχέσης. Η δομική ενότητα πρέπει να συντηρηθεί ακόμα και όταν χρησιμοποιείται η μουσική ως αντίθεση ή όταν η άρθρωση του μουσικού συμπληρώματος και του απεικονιζόμενου αντιτάσσονται διαμετρικά. Γεγονός είναι ότι το μάτι κι όχι το αυτί (το οποίο αντιλαμβάνεται τον κόσμο των αντικειμένων), έχει επιπτώσεις ακόμη και στην πιο ελεύθερη καλλιτεχνική διαδικασία: Ακόμη και οι καθαρά γεωμετρικοί αριθμοί της αφηρημένης ζωγραφικής, εμφανίζονται ως τεμάχια της ορατής πραγματικότητας. Χονδρικά, θα λέγαμε ότι όλη η μουσική, ανήκει πρώτιστα στη σφαίρα της υποκειμενικής εσωτερικότητας, ενώ ακόμη και η πιο αφηρημένη ζωγραφική φορτώνεται βαριά με την εκκρεμή αντικειμενικότητα. Η μουσική επένδυση ταινιών, που είναι στο έλεος αυτής της σχέσης, πρέπει να καταστήσει αυτή τη σχέση παραγωγική αρνούμενη τους ευμετάβλητους προσδιορισμούς. Εν κατακλείδι μια αναλυτική προσέγγιση στους όρους διέρχεται υποχρεωτικά από την οδό της διάκρισης των διαθέσεων της μουσικής, ένα πεδίο δηλαδή εκ φύσεως δυσχερές σε μελέτη και κρίσεις.¹³⁴

Τέλος αναπτύσσεται το θέμα της ενότητας του ύφους. Η ενότητα (την οποία ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του θεωρεί ως προϋπόθεση), είναι από τα πρώτα

¹³⁴ Σύμφωνα με το Schubert δεν υπάρχει αστεία μουσική αν και μάλλον υφίσταται το αντίθετο.

ζητούμενα. Ο Eisler επικαλείται αρχαίους μουσικούς και συνθέτες όπως ο Ορφέας και μέσω αυτής της υπόμνησης τονίζεται η φτώχεια της σημερινής παραγωγής (Eisler, 1978:215). Η “μηχανιστική” μουσική επένδυση και το “λειτουργικό ύφος” φέρουν φυσικά στοιχεία ενότητας αλλά μέσω πεπατημένων οδών. Αυτή η μέση οδός δεν αποτελεί λύση. Έτσι προτείνεται ένα είδος μουσικού προγραμματισμού και χρήση όλων των μουσικών πηγών και πόρων σε αυτή την κατεύθυνση, αν και υπό τις συνθήκες της βιομηχανοποιημένης εργασίας η διαδικασία απέχει πολύ του ιδεατού εντός φυσικά του πλαισίου της κινηματογραφικής φάμπρικας.

Είναι σαφές ότι όταν οι συγγραφείς αναφέρονται στους αναξιοποίητους πόρους υπονοούν έμμεσα τη Νέα μουσική και τον Schonberg. Ο Αυστριακός συνθέτης κατ’ αυτούς έχει επιτύχει πέραν των άλλων απόλυτη ενότητα ύφους και με αυτόν τον τρόπο μοιραία επανερχόμαστε στον Αριστοτέλη. Η Caryl Flin όμως αναφερόμενη στον Adorno σχετικά με το στιλ και την ενότητα ύφους, μνημονεύει ότι μουσική και ιστορία δεν μπορεί να υφίστανται άνευ ύφους σε μια ταινία. Θα πρέπει ωστόσο να υφέρπουν κάποιες κοινές και ικανές συνθήκες συνύπαρξης. Ο Adorno αναφέρει για τον Benjamin ότι περίφημα έγραψε ότι: “Η ιστοριογραφία συνεπάγεται την έκρηξη, ωθώντας ιστορικά τον υλιστή ώστε να ανατινάξει μια συγκεκριμένη εποχή από την ομοιογενή σειρά μαθημάτων της ιστορίας”.

Ο γερμανός σκηνοθέτης Al. Kluge (1932), δημιουργός μερικών αξιομνημόνευτων ταινιών της περιόδου μετά το 1960 (*Abschied von gestern*, 1966, *Deutschland im Herbst*, 1978, κ.ά), αναφέρεται στα γραπτά του Benjamin σχετικά με την ιστορία τονίζοντας ότι ο γερμανικός κινηματογράφος των δεκαετιών του ’70 και ’80 ευτύχησε σε μερικές ταινίες του να υιοθετήσει μερικές θέσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης, όπως η απαλλαγή από τον συντηρητισμό και την “καθολική ιστορία” και να εστιάσει σε θέματα όπως οι μικρές, βιωμένες στιγμές τις οποίες μνημονεύει ο Benjamin (*Der Ehe der Maria Braun* του Fassbinder – *Ο γάμος της Μαρίας Braun*, 1979 κ.ά), (Flin, 2004:28).¹³⁵ Χαρακτηριστικό πολλών ταινιών του είδους και της εποχής είναι η επανάχρηση κλασικής γερμανικής μουσικής ή όπερας με νέα ματιά και λειτουργία, κάτι στο οποίο ο Adorno υπό όρους δεν φαινόταν ιδιαίτερα πολέμιος. Κάνουμε αυτόν τον διαχωρισμό γιατί εκτός του γεγονότος ότι αποφεύγεται κάθε

¹³⁵ “Ο στόχος του υλιστή ιστορικού είναι να ανατινάξει μια συγκεκριμένη εποχή από την ομοιογενή σειρά μαθημάτων της ιστορίας”. {Flin, 2004:70}.

αναφορά στην Ιταλική ή Γαλλική όπερα ο Benjamin αναφέρει ότι: "...η οπερέτα ήταν η ειρωνική ουτοπία μιας διαρκούς κυριαρχίας από το κεφάλαιο" (Eisler, 1978:154).

Η "μουσική ύφους" ωστόσο ως μακράν απέχουσα από το στιλ, θεωρείται και εκτός κινηματογράφου κάτι ξεπερασμένο ενώ σχετίζεται άμεσα με το είδος. Όταν όμως η μουσική και η εικόνα τηρούν την ενότητα εν εαυτώ και εν ενώσει τότε το σύνολο ευτυχεί και καθίσταται σημείο αναφοράς. Δεν θα πρέπει να ξεχνά κανείς ότι σημείο αναφοράς για τα γραφόμενα αποτελεί η παραδομένη κινηματογραφική παραγωγή του "Film noir". Προφανώς πρόκειται για μια εκ των υστέρων σχέση με μια περίοδο η οποία προϊόντος του χρόνου δεν κρίνεται ως μια παρελθούσα και παρωχημένη μέθοδος αλλά ως ένα ολοκληρωμένο σύστημα. Ο σχετικά πολυγραφώτατος Foster Hirsch αναφέρει ότι: "Το (εκάστοτε) κινηματογραφικό είδος μεταξύ άλλων καθορίζεται από τις συμβάσεις της αφηγηματικής δομής, του χαρακτηρισμού, του θέματος, και του οπτικού περιεχομένου", και στο "Film noir" πράγματι περιέχονται όλα αυτά τα στοιχεία εν αφθονία (Conard, 2006:10). Δεν είναι τυχαίο ότι η παραγωγή μαυρόασπρων σκηνών ή ακόμη και ολόκληρων ταινιών δεν σταμάτησε επί του πρακτέου ποτέ και δεν θα ήταν ατόπημα να χαρακτηρίσουμε την πορεία του ασπρόμαυρου φιλμ παράλληλη με εκείνη του κινηματογράφου καθώς και της φωτογραφίας. Σύγχρονοι σκηνοθέτες όπως ο D. Lynch, (*Blue Velvet*, 1986, *Lost Highway*, 1997), ο W. Wenders (*Wings Of Desire*, 1987), και πολλοί άλλοι επιλέγουν να γυρίσουν τις ταινίες τους με την αισθητική του είδους του "Film Noir" ενώ ενίοτε νέες δημιουργίες είναι εξ ολοκλήρου ασπρόμαυρες.¹³⁶

Σχετικά με τη φόρμα, κατά τους συγγραφείς η ποιότητα μουσικής στις ταινίες δεν μπορεί να προσμετράται με μόνη παράμετρο αναφοράς τη μέθοδο επαναλήψεων ή όχι των διαφόρων ειδών φόρμας όπως π.χ. ένα "A" σε μια τριμερή φόρμα σονάτας κλπ. Στη μουσική (εκτός κινηματογραφικής), υπάρχει πάντα ένας αριθμός στοιχείων που έχει σημασία μόνο στην εξέλιξη της δομής μιας προγραμματισμένης φόρμας σε σχέση με το περιεχόμενο. Η επανέκθεση στην κλασική φόρμα σονάτα με τη δομική της αλλαγή και το κλείσιμο του μέρους αποτελεί την πιο απτή περίπτωση. Παρόμοια στοιχεία συναντά κανείς και στην απλή έκθεση. Η όλη ιδέα της κλασικής φόρμας σονάτα, και όχι μόνο, λειτουργεί κάτω από το πρίσμα ότι υπάρχουν πολλά στοιχεία των οποίων η παρουσία είναι ήσσονος σημασίας και υπάρχουν απλά για να οδηγήσουν σε

¹³⁶ Το είδος ονομάστηκε "Neo-Noir".

κάποιο σημείο την όλη σύνθεση (να εισάγουν ή να εξάγουν ένα θεματικό υλικό κλπ). Μόνο κάποια έργα αυτόνομης μουσικής (πχ. το *Erwartung* του Schoenberg), περιλαμβάνουν στοιχεία ισάξια τοποθετημένα ως προς τον πυρήνα του έργου. Ακόμη και ο ίδιος ο συνθέτης μέχρι το δωδεκαφθογγικό σύστημα μοιάζει να λειτουργεί με τα στοιχεία της σύνθεσης χωρισμένα σε σχέση με τον βαθμό παρουσίας και σημασίας τους. Ο συνθέτης κινηματογράφου όμως έρχεται συχνά αντιμέτωπος με φορμαλιστικά προβλήματα που δεν έχει αντιμετωπίσει πολλές φορές ούτε στην κλασική σύνθεση. Επιπλέον πρέπει να γράψει μουσική για έναν προκατασκευασμένο χαρακτήρα που είναι παρών και να μη χρησιμοποιήσει τα τετριμμένα μέσα για τις διαθέσεις του. Το συμπέρασμα σχετικά με τη σχέση χαρακτήρα και μουσικής πρέπει να προκύπτει από μικρά αφανή στοιχεία που δεν έχουν πάντα την άνεση να αναπτυχθούν να προετοιμαστούν ή να επεκταθούν.¹³⁷

Η μη σχηματικές φόρμες είναι γνωστές στην κλασική μουσική με το όνομα φαντασία ή ραψωδία. Έργα όπως το *Op.79* του Brahms ή το *Wanderer fantasy* του Schubert είναι τραγουδιστικές φόρμες ή φόρμες σονάτας μεταμφιεσμένες σε φαντασίες. Επίσημα η μουσική θεωρία έχει κρατηθεί σε απόσταση από τέτοιες εργασίες και υποστηρίζει ότι δεν έχουν συγκεκριμένη φόρμα. Οι υποτιθέμενες φαντασίες του Mozart σε C Minor (Ντο ελάσσονα) και D Minor (Ρε ελάσσονα), δεν είναι καθόλου λιγότερο οργανωμένες από σονάτες αν όχι περισσότερο! Όσο λιγότερο καθορίζεται η φόρμα τόσο ευκολότερα διάφορα στοιχεία μπορούν να προσκολληθούν, να απαλειφθούν ή να διακοπούν απότομα. Όλο αυτό το σύνολο στοιχείων και η επεξεργασία τους είναι πολύ κοντά στις απαιτήσεις μιας ταινίας. Αυτή η αμοιβαία σχέση μεταξύ διαφόρων ειδών φόρμας εγείρει ερωτήσεις που δεν μπορεί να απαντηθούν μόνο με παραδοσιακών πηγών μέσα. Για παράδειγμα η αντίθεση μεταξύ των χρόνων που παρατηρείται στη μουσική για τον κινηματογράφο είναι τουλάχιστον ανεπαρκής αλλά αυτό δεν είναι το μόνο πρόβλημα. Η ταυτόχρονη εργασία πάνω στην εικόνα και τη μουσική μπορεί να δώσει πραγματικά σπουδαία αποτελέσματα. Η ελεύθερη σχεδίαση σκηνών και η συνεργασία με τον συνθέτη μπορεί να αποδώσει εξαιρετικούς καρπούς. Πολλές φορές η “οπτικοποίηση μουσικής” κι όχι η “μουσική επένδυση” δίνει εξαιρετικά αποτελέσματα όσο κι αν αυτή η μέθοδος απαιτεί χρόνο και

¹³⁷ Π.χ. διαφορές στην εκτός κινηματογράφου μουσική όπως ένα f από ένα ff στον κινηματογράφο μεγεθύνονται σε σημείο του να αλλάζουν το κλίμα. Ο συνθέτης πρέπει να λάβει υπ' όψη του τέτοιες παραμέτρους.

υψηλό βαθμό συνεργασίας κάτι που δεν ενθαρρύνεται από τις εταιρίες παραγωγής. Υπάρχει μόνο ένας ο οποίος εργάζεται σε αυτή την κατεύθυνση και όπως ήδη αναφέρθηκε πρόκειται για τον Eisenstein.

Σχετικά με το ύφος αναφέρεται από τους συγγραφείς μια πολύ λανθασμένη μέθοδος σύνθεσης που από κάποιους εξακολουθεί να επιβιώνει ακόμη και στις μέρες μας. Πρόκειται για την εκ των υστέρων μεταγραφή για ορχήστρα μιας σύνθεσης που έλαβε χώρα στο πιάνο. Εκτός των άλλων δεν ήταν σπάνιο στο Hollywood ένα αμφίβολης ποιότητας υλικό να παραδιδόταν στους ενορχηστρωτές αναμένοντας θαύματα εκ μέρους τους. Εκτός των άλλων, ο επαγγελματίας ενορχηστρωτής είχε κατά πάσα πιθανότητα δίπλα του έναν όγκο εργασίας που μοιραία έμελλε να φιλοξενήσει κάτω από την ίδια στέγη. Δεν είναι τυχαίο ότι ακόμα και οι μουσικές των μεγαλύτερων συνθετών ενορχηστρώνονταν από άλλους. Αυτές οι “δοκιμασμένες” λύσεις και η στείριότητα έμπνευσης οδήγησε σταδιακά στη λεγόμενη παγίωση των εκφραστικών μέσων και όσο κι αν είναι αλήθεια ότι ένας καλός συνθέτης μπορεί ίσως να ανταπεξέλθει σε κάθε περίπτωση οι συνθήκες αυτές συχνά ξεπερνούσαν και τέτοιες επιδόσεις.

Κατά την περίοδο εκείνη υπήρχε στο Hollywood και ένας αριθμός συνθετών, των οποίων τα μουσικά “σκίτσα”, (ουσιαστικά μια σχεδόν ολοκληρωμένη μουσική ιδέα γραμμένη για πιάνο), ήταν τόσο περιγραφική αναλυτική και λεπτομερής, που καθιστούσαν τον ενορχηστρωτή έναν απλά καλό αντιγραφέα. Σ’ αυτή την κατηγορία ανήκε και ο Prokofiev, ο οποίος ξεπέρασε όλες τις τεχνικές δυσκολίες που παρουσιάζονται, όταν κανείς προσπαθεί να οδηγήσει μια ενορχήστρωση πάνω στην περιορισμένη αμιγώς πιανιστική παρτιτούρα, καταφέροντας περίτεχνες σημειώσεις και νεωτερισμούς, στον πεπερασμένο χώρο των δύο πιανιστικών πενταγράμμων. Πράγματι στις περιπτώσεις συνθετών όπως αυτή του Prokofiev, ο ρόλος του ενορχηστρωτή ήταν περιορισμένος. Όμως αυτός ο ρόλος αναβαθμιζόταν σημαντικά, όταν αναλάμβαναν να εργασθούν σε μουσική συνθετών, οι οποίοι αδυνατούσαν να ενορχηστρώσουν τη μουσική τους. Σε αυτές τις περιπτώσεις μάλιστα ο ενορχηστρωτής έφερε λόγο και στην ίδια τη σύνθεση, αφού έπρεπε να τροποποιήσει, ή και να δημιουργήσει αρμονίες όπου απαιτούνται ή ακόμη και να συνθέσει αντιστικτικές γραμμές. Διάσημοι κινηματογραφικοί συνθέτες που εργάστηκαν και ως ενορχηστρωτές ήταν ο David Raskin, ο Alex North, ο Jerry Goldsmith και πολλοί άλλοι.

Η μέριμνα ύφους λοιπόν (με την έννοια του είδους ή της εποχής), ισχύει πρώτιστα για τη συνοχή και την ενότητα του έργου και δεδομένου ότι η μουσική ούτε μπορεί ούτε πρέπει να είναι μέρος μιας τέτοιας οργανικής ενότητας, η προσπάθεια να επιβληθεί κάτι τέτοιο κρίνεται από τους συγγραφείς ως παράλογη. Έτσι για παράδειγμα το επικρατούν δυνάμει ρομαντικό ύφος κρίθηκε σύντομα ως ανεπαρκές και πλαστό και αντικαταστάθηκε από ένα ριζικά διαφορετικό ύφος το λεγόμενο “λειτουργικό ύφος”. Εντός αυτού όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό περιλαμβάνεται κυρίως η συνθήκη περί λειτουργικών στοιχείων με ταυτόχρονη αποβολή κάθε περιττού. Λαμβάνοντας υπόψη τον τεχνικό χαρακτήρα της κινηματογραφικής ταινίας, η αποκλειστική χρήση “μηχανικής μουσικής” υιοθετήθηκε με τον “νεοκλασικό τρόπο”, κι έτσι το αποτέλεσμα είναι μετά βίας λίγο πιο “επιθυμητό”. Η παρούσα ανεπάρκεια σχετικά με αυτό το ψευδο-ψυχολογικό αισθητικό ενσυναίσθημα και το περιττό αναμιάσμα πεπατημένων οδών θα έδιναν τόπο μόνο στην ατέλεια της έλλειψης σχέσεως. Ούτε μπορεί να αναμένεται ότι ένας συμβιβασμός, ή η μέση οδός μεταξύ των δύο άκρων, (εκφραστικό και δομικό), θα θεράπευε το κακό. Απαιτείται μουσικός προγραμματισμός, ελεύθερη και συνειδητή χρησιμοποίηση όλων των μουσικών πόρων και μουσική διαφορετική σε κάθε περίπτωση. Επίσης απαιτείται απολύτως εξειδικευμένη μουσική και ιδέες. Ο γνήσιος καλλιτέχνης πρέπει να κυριαρχήσει στις αυθόρμητες ιδέες του. Κάτι τέτοιο είναι δυνατό εάν ολόκληρη η σύλληψη της εργασίας, είναι αληθινά δική του. Στις ταινίες, η κατάσταση είναι αρκετά διαφορετική. Η εργασία και ο στόχος καθορίζεται εξωγενώς σε μια πολύ μεγαλύτερη έκταση ακόμη και από το κείμενο της όπερας. Κατά συνέπεια, το αυθαίρετο στοιχείο στερείται από εκείνο το σφρίγος της μη-αυθαιρεσίας στην παραγωγική διαδικασία. Η συνειδητή επιλογή των δυνατοτήτων αντί να τηρήσει ένα “ύφος” συχνά οδηγεί στον συγκρητισμό, την εκλεκτική χρησιμοποίηση όλων των κατανοητών υλικών, των διαδικασιών, και των μορφών.

Τέλος οι παραδομένες φόρμες¹³⁸ λειτουργούν ως ενότητα και ολότητα αλλά ο κινηματογραφικός χρόνος είναι αμείλικτος ώστε να μπορέσουν να ολοκληρωθούν. Μια ακολουθία δύο λεπτών προσφέρεται περισσότερο για την ανάπτυξη ενός σύντομου μοτίβου παρά για μια ολοκληρωμένη μελωδία και κατά συνέπεια ένα θέμα τριάντα δευτερολέπτων θα ήταν εκτός κλίματος. Σε αυτό το σημείο γίνεται ένας μουσικολογικά ενδιαφέρον διαχωρισμός: Από τη μία συνθέτες των οποίων η εργασία βασίζεται σε ένα

¹³⁸ Εννοεί τις κλασσικές διμερείς, τριμερείς, Rondo, φόρμα σονάτα κλπ.

σύνολο προερχόμενο από τις λεπτομέρειες που συλλαμβάνονται ως μικρά μουσικά στοιχεία και αναπτύσσονται τυφλά κάτω από τον εξαναγκασμό της έμφυτης κίνησής του μουσικού κειμένου.¹³⁹ Από την άλλη εκείνοι στο έργο των οποίων οι λεπτομέρειες προκύπτουν από το σύνολο και δεν λειτουργούν αυτόνομα.¹⁴⁰ Το συμπέρασμα των Adorno και Eisler είναι ότι το μέγεθος και η μεγαλοφυΐα του συνθέτη καθορίζεται από τον βαθμό που χρησιμοποιεί τις δύο αυτές μεθόδους στο έργο του. Οι περισσότεροι “κινηματογραφικοί” συνθέτες χάρην ενότητας και ολότητας προτιμούν τη δεύτερη μέθοδο. Έτσι μοιραία η αναζήτηση ολοκλήρωσης μιας έκθεσης ή μιας θεματικής αλληλουχίας αποτελεί και την αχίλλειο πέτρα του έργου. Η κατάσταση μοιάζει αδιέξοδη ωστόσο σε αυτό το πρόβλημα προτείνεται η υιοθέτηση ή η εκ νέου κατασκευή άλλων ειδών φόρμας πιο ταιριαστής στο κινηματογραφικό είδος ενώ για τις περιπτώσεις κατά τις οποίες ο συνθέτης έχει εργαστεί πάνω σε μεγαλύτερη κλασική φόρμα προτείνουν την οπτικοποίηση της μουσικής κι όχι το αντίθετο επικαλούμενοι για μια ακόμη φορά τον Eisenstein.

2.1.6 Montage¹⁴¹

Ο κλονισμός του οράματος του νέου μέσου (κινηματογράφος) και η εξέλιξη του montage άγγιξε διανοούμενους και καλλιτέχνες ομοϊδεάτες και μη όπως οι Benjamin, Heartfield, Kracauer, Breton, Bloch κ.ά. Η συρραφή πλάνων και η αισθητική της απασχόλησε και συνεχίζει να απασχολεί κάθε δημιουργικά εμπλεκόμενο. Η ίδια η μουσική ως συνοδοιπόρος της εικόνας – φέροντος υποκειμένου αυτών των μηνυμάτων μέσω αυτής της διαδικασίας κατακερματισμού μιας πραγματικότητας (montage), και μέσω της ουτοπιστικής της εκφραστικότητας και του άυλου περιεχομένου της ως μέσο, συνεχίζει να αποτελεί κατάλληλο όχημα για μια ακόμη αντιπαράθεση και σε αυτό το

¹³⁹ Π.χ. οι εργασίες των Schubert και Schumann ανήκουν σε αυτή την κατηγορία καθώς και του Schoenberg ο οποίος είπε ότι όταν συνθέτει ένα τραγούδι επιτρέπει στον εαυτό του να λάβει ώθηση από τις πρώτες λέξεις χωρίς να λαμβάνει υπ’ όψιν του ολόκληρο το ποίημα και την εξέλιξή του.

¹⁴⁰ Bach, Mozart, ο Beethoven κ.ά.

¹⁴¹ Η ορολογία που επικράτησε για τη συρραφή πλάνων αποτελεί έναν από τους τομείς που έμελλε να διαδραματίσουν σπουδαιότερο ρόλο από ότι είχε διαφανεί στα πρώτα βήματα του κινηματογράφου. Ο Αμερικανός σκηνοθέτης D. Griffith αποτελεί το πρώτο από τα τέσσερα συνολικά ορόσημα της ιστορίας του σινεμά (μαζί με τους Eisenstein, Wells και Godard). Μέχρι τον Griffith το μοντάζ δεν είχε αποκτήσει ιδιαίτερο αισθητικό σκοπό και η λειτουργία του ήταν απλά η επίτευξη μιας λογικής αφηγηματικής συνέχειας. Μετά τον Griffith το μοντάζ αρχίζει να αποκτά άλλες διαστάσεις, να υποβάλλει ιδέες, πολύπλοκα νοήματα και όχι απλώς αφηγηματική λειτουργία. Επίσης ο Griffith συστηματοποίησε το λεγόμενο "παράλληλο" ή "εναλλακτικό" μοντάζ, έστω και αν ο πρώτος που το χρησιμοποίησε ήταν ο Edwin Porter που ανήκε στη “Brighton School” με ταινίες όπως η *The Great Train Robbery* (1903), κ.ά.

πεδίο. Ο Eisler υποστήριξε το “χορωδιακό montage” (Choral montage),¹⁴² με ενθουσιασμό για τη σύνδεση μουσικής και εικόνας. Ας ληφθεί υπόψη ο χρονολογικός χάρτης στον οποίο γίνεται η συγκεκριμένη αναφορά: Ο Ιταλικός φουτουρισμός και η μηχανοκρατία βρίσκουν την πιο ακραία τους άρθρωση στην τέχνη (γύρω στο 1913), και ζωγράφοι όπως ο L. Russolo (υπερασπίστηκε “τη συντριβή κάτω από καταστήματα μετάλλων που τυφλώνει”), ή μουσικοί όπως ο F. Pratella υμνούν το νέο αφήγημα (“...μουσική ψυχή των πληθών, τα μεγάλα βιομηχανικά συγκροτήματα... την κυριαρχία από τη μηχανή και το νικηφόρο βασίλειο της ηλεκτρικής ενέργειας...”). (Adorno – Eisler, 1994:71-79). Ο Eisler, ένα ισόβιο μέλος του κομμουνιστικού Κόμματος και συνθέτης του ανατολικογερμανικού καθεστώτος, υποστήριξε κάποιες από αυτές τις αρχές, ειδικά στη μουσική, ως μέρος των ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών μετασχηματισμών που διαφαίνονταν και χωρίς φυσικά να προβλέπει το τέλος αυτού του δρόμου. Έτσι επαναδιατυπώνονται και οι θέσεις περί της αυτονομίας της μουσικής. Ο Carl Dahlhaus αναφέρει εύστοχα σχετικά ότι: “...ενώ η μουσική, υπό μορφήν εκκλησιαστικής μουσικής, χρησιμοποιείται για τη συμμετοχή στη θρησκεία, αποκαλύπτεται ότι τώρα, ως αυτόνομη μουσική, είναι ικανή για το απεριόριστο, ...έχει γίνει η ίδια θρησκεία” (Dahlhaus, 1989:94).

Επιστρέφοντας στο montage, που τόσο ένθερμα υποστηρίχθηκε από τον Eisenstein ως ένα από τα ισχυρότερα όπλα στη φαρέτρα των δημιουργών, η επιχειρηματολογία επικεντρώνεται ξανά στη σχέση του με τη μουσική. Η σχέση αυτή όμως δεν διέπεται υποχρεωτικά από το στοιχείο της ομοιότητας, αλλά από τις ερωταποκρίσεις, (επιβεβαίωση και άρνηση, εμφάνιση και ουσία κλπ). Ωστόσο οι συγγραφείς Adorno και Eisler δεν συμφωνούν απόλυτα. Η αντίθεση δεν έγκειται μόνο στον τρόπο και τη μέθοδο του montage αλλά έχει τις ρίζες της στην ίδια την ιδέα του ως εφεύρημα. Επικαλούνται απόψεις όπως εκείνη του Benjamin: “είναι βασικά ασυμβίβαστο με την τεχνική αναπαραγωγή” ενώ για τη σχέση και την ένωση μουσικής και εικόνας (ένα σύμπλεγμα το οποίο ο Benjamin καλεί “auratic”), εξηγούν ότι πρόκειται πραγματικά για εκφυλισμένες μορφές της “Αύρας”. Ο Benjamin ανέφερε σχετικά: “Είναι αξιοσημείωτο, ότι ακόμη και σήμερα, ιδιαίτερα οι αντιδραστικοί συγγραφείς, ακολουθούν την ίδια γραμμή αντίστασης και βλέπουν ως κύρια σημασία των κινηματογραφικών ταινιών τη δυνατότητά τους για έκφραση, εάν όχι των

¹⁴² Πρόκειται για ταχεία συμπύκνωση εικόνων ή προϋπάρχοντος υλικού μετά μουσικής, με την ευρεία έννοια της “ανθολόγησης”.

τελετουργικών, τουλάχιστον των υπερφυσικών στοιχείων της ζωής...Η ταινία δεν έχει αγγίξει ακόμα την αληθινή σημασία, τις πραγματικές δυνατότητές...συνίστανται στη μοναδική ικανότητά για έκφραση στη σφαίρα του παραμυθιού, του θαυμαστού και τον υπερφυσικού με τα φυσικά μέσα και την ασύγκριτη πειστική δύναμη”.

Στο ίδιο περίπου περίγραμμα γίνεται συχνά και ο παραλληλισμός θεάτρου – κινηματογράφου με τον δεύτερο “κατηγορούμενο” ως “δεσμευτικό” για τον θεατή. Στο θέατρο μπορεί κανείς να εστιάζει την προσοχή οπουδήποτε και για οποιοδήποτε χρόνο, αντίθετα με τον κλασικό κινηματογράφο.¹⁴³ Ο André Bazin (εκδότης των "Cahiers du cinema" και κορυφαίος θεωρητικός του κινηματογράφου), στράφηκε πολλά χρόνια αργότερα εναντίον του “αναλυτικού *découpage*”, του τεμαχισμού δηλαδή των σκηνών σε πολλά πλάνα. Αντί αυτού πρότεινε το “πλάνο σεκάνς” και το “συνθετικό ντεκουπάζ”. Ισχυρίζονταν ότι με τον “τεμαχισμό” του φιλικού χώρου και χρόνου της σκηνής σε πολλά πλάνα, καταστρέφεται η ενότητα που διέπει τα πράγματα του αντικειμενικού μας κόσμου, ενώ δημιουργείται μία επιβολή και χειραγωγή στους θεατές του έργου, απαγορεύοντας αυστηρά μια δική τους αυτενέργεια. Το ίδιο ισχύει και με για τη μουσική και τους ήχους. Οι ήχοι πρέπει να θεμελιώνονται ηχητικά μαζί με τη μουσική. Κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες σχεδιασμού μιας ταινίας οι καλά οργανωμένοι ήχοι, θόρυβοι και ηχητικά συμβάντα μπορούν να λειτουργούν άριστα μαζί με τη μουσική και ακόμα καλύτερα όταν αυτή δεν λειτουργεί σε πρώτο πλάνο. Φυσικά, συχνά πρέπει να αναμιχθούν οι όποιοι θόρυβοι με τη μουσική, αφού πολλές φορές όταν μένουν χωρίς αυτήν δημιουργείται ένα αίσθημα νωθρότητας και κενότητας. Για να λειτουργήσουν ταυτόχρονα όμως αυτά τα δύο στοιχεία πρέπει η μουσική να “αφήσει χώρο” σε τέτοια στοιχεία. Τα δύο κύρια στοιχεία είναι:

- (α) Τα ρυθμικά στοιχεία που πρέπει να συνάδουν και
- (β) Οι τόνοι και τα ηχοχρώματα που πρέπει αντίστοιχα να συνυπάρχουν χωρίς παραφωνίες.

Η ηχογράφηση και ενσωμάτωση ήχων και θορύβων έχει ήδη γίνει στην πειραματική και ηλεκτροακουστική μουσική, ωστόσο η καλλιτεχνική αναπαραγωγή μιας καταγίδας δεν ολοκληρώνεται με την ηχογράφηση μιας πραγματικής καταγίδας. Ο Eisler αναφέρει σχετικά με τη διάκριση “φυσικών” και “τεχνητών” ήχων ότι όταν κάποιος

¹⁴³ Μια από τις καινοτομίες του Wells στην ταινία *Citizen Kane* (1941), ήταν η χρήση του “βάθους πεδίου” καθώς και του “συνθετικού *découpage*”, αντί για τον κλασικό τεμαχισμό μιας σκηνής σε πολλά πλάνα, επέλεξε την διάταξη των προσώπων και των αντικειμένων σε κλιμακωτά επίπεδα στο ίδιο πλάνο.

συνθέτει μουσική δεν πρέπει να ξεχνά ότι οι θόρυβοι που ακούει από το παράθυρό του προέρχονται εξίσου από ανθρώπους (Eisler, 1978:30), ενώ τονίζει ότι η ίδια η μουσική αποτελεί για μια ταινία ίσως το μόνο μέσο στο οποίο το παράλογο μπορεί να ασκηθεί λογικά (Eisler, 1978:96).

2.1.7 Η εξέλιξη - ο θρίαμβος της τυποποίησης και των στερεοτύπων

Στο κεφάλαιο με τίτλο: “Οι μετασεισμικές δονήσεις του μοντερνισμού” (Flin, 2004:70), η C. Flin δεν βρίσκει καταλληλότερη εισαγωγή από τα λόγια του Adorno σχετικά με τον Mahler: “Η μουσική αναγνωρίζει ότι η μοίρα του κόσμου δεν εξαρτάται πλέον από το άτομο, αλλά επίσης γνωρίζει ότι αυτό το άτομο δεν είναι ικανό κανενός περιεχομένου εκτός από το ίδιο το δικό του, το οποίο εντούτοις τεμαχίζόμενο ανισχυροποιείται. Ωστόσο τα σπασμένα του κομμάτια είναι το χειρόγραφο της αλήθειας στα οποία η κοινωνική μετακίνηση εμφανίζεται αρνητικά, όπως άλλωστε και στα θύματά της”. Ο Gustav Mahler αποτελεί ένα αγαπημένο παράδειγμα του Adorno αφού πληρεί προϋποθέσεις όπως αυτός τις είχε οραματιστεί για τη μουσική (αντικειμενικότητα, αποφυγή τραγικότητας, διάρρηξη ενότητας κ.ά), όχι χάριν καινοτομίας ή αναζήτησης νεωτερισμών, αλλά κυρίως κουρασμένος από την παραδομένη κατάσταση. Έτσι τείνει να αποκηρύσσει τις φαντασίες της συμφωνικής πληρότητας αναγνωρίζοντας όμως τη θελκτικότητά τους και μεταβιβάζει στη μουσική τη: “...γοητεία του ανέφικτου” (Flin, 2004:79). Ο Mahler εκτός των άλλων αποτελεί για τον Adorno ένα καλό δείγμα μη βίαιης διατάραξης μιας συνέχειας και συνάμα έναν άριστο εκφραστή καινοτομιών μετά γνώσης και ενότητας χωρίς ιδιαίτερη κοινοτοπία. Από την άλλη η μουσική του κινηματογράφου δεν κινήθηκε δυστυχώς με παρόμοιο τρόπο. Έτσι αντί να δοθεί η δέουσα βαρύτητα σε όλα τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν δόθηκε βάρος στα τεχνικά και τα τεχνοκρατικά στοιχεία τα οποία καταλαμβάνουν ολοένα και μεγαλύτερο μέρος του συνολικού έργου. Κατά συνέπεια και το ίδιο το μουσικό υλικό εντάχθηκε σε αυτό το γενικευμένο πλαίσιο ενδιαφέροντος.

Σήμερα, πάνω από 65 χρόνια αργότερα, η σχετική με τη μουσική για τον κινηματογράφο βιβλιογραφία θεωρεί αυτονόητη αυτή τη σχέση καθώς και την ενασχόληση του συνθέτη με το “sound design” και τη “μονταζιακή” (αν επιτρέπεται ο όρος), σχέση μουσικής και εικόνας. Δεν είναι λίγες οι φορές που η ίδια η μουσική εξοβελίζεται όχι μόνο από το σύνολο αλλά και από την ίδια την ηχητική “μπάντα” της ταινίας σε ενίσχυση των προαναφερθέντων. Τη μερίδα του λέοντος μονοπωλούν

αναφορές σχετικά με το υψηλό επίπεδο τεχνικής αρτιότητας και των υποδομών που απαιτεί ο χώρος του κινηματογράφου, της μουσικής και πολύ περισσότερο της ένωσης τους (μηχανήματα ηχογράφησης, κάμερες, όργανα συγχρονισμού, μετρήσεων κλπ). Οι παρατηρήσεις του Adorno αν και ορμώμενες από ταινίες αιχμής της εποχής όπως η *Φαντασία* του Disney, θα μπορούσαν να περιγράψουν με ακρίβεια και τη σημερινή κατάσταση καθώς και επί των ημερών μας το πρώτο ζητούμενο του Hollywood είναι ο εντυπωσιασμός και τα effects εντός ανύπαρκτων ή ανόητων σεναρίων.

Έτσι μερικά χρόνια αργότερα καθώς η φτηνή αναπαραγωγή αυτών των ιστοριών στις οποίες είχε εθιστεί το κοινό, μπορούσε πια να λάβει χώρα εντός του οίκου του, έφερε τον κινηματογράφο στη θέση του κυνηγού της νέας ραγδαία αναπτυσσόμενης διασκέδασης, της τηλεόρασης. Η μεγαλύτερη ύφεση της δημοτικότητας του κινηματογράφου μετά το 1950 παρατηρήθηκε το 1962 τρομοκρατώντας τους υπευθύνους (Prendergast, 1980:86), ενώ είχε ήδη ξεκινήσει το 1952. Οι μεγάλες εταιρίες παραγωγής επιστράτευαν τα επιτελεία τους στην ανεύρεση των σημείων εκείνων υπεροχής έναντι της τηλεόρασης, τα οποία προβαλλόμενα περισσότερο, θα έδιναν στον κινηματογράφο την απολεσθείσα κυριαρχία. Όπως αναμενόταν δεν δόθηκε βάρος στην ποιότητα των σεναρίων, των ερμηνειών ή της μουσικής αλλά σε εκείνα που καταλάβαιναν οι παραγωγοί και οι εμπλεκόμενοι και υποτίθεται ότι συνάμα ενθουσίαζαν το κοινό. Έτσι δόθηκε έμφαση στο μέγεθος της οθόνης, στην ποιότητα του χρώματος (η εξέλιξη Technicolor που επικρίθηκε από τον Adorno), στην τρισδιάστατη στερεοσκοπική εικόνα, (αποτέλεσμα ταυτόχρονης στερεοσκοπικής λήψης κατά το γύρισμα), κλπ. Όλα αυτά ως μόδα σήκωσαν αρκετό κόσμο από τις πολυθρόνες αλλά αυτό κράτησε μόλις ένα χρόνο. Τα ίδια αποτελέσματα είχαν και άλλες συναφείς προσπάθειες όπως ο χρωματισμός της ταινίας (Cinerama), και η προβολή ευρείας οθόνης, (Cinema Scope).

Η μουσική και ο ήχος δεν απείχαν από αυτές τις εξελίξεις. Ο μόνος από όλους τους νεοτερισμούς όμως που εξέλιξε ουσιαστικά την ποιότητα του ήχου ήταν η στερεοφωνία. Τα δύο ηχεία παρείχαν τη δυνατότητα αναπαραγωγής μέσω μιας μεθόδου πλησίον εκείνης της λειτουργίας της ακοής. Συνθέτες όπως ο Miklos Rozsa αντιλήφθηκαν άμεσα τις χρήσιμες εφαρμογές της νέας ηχητικής μεθόδου, που έδινε τη δυνατότητα συνύπαρξης στοιχείων αλλά και διάκρισής τους, (όταν αυτό είναι επιθυμητό), σε δύο ηχητικές μπάντες ταυτόχρονα. Σχετικά με την εργασία του στην

ταινία *Julius Caesar* ο Rozsa αναφέρει: “...η μουσική ξεκινά με τον θάνατο του Κάσιου και συνεχίζει ως το τέλος της ταινίας. Τα θέματα του Κάσιου και του Βρούτου εμφανίζονται σε ένα υπόκωφο ντουέτο με έναν συμπιεσμένο τρόπο” (Prendergast, 1980:125), Έτσι συνέθεσε ένα θέμα βασισμένο στο πρόσωπο και τον χαρακτήρα του Καίσαρα (σε ρυθμό επέλασης), με έντονο ρυθμό στα κρουστά, τα χάλκινα και τα ξύλινα όργανα, που αντιπροσώπευε τους στρατούς του Αντώνιου και του Οκτάβιου και ένα άλλο θέμα, τραγικό αυτή τη φορά, παιγμένο από τα έγχορδα, ώστε να συνοδεύσει τον θάνατο του Βρούτου. Το δεύτερο θέμα, τοποθετήθηκε ηχητικά στην αριστερή και κεντρική ηχητική μπάνα, ενώ το πρώτο στη δεξιά. Κατά την εξέλιξη της σκηνής, το θέμα στη δεξιά μπάνα δυναμώνει δίνοντας την αίσθηση ότι ο στρατός πλησιάζει και τελικά ερχόμενο στο κέντρο εκτοπίζει το δεύτερο θέμα, που στη σημειολογία εικόνας και ήχου σημαίνει και τον “εκτοπισμό” του γεγονότος του θανάτου του Βρούτου.

Η μετέπειτα εξέλιξη του ήχου προόδευσε αναλογικά με την εξέλιξη των ηχογραφήσεων. Η εξέλιξη αυτή βελτιώνεται ως τις μέρες μας συνεχώς χάρη στα ολοένα και καλύτερα μηχανήματα καθώς και στους μελετημένους χώρους ηχογραφήσεων. Ωστόσο η αισθητική παραμένει σε αρκετές περιπτώσεις καθηλωμένη στις πρώτες ακόμη επιταγές που οι Adorno και Eisler διέγνωσαν δεκαετίες πριν. Το Dolby εκκινώντας ως πραγματικά επαναστατική μέθοδος αποθορυβοποίησης προχώρησε σε μια έντονη “χωρική” διάταξη του ήχου μέσω δύο μόνο ηχείων και επί των ημερών μας επεκτάθηκε σε ένα πλήθος δυνατοτήτων και απολύτως διακριτής αναπαραγωγής από περισσότερες πηγές (5.1, 7.1 κ.ο.κ). Ο κινηματογράφος μέσω αυτών των συστημάτων απέκτησε και το επίθετο “οικιακός” καθώς ένα πλήθος τεχνικών και επιστημόνων ερευνούν στο πεδίο της “ένταξης” του θεατή εντός αυτού του πλαστού περιβάλλοντος στο οποίο η μουσική, οι ήχοι και οι θόρυβοι έχουν μεταβληθεί σε ένα δυσδιάκριτο συνονθύλευμα παραγεμισμένο με εντυπωσιακές συχνότητες και ασάφεια. Ωστόσο όσο αναλύεται πειραματικά η ψυχοακουστική μελέτη προκειμένου ο θεατής να μείνει ευχαριστημένος από το προϊόν, η ίδια η ανθρώπινη φυσιολογία αντιδρά. Ο Michel Chion επισημαίνει ότι: “Τα πάντα μπορούν να χωρέσουν οπουδήποτε σε όποιο ρόλο θέλουμε. Τι κάνουν όμως οι ήχοι όταν συνωστίζονται; Κάποιοι συνοδεύουν το σημείο επαφής με την εικόνα, κάποιοι ίσως όχι. Όμως πολλές φορές η εικόνα μαγνητίζει τον ήχο με τέτοιο τρόπο, ώστε μας δίνει την εντύπωση που θα έπρεπε να υφίσταται κι όχι αυτή που πραγματικά υφίσταται. Το

ίδιο συμβαίνει κι όταν τα ηχεία από όπου προέρχονται οι ήχοι τοποθετηθούν σχετικά ακατάλληλα. Με κάποια σύμβαση ο θεατής ‘διορθώνει’ το αποτέλεσμα. Είναι ο λεγόμενος ‘χωρικός μαγνητισμός’ του ήχου από την εικόνα. Ευτυχώς διάφορες πειραματικές μέθοδοι αναπαραγωγής ήχων οι οποίοι θα προέρχονταν από συγκεκριμένα (αντίστοιχα) σημεία της οθόνης, δεν προχώρησαν κι έτσι η μεταγενέστερη χρήση των πολυκάναλων εγγραφών και του Dolby Surround σπάνια χρησιμοποιεί την ακριβή διάταξη της πραγματικότητας στο dubbing” (Chion, 1990:88).

Η αισθητική ανάγκη οδήγησε ξανά τους μελετητές αντίστοιχων αναζητήσεων να στραφούν αιώνες μετά τον Kant πάλι στο υποκείμενο και τον τρόπο που αντιλαμβάνεται στην ακουστική πια πραγματικότητα. Έτσι ο συγγραφέας διαχωρίζει την ακοή σε τρεις τύπους – τρόπους. Οι τρόποι αυτοί δεν μπορεί να διαχωριστούν απόλυτα μεταξύ τους και συχνά επικαλύπτονται ή αλληλεπικαλύπτονται.

1. Η πρώτη περίπτωση είναι η πιο συνηθισμένη και η απλούστερη. Έχει σκοπό απλά να συγκεντρώσει πληροφορία σχετικά με την πηγή. Όταν η πηγή είναι ορατή γνωρίζουμε άμεσα τα στοιχεία ενώ στην αντίθετη περίπτωση τα ερευνούμε. Σε ορισμένες περιπτώσεις αναγνωρίζουμε την πηγή: Ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, ή αντικείμενο, σπάνια όμως αναγνωρίζουμε μια μοναδική πηγή στη βάση της ηχητικής πηγής που ακούμε. Ένα γαύγισμα σκύλου μοιάζει ίδιο με ένα άλλο στον ίδιο χώρο, και αν κλείσουμε τα μάτια μπροστά σε ένα πλήθος σκυλιών που γαυγίζουν μάλλον δεν θα αναγνωρίσουμε το δικό μας, σε αντίθεση με το σκυλί μας το οποίο θα αναγνωρίσει τη φωνή μας ανάμεσα σε εκατοντάδες. Ακόμη και το πιο απλό συμβάν (π.χ ο εαυτός μου να γράφει με ένα μολύβι σε χαρτί), παράγει μια πληθώρα ήχων που πολλές φορές δεν τους δίνουμε σημασία αλλά υπάρχουν. Το ίδιο συμβαίνει και στον κινηματογράφο. Ακούμε πολλούς ήχους που συνδέουμε με την εικόνα μόνο και μόνο επειδή παράγονται από την εικόνα. Θα μπορούσε να ονομαστεί κατά την ιδέα των Adorno και Eisler ως **Αιτιώδης**.
2. Η **Σημασιολογική** αναφέρεται σε έναν κώδικα ή μια γλώσσα. Πρόκειται για πολύπλοκο τρόπο ακρόασης όπως τα σήματα Mors. Η ακρόαση δεν είναι αυστηρή και είναι επικεντρωμένη σε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αγνοώντας κάποια άλλα. Από μια άποψη, η αιτιώδης ακοή σε μια φωνή είναι το να την

ακούσει κανείς σημασιολογικά, δεδομένου ότι η αντίληψη για τη συγγραφή ενός γραπτού κειμένου είναι στην ανάγνωση του.

3. Η Τρίτη περίπτωση πήρε το όνομά της από τον **Pierre Schaeffer** και περιγράφει τον τρόπο ακοής σύμφωνα με τον οποίο εστιάζει κανείς στα γνωρίσματα του ίδιου του ήχου ανεξάρτητα από την πηγή και τη σημασία. Μια παρατεταμένη ακρόαση τέτοιων ήχων είναι διδακτική εμπειρία. Συνειδητοποιεί κανείς γρήγορα ότι η ακοή παλινδρομεί δυναμικά μεταξύ του πραγματικού περιεχομένου ενός ήχου, της πηγής του και της έννοιάς του. Έτσι δεν έχει νόημα η προσπάθεια ερμηνείας των ήχων καθεαυτής, αν ο ακροατής αναγκάζεται να τους περιγράψει ξεχωριστά από αιτίες, νόημα, περιεχόμενο ή αντικείμενο. Η ίδια μας η γλώσσα μοιάζει μια ασαφής θάλασσα φωνημάτων υπό αυτό το πρίσμα. Η υποκειμενικότητα αυτού του τύπου ακρόασης είναι μεγάλη και αχανής. Η ενασχόληση με αυτό το είδος ακοής δείχνει πολλές ράθυμες συνήθειές μας στην ακοή αλλά και το ότι ένας ήχος είναι πολύ πιο πολυσύνθετο φαινόμενο από ότι νομίζει κανείς.

2.1.8 Οι θέσεις των άλλων μελών της Σχολής της Φρανκφούρτης - Siegfried Kracauer - Walter Benjamin.

Είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους του παρόντος πονήματος τον ενδελεχή τρόπο με τον οποίο κυρίως οι Adorno και Eisler αντιμετώπισαν το θέμα της μουσικής στον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος και η μουσική (μετά τον 20^ο αιώνα), συσχετίστηκαν στενά από την πρώτη στιγμή, καθώς πέρα από την ανάγκη σύμπλευσης είναι τέχνες όμορες ως προς δύο σημαντικά στοιχεία: Τον χρόνο και την τεχνητή αναπαραγωγή. Ο Benjamin απαντά έμμεσα και στα δύο καθώς πρέσβευε ότι η αναπαραγωγή ενός έργου τέχνης είναι ένας τρόπος ανανέωσής του αλλάζοντας έτσι την οπτική γωνία σχετικά με τον τρόπο πρόσληψης (Ράπτη, 2010:1). Σε αντίθεση με τους Adorno και Eisler ο Walter Benjamin στάθηκε κυρίως στην απολεσθείσα “Αύρα” (για την οποία έχει γίνει ήδη αναφορά), στην τέχνη και ειδικότερα στον κινηματογράφο. Κι ενώ ένα μεγάλο μέρος της φιλολογίας και της διαλεκτικής αναλώθηκε στο εάν και κατά πόσο η τόσο πλησίον στον κινηματογράφο τέχνη της φωτογραφίας και η εξέλιξή της είναι ή όχι ένα είδος τέχνης, αφέθηκε εκτός επισταμένης έρευνας το καίριο ζήτημα του κατά πόσον αυτές οι εξελίξεις άλλαξαν τον

ίδιο τον τρόπο που λειτουργεί και διαρθρώνεται η ίδια η τέχνη στο σύνολό της (Benjamin, 2013:37).

Ο Barthes μοιάζει να απλοποιεί την όποια φιλονικία καθώς για αυτόν μια φωτογραφία “...των εφημερίδων”, όπως αναφέρει, δεν μπορεί να θεωρηθεί επ’ ουδενί καλλιτεχνικό έργο εφ’ όσον αυτοπροσδιορίζεται ως πραγματικό ανάλογο (Barthes, 2007:28). Ο Benjamin μέσα από μιας φιλολογικής και φιλοσοφικής χροιάς αναζήτηση ερευνά τις νεοεμφανισθείσες διαλεκτικές σχέσεις όπως εκείνη της “διαλεκτικής εικόνας” στον κινηματογράφο. Πρόκειται για τους καρπούς της διαδικασίας διακοπής της συνέχειας και της γραμμικότητας του χρόνου όπως εμφανίζεται στην ιστορική του διάσταση. Μέσω κυρίως του montage και της ελεύθερης επένθεσης στην οποία μπορεί να προβεί ο σκηνοθέτης, δύναται να δημιουργηθούν χρονικοί τόποι μιας τέτοιας σχέσης. Με αυτό τον τρόπο κάποια στοιχεία μεταφέρονται από το αισθητηριακό στο εννοιολογικό πεδίο και γίνονται εργαλεία (Ράπη - Τάτλα, 2011:3). Ο Benjamin κατανόησε ίσως νωρίτερα από τους περισσότερους τα πλεονεκτήματα που μπορούσε να προσφέρει η συρραφή αυτή των εικόνων, καθώς και η νέα μη γραμμική γραμμικότητα, συλλαμβάνοντας ότι αυτή η νέα τέχνη έφερε μαζί της νέα εργαλεία και μέσα. Την ίδια στιγμή οι περισσότεροι σκηνοθέτες, κριτικοί, αναλυτές και διανοούμενοι βιάζονταν επί της γνωστής στην επιστήμη οδού της “αναγωγής στο γνωστό”, κι έτσι ενέταξαν άλλου τύπου και ήθους χαρακτηριστικά, γνώριμα από άλλες τέχνες εντός του συντακτικού μιας απολύτως καινούριας.

Ωστόσο ο Benjamin ήταν σε θέση να αναγνωρίσει τις δυνάμεις “μεταβιβάσιμες” ομοιότητες μεταξύ κάποιων τεχνών και του κινηματογράφου όπως για παράδειγμα η σχέση μεταξύ οπτικού ασυνείδητου και ψυχανάλυσης όπως την περιγράφει. Έτσι η έννοια του “Shock”, με την οποία ασχολήθηκε και με αφορμή τον Benjamin, ο Deleuze, έχει τουλάχιστον δύο αναγνώσεις. Κατά την πρώτη, μέσα από το ίδιο το “Shock” που υφίσταται το υποκείμενο στην ψυχανάλυση, προκύπτει μια νέα ματιά στον κόσμο του. Μέσα από την ίδια διαδικασία και με μέσο το μάτι της κάμερας, το οποίο μπορεί να σταθεί, να ενδοσκοπήσει και να μεγεθύνει κατά το δοκούν, ο σκηνοθέτης ψυχογραφεί έναν νέο κόσμο, αχαρτογράφητο ακόμη με αυτή την έννοια και υπό αυτό το πρίσμα. Με τον ίδιο τρόπο που ο ψυχαναλυόμενος δεν γνωρίζει τι έπεται στην περιπέτειά του, έτσι και ο θεατής δύναται να βρίσκεται διαρκώς

εμβρόντητος στη θέα των εναλλασσόμενων εικόνων και συνάμα σοκαρισμένος για την άγνωστη σε αυτόν συνέχεια που ακολουθεί.

Κατά τη δεύτερη, η έννοια σχετίζεται με την αδυναμία του υποκειμένου να αντιδράσει μη έχοντας τα κατάλληλα χρονικά περιθώρια, καθώς η ακολουθία των εικόνων είναι ταχεία και γεμάτη πληροφορίες. Η διαστολή του ίδιου του χρόνου στην περίπτωση των πολύ κοντινών εναλλαγών επιφέρει άλλου τύπου αποτελέσματα και αντιδράσεις. Πρόκειται φυσικά για μια ψευδαίσθηση η οποία έχει βρει ήδη την εφαρμογή της όπως και η αντίστοιχη μουσική επένδυση σκηνών με παρόμοια χαρακτηριστικά. Τέτοια στοιχεία όπως αυτό του “Shock” επισημάνθηκαν όπως προαναφέρθηκε από τον Deleuze, ενώ η ιδέα του οπτικού ασυνείδητου του Benjamin σχετίζεται με εκείνη του ψυχικού/πνευματικού αυτόματου του Deleuze. Και εδώ η ιδέα σχετίζεται με το “Shock” αλλά είναι εμβολιασμένη από τη βίαιη επιδίωξη του εκάστοτε σκοπού που τελικά επιτυγχάνει τη μη γραμμικότητα, μέσω ενός τοπίου που μοιάζει περισσότερο με κύκλωμα σκέψεων. Σύμφωνα με τον Eisenstein το “Shock” συνίσταται σε τρεις στιγμές στο πλαίσιο της διαλεκτικής μεθόδου: Η πρώτη πηγαίνει από την εικόνα στη σκέψη, η δεύτερη επιστρέφει από τη σκέψη στην εικόνα μέσω του ασυνείδητου και η τρίτη υπερβαίνει τη διαλεκτική σκέψης – εικόνας, μέσα από την ταύτισή τους μέσω της δράσης (Ράπτη - Τάτλα, 2011:13). Σε αυτό το σημείο ο Deleuze υπενθυμίζει ότι ο Eisenstein θεωρούσε ότι το όλον μιας ταινίας εξαρτάται ζωτικά από το μοντάζ και όλο αυτό το σχήμα με τη σειρά του αποτελεί την “Ιδέα” (Deleuze, 2009:49). Η ακολουθία αυτή ως διεργασία άπτεται του ίδιου του χρόνου και της κατανομής του στην ταινία, καθώς το μοντάζ αλλάζει ακριβώς αυτό το όλον του χρόνου (Deleuze, 2009:49).

Ο Siegfried Kracauer (1889 - 1966), στενά συνδεδεμένος με την Σχολή της Φρανκφούρτης προσέγγισε με έναν ιδιαίτερο και εγκύκλιο τρόπο τον κινηματογράφο και τη μουσική του. Στο έργο του *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, εκδομένο το 1960, στο κεφάλαιο σχετικά με τη μουσική στον κινηματογράφο, αρχικά ξεκαθαρίζει ότι η μουσική έχει πια γίνει αναπόσπαστη **λειτουργία** της κινηματογραφικής ταινίας. (Kracauer, 1960:133). Ο όρος, από όσο είναι γνωστό στη βιβλιογραφία, χρησιμοποιείται με αυτό τον τρόπο για πρώτη φορά και περιγράφει σχετικά νωρίς στην ιστορία, έναν ρόλο της μουσικής που γράφεται για μια ταινία, που συχνά ατύχησε από επίγονους φιλόδοξους αναλυτές και μελετητές του “είδους”. Ο

Kracauer εξηγεί τη σχετική αδιαφορία ως προς το περιεχόμενο των πρώτων μουσικών επιλογών στην ιστορία του βωβού κινηματογράφου, συσχετίζοντάς την με την ανάγκη μιας κάποιας συνοδείας, κι όχι μιας ακριβώς λειτουργικής αρμονίας με την εικόνα. Ο συγγραφέας αποδίδει τουλάχιστον ένα μέρος αυτής της εικόνας, στο γεγονός ότι ο άνθρωπος ζει σε έναν κόσμο γεμάτο ήχους, πράγμα που θα έκανε αφύσικη τη θέαση μιας ταινίας με έλλειψη ήχου, ως κάτι απολύτως έξω από τη φύση και τη λογική του (Kracauer, 1960:134). Αναφέρεται επίσης στην αξία που δίνει στις σιωπές η μουσική με την παρουσία και την απουσία της, καθώς αυτή η εναλλαγή αποτελεί έναν πολύ ενδιαφέροντα χρωματισμό. Παρομοιάζει συχνά αυτή τη σχέση με τον ίδιο τον χρωματικό καμβά μιας ταινίας.

Σε ότι αφορά στην αισθητική, αναφέρεται στις μουσικές πηγές που δικαιολογούνται δραματουργικά, ως μια πρώτη λύση αλλά αναφέρεται συγχρόνως και στην πιο εσωτερική σχέση με την εικόνα, που μπορεί να μην δικαιολογείται οπτικά. Επαναλαμβανόμενα μοτίβα ή μελωδίες ή ακόμα και ένα βασικό θέμα, που επιμένει μαζί με τις παραλλαγές του, ισοδυναμούν για τον συγγραφέα “...με ένα είδος τοπικού χρώματος στη διάσταση της ίδιας της μουσικής” (Kracauer, 1960:140). Λιγότερο οξύς από τους Adorno και Eisler, αλλά το ίδιο επικριτικός στα οπτικά και τα μουσικά στερεότυπα, τονίζει ότι τελικά αποδυναμώνουν τη δράση και το νόημα. Περιγράφει επίσης το κλίμα της μουσικής στα Musicals και την Όπερα, αναφέροντας μάλιστα στο σχετικό χωρίο, ότι και αυτή (η όπερα), όπως και τα πάντα στην τέχνη δεν θα πρέπει σε καμιά περίπτωση να αρνούνται την προέλευσή τους (Kracauer, 1960:153). Εδώ φυσικά γίνεται αναφορά που φωτογραφίζει τις μεταφορές έργων του οπερατικού ρεπερτορίου στον κινηματογράφο, συχνά με όρους μεταγενέστερων δεκαετιών, μεγεθύνοντας έτσι την χρονική και την αισθητική απόσταση. Κατά τον συγγραφέα ένα τέτοιο συννοικέσιο καταλήγει σε ζημία και των δύο πλευρών, καθώς συγκρούεται ο κινηματογραφικός ρεαλισμός με την οπερατική μαγεία (Kracauer, 1960:155). Ολοκληρώνοντας αυτή την αναφορά αξίζει να επισημανθεί ότι ο Kracauer, (σε αυτό το θέμα απόλυτα ευθυγραμμισμένος με τον Adorno), κάνει συνεχείς και συχνά υποδόριες αναφορές τόσο στην πρωτοτυπία και την αυτονομία της μουσικής όσο και στη θέση ότι η ύπαρξη παγιωμένων κανόνων, σε ότι αφορά σε μια τέχνη που αναζητά το νέο, αποτελεί από μόνη της μια πράξη αντίφασης.

2.1.9 Το παράδειγμα του Ingmar Bergman – Ο ρόλος και η λειτουργία της μουσικής στις ταινίες του

Η σουηδική κινηματογραφική σχολή είναι μία από τις σημαντικότερες παγκοσμίως. Έχει φιλοξενήσει στα σελλυλόουντ της έναν κόσμο ασυνήθιστο αλλά αληθινό, λυρικό αλλά σκληρό, ποιητικό αλλά και κυνικό. Έλκει την καταγωγή της από την αντίστοιχης αισθητικής λογοτεχνία σκανδιναβική και μη. Πρόγονοι του αρχιερέα της σχολής αυτής Ingmar Bergman (1918 - 2007) θεωρούνται οι Victor David Sjöström (Victor Seastrom, 1879 - 1960), και Mauritz Stiller (1883 - 1928), ενώ και ο Δανός Carl Theodor Dreyer (1889 - 1968) μπορεί να θεωρηθεί μέλος της. Ο Bergman εστιάζει την καλλιτεχνική του δημιουργία στην άρρηκτη σχέση του με τον κόσμο του θεάτρου και ειδικότερα στο αισθητικό μέρος του θεατρικού έργου του ομοεθνή του θεατρικού συγγραφέα August Strindberg (1849 - 1912). Πρόκειται για έναν από τους παραγωγικότερους σκηνοθέτες του 20^{ου} αιώνα, ενώ είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι αντίθετα από τη συντριπτική πλειοψηφία των συναδέλφων του κέρδιζε χρήματα από το θέατρο για να κάνει κινηματογραφικές ταινίες. Οι ταινίες μεγάλου μήκους για τον κινηματογράφο ή την τηλεόραση φτάνουν σε αριθμό τις σαράντα τέσσερις, ενώ οι θεατρικές του παραστάσεις αγγίζουν τις εκατό.

Η επιλογή επισκόπησης σε μερικές από τις ταινίες του Bergman στην παρούσα εργασία οφείλεται σε μια σειρά από λόγους. Κατ' αρχήν το εύρος της χρονικής διάρκειας της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο ξεκινά στα χρόνια του μαυρόασπρου κινηματογράφου και καταλήγει στις αρχές του 21^{ου} αιώνα. Επίσης πρόκειται για ένα πυκνό έργο που προσφέρεται για την ψηλάφηση της εξέλιξης της αφηγηματικής γλώσσας σε αυτές τις δεκαετίες καθώς και το γεγονός ότι η χρήση της μουσικής στις ταινίες του (εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων), κατέχει έναν όχι πρωταγωνιστικό αλλά σχεδόν πάντοτε ιδιαίτερο ρόλο. Σημαντικό ρόλο όμως σε αυτή την επιλογή έπαιξε και η αισθητική καθώς και η εξέλιξή της σε όλα αυτά τα χρόνια της κινηματογραφικής του γραφής. Πρόκειται για μια ασυνήθιστα συμπαγή και ομοιογενή δημιουργία με κύριο χαρακτηριστικό της τη σπάνια βαθύτητα της αφήγησης και της γλώσσας καθώς και την ανυπέβλητη διαχείριση του κινηματογραφικού χρόνου εντός της. Όλα αυτά τα στοιχεία παρέχουν σε κάθε μελετητή μια ολοκληρωμένη γραμμή αυτόνομης σύνταξης η οποία αποτελεί έναν άριστο οδηγό ελέγχου των υπόλοιπων καλλιτεχνικών παραμέτρων συμπεριλαμβανομένης τα μουσικής.

Το έργο του Bergman χωρίζεται από τους ειδικούς σε τρεις περιόδους. Ωστόσο σχετικά με τη μουσική και τη χρήση της στην πρώτη περίοδο (1946 - 1960), ο σκηνοθέτης την χρησιμοποιεί με αρκετά συμβατικό τρόπο, σύμφωνα με την παραδομένη κατάσταση από τους προκατόχους του (*Smultronstallet – Άγριες φράουλες*, 1957, *Det sjunde inseglet – Η έβδομη σφραγίδα*, 1957, κ.ά). Στη δεύτερη περίοδο (1961 - 1963), θα δανειστεί από την τέχνη των ήχων το είδος της “μουσικής δωματίου” και θα δημιουργήσει μια τριλογία ταινιών την οποία θα ονομάσει *Τριλογία της σιωπής*. Πρόκειται για τις ταινίες: *Sasom I en spegel (Μέσα από τον σπασμένο καθρέφτη)*, (1961), *Nattvardsgasterna (Χειμωνιάτικο φως ή Κοινωνούντες)*, (1962), και *Tystnaden, (Η Σιωπή)*, (1963). Ο σκηνοθέτης μετουσιώνει εδώ την ιδέα του θεάτρου δωματίου του Strindberg μαζί και την πάγια ιδέα λίγων μουσικών με πολύπλοκο ρόλο και λόγο, όπως συμβαίνει στα αριστουργήματα της φιλολογίας της μουσικής δωματίου. Στην τριλογία αυτή χρησιμοποιεί ελλειπτικά τη μουσική, ενώ αργότερα (από την *Persona* και μετά το 1996), θα αρχίσει να ενδιαφέρεται εξίσου για τη δομική λειτουργία των ήχων και της μουσικής σε μια πραγματικά αντιστικτική σχέση με την εικόνα. Λίγα χρόνια αργότερα θα ξεκινήσει να αντικαθιστά τις πρωτότυπες συνθέσεις των συνεργατών συνθετών με κομμάτια από το κλασσικό ρεπερτόριο, στάση που θα διατηρήσει ως το τέλος. Στη σχετική παραπομπή (Παράρτημα 6), έχουν επιλεγεί χαρακτηριστικές ταινίες και έχουν αναλυθεί σχετικά με τη διαθετική ή όχι διάσταση της μουσικής ενώ εντός ευρύτερης ανάλυσης έχει τεθεί η ταινία *Persona* ως χαρακτηριστικό παράδειγμα πρωτότυπης χρήσης και επεξεργασίας μιας πραγματικά ρηξικέλευθης κινηματογραφικής και μουσικής αντιστικτικής γραφής.

2.1.10 Συνολική αποτίμηση για τη μουσική στον κινηματογράφο

Η μουσική κινηματογράφου ανήκει a priori σε αυτά τα στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζονται εύστοχα ως “unseen” σε μια ταινία (Thomas, 1983:7). Με βάση αυτή την οπτική έχουν αναπτυχθεί σχετικές “σχολές - τάσεις”. Σύμφωνα με την πρώτη η μουσική και κατ’ επέκταση και οι άλλες δημιουργικές τέχνες εντός κινηματογράφου (σκηνογραφία, ενδυματολογία κλπ), θα πρέπει να βρίσκονται τόσο κοντά στην ταινία ώστε να τη βελτιώνουν και συνάμα τόσο μακριά ώστε να μην ξεχωρίζουν, ενώ οι πολέμιοι θεωρούν ότι αυτά τα στοιχεία θα πρέπει να δύναται να βρεθούν στην πρώτη γραμμή παρατήρησης αν πράγματι προκύπτει αντίστοιχος λόγος ή ποιότητα καλλιτεχνικού έργου που να δικαιολογεί κάτι τέτοιο. Η ιδιαιτερότητα του μέσου και η

κριτική του καθίσταται έτσι κι αλλιώς προβληματική, πολλώ δε μάλλον στο σύνολό του με την κινηματογραφική δημιουργία. Η εκ των υστέρων κριτική συχνά μοιάζει “φιλόδοξη” τουλάχιστον σε ότι αφορά στην ανίχνευση κι ακόμη δυσχερέστερη σε ότι αφορά στην ίδια την αισθητική.

Στο σχετικό κεφάλαιο με την αποτίμηση της μουσικής για τον κινηματογράφο του βιβλίου των Adorno και Eisler (Adorno - Eisler, 1994:123-133) η βιομηχανία της κουλτούρας χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι όλοι οι εμπλεκόμενοι φοβούνται τις ατέλειες, την ίδια στιγμή που και οι παραμικρές βελτιώσεις που δεν συμμορφώνονται με την επικρατούσα τάση αντιμετωπίζονται εχθρικά. Οι καλλιτέχνες γνωρίζουν καλά ότι οποιαδήποτε αναφορά στην ίδια την τέχνη είναι ικανή να εξαγριώσει τη διεύθυνση παραγωγής.

Άλλοι πάλι, οι διανοούμενοι του κινηματογραφικού χώρου, παίρνουν μια ακραία θέση υποστηρίζοντας ότι η κινηματογραφική βιομηχανία δεν έχει καμία σχέση με την τέχνη και ότι αυτού του είδους η κουλτούρα διαχέεται σε κάθε έμφαση με την οποία εμπλέκεται εντός της βιομηχανίας αυτής. Αυτή η ιδέα χρησιμοποιείται ως εναγκαλισμός ενός είδους διανοητικής επιφύλαξης ο οποίος επιτρέπει στους εμπλεκόμενους καλλιτέχνες να αφήνουν αλώβητη την καλή τους συνείδηση. Έτσι καταλήγουν να γίνονται πιο κυνικοί και από τους ίδιους τους κινηματογραφικούς επιχειρηματίες. Αποθαρρύνουν κάθε πιθανή καινοτομία επικαλούμενοι εκατοντάδες λόγους για τους οποίους η προσπάθεια είναι καταδικασμένη. Ως αποτέλεσμα και η ποιότητα της μουσικής μιας ταινίας εξαρτάται πέρα από τις γενικές παραμέτρους (παραγωγή, χρόνος κλπ) και από την ποιότητα της ταινίας (διάλογοι, φωτογραφία κλπ), αλλά και από τους ίδιους τους συνθέτες και τις προθέσεις τους. Ωστόσο είναι μια πραγματικότητα ότι μια μουσική δεν μπορεί να είναι πολύ καλύτερη από το υλικό το οποίο συνοδεύει.

Οι ατέλειες της μουσικής για τον κινηματογράφο χωρίζονται σε δύο ομάδες: Αυτή που περιλαμβάνει τις τεχνικές ατέλειες (βάρβαρα απομεινάρια της πρώτης περιόδου), και σε εκείνη που περιλαμβάνει τις ατέλειες που έχουν προέλθει από κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες (σεβασμός στην αγορά, ιδιαίτερα στους παιδικούς και ανώριμους καταναλωτές των οποίων η κακή προτίμηση είναι αρκετά συχνά η μοναδική πρόφαση για τους παραγωγούς). Με αυτό τον τρόπο ερμηνεύεται η όλη προβληματική μέσα από την κριτική για τη βιομηχανία και την αισθητική.

Ευτυχώς όμως το κοινό δεν έχει γίνει ακόμη (1946), μια απλή μηχανή καταγραφής γεγονότων. Η αντίδραση και ο αυθορμητισμός επιβιώνουν ακόμη. Το κοινό με το κακό γούστο και οι ειδικοί με τις καλές προθέσεις αποτελεί μια επικίνδυνα απλουστευμένη περιγραφή της κατάστασης. Η κυριαρχούσα άποψη των ειδικών για το κοινό είναι ότι θέλει τα πράγματα με έναν συγκεκριμένο τρόπο αλλιώς δεν θα αποδεχθεί το προϊόν. Πρέπει να αντιμετωπίζονται ως πελάτες. Η κινηματογραφική βιομηχανία αντιτάσσει τις αντικειμενικές καινοτομίες στη μουσική, ακόμη και αν δεν έχει γίνει ούτε η συνηθισμένη έρευνα αγοράς σε αυτόν τον τομέα. Έτσι η τύχη της μουσικής με τα χαρακτηριστικά που περιγράφηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια προδικάζεται κι είναι απίθανο να δούμε πρακτικά αν θα ήταν εμπορική ή όχι. Όσες φορές ωστόσο χρησιμοποιήθηκαν αντίστοιχοι συνθέτες δεν παρατηρήθηκε καμιά κρίση πανικού από αυτό το ίδιο κοινό που κατά τους εμπλεκόμενους αρέσκεται στα σκουπίδια που του προσφέρουν.

Σχετικά με τις ταινίες τρόμου, ο Adorno ορθά είχε προβλέψει το ολοένα και αυξανόμενο ενδιαφέρον εκ μέρους του κοινού προς αυτά τα είδη. Ίσως και ο ίδιος δεν θα φανταζόταν τις κατηγορίες που έχουν πλέον διαμορφωθεί σε αυτό το τόσο προσοδοφόρο είδος. Στο πλαίσιο έρευνες σχετικά με την τεράστια αυτή αύξηση στη ζήτηση ταινιών τύπου Horror films, Splash movies κλπ μετά τα μέσα της δεκαετίας του '90, το βρετανικό κανάλι Sky News ανέθεσε σε επιστημονική ερευνητική ομάδα του "Kings College" τη σύνταξη της συνταγής επιτυχίας μιας τέτοιας ταινίας. Φυσικά ούτε σε αυτή την έρευνα δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση σε ότι απασχολούσε τους Adorno και Eisler σχετικά με τη μουσική, ωστόσο τα συμπεράσματα φαίνεται να δικαιώνουν τη γενική τους θέση σχετικά με τα στερεότυπα. Η στερεότυπη αφήγηση θέλει μια διαφαινόμενη τραγική έκβαση της ιστορίας αν η τελική κατάληξη είναι ευτυχής (συνήθως είναι), και έλκει την καταγωγή της από την αυθεντική βιεννέζικη οπερέτα. Στην τυπική της μορφή περιλαμβάνει μια τραγική έκβαση στη λήξη του Β' μέρους ώστε στο Γ' να ακολουθήσει η λύση των όποιων παρεξηγήσεων έχουν εκτεθεί στα δύο πρώτα και η ευτυχής κατάληξη. Είναι το τυπικό σχήμα: "Getting into trouble and out again". Τα αποτελέσματα της έρευνας κατέληξαν σε ένα τύπο που θυμίζει άλλες επιστήμες, θέτοντας ωστόσο τους όρους αρκούντως διακριτά για το είδος της. Σύμφωνα με τον τύπο αυτόν ως Magnum Opus του είδους θεωρείται το *The Shining* (H

Λάμψη) του Stanley Kubrick· το 1980. Παρατηρούμε ότι ακόμη και σε αυτή την μάλλον αμφίβολου χαρακτήρα έρευνα τα στερεότυπα αποτελούν μειονέκτημα!

ΒΑΣΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ

$$(es+u+cs+t)2 + s + (tl+f)$$

$$2 + (a+dr+fs) / n + \sin x -1$$

es	=	κορύφωση μουσικής
u	=	το άγνωστο
cs	=	σκηνές καταδίωξης
t	=	αίσθηση παγίδευσης
s	=	το σοκ
tl	=	η αληθινή ζωή
f	=	η φαντασία
a	=	ένας χαρακτήρας που μένει μόνος του
dr	=	το σκοτάδι
fs	=	η τοποθεσία της ιστορίας
n	=	ο αριθμός των χαρακτήρων
sinx	=	αίμα και σπλάχνα
-1	=	τα στερεότυπα

Έτσι επανερχόμαστε μοιραία στην παλιά παροιμία σύμφωνα με την οποία: “Όταν τα παιδιά τσακώνονται και πειράζονται μεταξύ τους ακολουθούν έναν κανόνα: Η αντιγραφή είναι ζαβολιά” (Adorno, 1996c:301). Η ανάγκη για πρωτοτυπία και αποφυγή των στερεότυπων η οποία αναζητήθηκε από τον Adorno σε όλη την πορεία της κριτικής του θα μπορούσε να συνοψιστεί με αυτή τη σαρκαστική παρομοίωση. Ο κινηματογράφος και η μουσική του δεν θα μπορούσε να αποτελέσει εξαίρεση. Η καλή μουσική κινηματογράφου πρέπει να επιτύχει όλα αυτά που δύναται να επιτύχει στην επιφάνεια. Ολόκληρη η δομή της –και χρειάζεται τη δομή περισσότερο από οποιαδήποτε μορφή αυτόνομης μουσικής– πρέπει να γίνει σαφής, ορατή, διαχειρίσιμη και να προσθέτει τη διάσταση βάθους στην εικόνα, ενώ η ίδια θα αναπτύσσεται λιγότερο. Η ίδια η αμφιλεγόμενη προέλευση του μέσου και η συγχρονία του με τις ραγδαίες τεχνολογικές εξελίξεις των αρχών του περασμένου αιώνα συχνά δημιουργεί μια σύγχυση ως προς την ανάλυση. Αυτό οφείλεται εκτός των άλλων στη δυσδιάκριτη σχέση μεταξύ τέχνης και τεχνολογίας τόσο ως προς τα νέα μέσα έκφρασης της όσο και στην εκ των πραγμάτων “νηπιακή” (ως προς την εξωτερίκευση), εκδήλωση της όποιας ιδέας ή ιδεολογίας.

Η μουσική, αν και αποτελεί απόγονο ενός πρώιμα συντεταγμένου συστήματος αναφορών, όταν συνοδεύει εικόνα ελέγχεται εκ βάθρων. Αυτή η σχέση επιτείνεται όταν η όποια πρωτότυπη μουσική αποτελεί κι αυτή νέο είδος. Η δυσδιάκριτη αυτή σχέση τέχνης – τεχνολογίας δεν αποτελεί πρόβλημα στην ανάλυση του Adorno ο οποίος συμφωνεί με τον Benjamin στη θεώρησή του περί μαζικότητας των δύο νέων “ειδών” άνευ παρελθόντος (εννοώντας την κινηματογραφική λειτουργία της μουσικής και τον κινηματογράφο) και περί ένταξής τους στην όλη κριτική θεώρηση. Η χειραγώγηση των μαζών βρήκε ένα ακόμη βέλος στην πλούσια φαρέτρα της (τον κινηματογράφο), και το μόνο στοιχείο ορθολογισμού της βιομηχανίας της κουλτούρας είναι η υπολογισμένη αναπαραγωγή του λαϊκού στοιχείου. Ένα στοιχείο το οποίο αν και δεν έλειπε από τη λαϊκή τέχνη του παρελθόντος, σίγουρα δεν αποτελούσε και τη λογική της (Adorno, 1996c:303).

Στις μέρες μας αυτού του είδους η κριτική θα μπορούσε να συνοδεύει τα περισσότερα από τα προϊόντα αυτής της βιομηχανίας, καθώς οι φόβοι οι οποίοι εκφράστηκαν βρήκαν αντικείμενο στον πραγματικό κόσμο με ακρίβεια που σχεδόν προκαλεί. Οι κινηματογραφικοί και μουσικοί παραγωγοί είναι πράγματι γνήσιοι πνευματικοί απόγονοι αυτών που περιγράφονταν το 1947 και το κοινό τους βιολογικό και ιδεολογικό πανομοιότυπο του προγόνου του. Ο Adorno οικτίροντας αναφέρει στο *Minima Moralia* ότι από τον κινηματογράφο: “...παρ’ όλη την επαγρύπνησή μου, βγαίνω κάθε φορά κουτότερος και χειρότερος” (Adorno, 2000d:91). Φυσικά πρόκειται για έναν αφορισμό με όλα τα χαρακτηριστικά του όρου, που μέσα στην υπερβολή του, περιέχει την αλήθεια του διανοούμενου θεατή ο οποίος βαλλόταν και βάλλεται ακόμη στο βωμό της βιομηχανίας του θεάματος και της χειραγώγησης.

“Η μουσική ταινιών μοιάζει με ένα μικρό παιδί που σφυρίζει ή τραγουδά στο σκοτάδι” αναφέρουν οι Adorno και Eisler στο *Music in Films*. Ο πραγματικός λόγος για τον φόβο δεν είναι καν ότι αυτοί οι άνθρωποι οι οποίοι κινούνται σιωπηλά φαίνονται σαν να είναι φαντάσματα. Οι τίτλοι κάνουν ότι μπορούν για να ενισχύσουν αυτές τις εικόνες. Αντιμέτωποι με τις μάσκες, οι άνθρωποι δοκιμάζονται οι ίδιοι ως πλάσματα. Οι υγιείς εικόνες έχουν αλλάξει αυτήν την αρχική λειτουργία της μουσικής λιγότερο από την ίδια τη φαντασία. Για τις ταινίες του ομιλούντα κινηματογράφου, επίσης, είναι βουβές. Οι χαρακτήρες δεν μιλούν ουσιαστικά στους ανθρώπους, που πριμοδοτούνται με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του εικονογραφικού, όπως η

φωτογραφική δισδιάστατη πραγματικότητα, η έλλειψη χωρικού βάθους κλπ. Τα ασώματα στόματά τους εκφράζουν τις λέξεις με τέτοιο τρόπο ώστε να φανούν ανησυχητικές. Αν και ο ήχος αυτών των λέξεων είναι αρκετά διαφορετικός από τον ήχο των φυσικών λέξεων, είναι μακριά από την παροχή “των εικόνων των φωνών” υπό την ίδια έννοια στην οποία η φωτογραφία παρέχει σε μας τις εικόνες των ανθρώπων. Αυτή η τεχνική διαφορά μεταξύ της εικόνας και της λέξης τονίζεται περαιτέρω από κάτι πολύ βαθύτερο που εδράζεται στο γεγονός ότι όλη η ομιλία στις ταινίες έχει έναν τεχνητό, απρόσωπο χαρακτήρα. Η θεμελιώδης αρχή της κινηματογραφικής ταινίας, η βασική εφεύρεσή της, είναι η φωτογράφιση των κινήσεων. Η εξέλιξη της μουσικής κινηματογράφου θα φανεί από το πόσο είναι σε θέση να καταστήσει αυτήν την αντιθετική σχέση με την εικόνα καρποφόρα και κατά πόσο μπορεί να διαλύει την παραίσθηση της άμεσης ενότητας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

2.2.1 Εισαγωγικά στοιχεία

Εκκινώντας την επισκόπηση επί αυτού του πεδίου του θεάτρου ουσιαστικά συνεχίζουμε την ανάλυση μεταξύ πεδίων που δεν ανήκουν ως πρωτογενή στοιχεία στο τριφυές και τη διάρθρωσή του όπως αυτή έλαβε χώρα στην εισαγωγή του πρώτου μέρους. Το θέατρο όπως και ο κινηματογράφος αποτελούν ήδη συνθέσεις μεταξύ παραγόντων. Στην αρχική του δε μορφή, το θέατρο περιλαμβάνει τουλάχιστον το κείμενο, τη ρυθμική και τη μελωδική εκφορά, ενώ η σκηνική δράση (και τα παράγωγά της), για κάποιους μελετητές θεωρείται η μοναδική πράξη επί της οποίας μπορεί να προσεγγισθεί οτιδήποτε με περισσότερη ελευθερία.

Η μελέτη στη σχέση λόγου και μέλους με αρχικό άξονα αναφοράς τον λόγο και τις μετρικές του αναλογίες ξεκινά κυρίως στα αρχαία έπη και κορυφώνεται στα διασωθέντα κείμενα του αρχαιοελληνικού θεάτρου. Συχνά γίνεται λόγος για τον διθύραμβο και τον Νέο Διθύραμβο στους οποίους εστιάζεται κυρίως η ανεξάρτητη παρέμβαση του ρυθμού στην έως τότε μόνο μετρικά καθορισμένη συναρμογή του μουσικού μέλους (Γεωργιάδης, 2001:92). Σε αυτή την περίοδο βρίσκουμε και τις πρώτες αναφορές (Διονύσιος Αλλικαρνασέως), μιας πρώτης ρυθμικής αυτονόμησης του μέλους από το κύριο παραδομένο μετρικό υλικό του λόγου, καθώς στις μέχρι τότε αναφορές (Πλάτωνας, Αριστοτέλης κλπ), ο διαχωρισμός μεταξύ της “σύνθεσης” και της “ποίησης” είναι περίπου αδιανόητος ρυθμικά και γίνεται κατανοητός μόνο σε σχέση με το τονικό ύψος. Πρόκειται για μια πραγματική επανάσταση καθώς ο νεοτερισμός αυτός θα άνοιγε για πάντα μια νέα οδό έκφρασης του ποιητικού και του μουσικού λόγου, περίπου αυτονόητο από την εποχή αυτή και μετά έως τις μέρες μας. Το διττό αυτό όχημα με τη σειρά του εφοδιάζει το λεκτικό σχήμα με μια αντιδανειακού τύπου σχέση σε νέες ατραπούς εκφοράς και έτσι στο πέρασμα των αιώνων οι δύο αυτοί όροι του τριφυούς ανασυντίθενται με άλλους όρους διατηρώντας παράλληλα μια νέου τύπου αυτονομία.

Σχετικά με τη μουσική, η μουσική που γράφεται για το θέατρο και την όπερα συχνά θεωρείται όχι άδικα το προδρομικό στάδιο εκείνης του κινηματογράφου. Ωστόσο όπως θα δούμε υφίστανται εκτός από μορφικές και δομικές διαφορές, άλλες

λιγότερο αντιληπτές όπως αυτές του ήθους και της ζωντανής πραγμάτωσης του ποιητικού και του μουσικού λόγου σε συγχρονισμό με την εικαστικότητα και τη δράση.

2.2.2. Από τον Αριστοτέλη ως την Σχολή της Φρανκφούρτης

Για τον Adorno, “...αν ο κόσμος είναι η Σφίγγα ο καλλιτέχνης είναι ο τυφλός Οιδίποδας και τα έργα τέχνης οι σοφές απαντήσεις που την έριξαν για πάντα στο γκρεμό” (Adorno, 2012:181). Σε αυτή την περίπτωση πρόκειται για δήλωση κατάφασης παρόμοιας μορφής και θέσης με το σύνολο των αισθητικών του θεωρήσεων, κοινή για το θέατρο και τη μουσική. Αφορμή η κλασική Ελλάδα καθώς από αυτήν τη δεξαμενή αλιεύονται πολλά σχετικά με το θέατρο παραδείγματα. Για τον Marcuse η ελληνική τραγωδία παραμένει ζωντανή και απολαυστική για δύο κυρίως λόγους που συνδέονται εκτός των άλλων με τη μαρξιστική θεώρηση. Ο πρώτος είναι ο αισθητικός μετασχηματισμός που αποκαλύπτει πανανθρώπινες και διαχρονικές κοινωνικές συνθήκες. Ο δεύτερος λόγος σχετίζεται κυρίως με πάγιες ανθρώπινες ιδιότητες που φέρει όπως αυτές της ευαισθησίας και της φαντασίας που επί του συγκεκριμένου σχετίζονται με το ωραίο (Marcuse, 1974:84). Η ιδέα του ολοκληρωμένου έργου, (για την οποία τόσος λόγος έγινε), εδώ, στην αρχαία τραγωδία, στο μεταίχμιο της θραύσης του τρυφιούς, υφίσταται αβίαστα εντός της φυσικής ροής της δημιουργίας με αφετηρία και κυρίαρχο τον δημιουργό. Οι αρχαίοι τραγωδοί ήταν και συνθέτες των έργων τους, εκτός από χορογράφοι και ενίοτε σκηνοθέτες. Οι ιδιότητες αυτές θεωρούνταν αυτονόητες και η κριτική που ασκούνταν επί των έργων τους αφορούσε εν συνόλω αλλά και ξεχωριστά σε κάθε ένα από αυτά τα δημιουργικά αντικείμενα. Ο Φρόνιχος δέχθηκε την πρώτη (γνωστή τουλάχιστον σε εμάς), κριτική για τη μουσική που συνέθεσε για κάποια από τις τραγωδίες του.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, η πρώτη αισθητική, φορμαλιστική και αρκούντως τεχνική ολοκληρωμένη προσέγγιση σχετικά με την αρχαία τραγωδία απαντά στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη. Η ιδέα περί μίμησης και άλλων πλατωνικών αναφορών είναι παρούσα στο έργο. Ωστόσο ο Αριστοτέλης διακρίνοντας αναλυτικά τα επί μέρους στοιχεία παρουσιάζει την καλλιτεχνική αυτή διατράνωση του διθυράμβου όχι ως μια απλή επέκταση της ιδέας της μίμησης αλλά ως ένα ολοκληρωμένο σύμπαν εντός του οποίου η σύζευξη των τεχνών δεν αποτελεί στόχο αλλά δομική προϋπόθεση. Τα στοιχεία αυτά καθώς και η ανθρώπινη τέρψη στη διαδικασία της μίμησης προσεγγίστηκε με ποικίλους τρόπους από τους Adorno, Eisler και άλλα μέλη της

Σχολής της Φρανκφούρτης. Εκκίνηση αποτέλεσε το αρχικό σχήμα του Αριστοτέλη για τον διακριτό αλλά ενιαίο ρόλο των επί μέρους τεχνών μέσα από τις σχετικές επεξηγήσεις του Ι. Συκουτρή. Η βασική δομή του σχήματος διαρθρώνεται με τον ακόλουθο τρόπο και κατατάσσεται όχι μόνο ειδολογικά αλλά και αξιολογικά. Έτσι τα συστατικά μέρη που πρέπει να έχει η τραγωδία είναι (Αριστοτέλης, 1999:116-133).

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΜΙΜΗΣΗΣ

Μύθος

ἦθος

Διάνοια

ΜΕΣΑ ΜΙΜΗΣΗΣ

Λέξεις

Μελοποιεία

ΜΕΣΑ ΜΗ ΜΙΜΗΣΗΣ

Ὅψεις

ΙΔΙΟΤΗΤΕΣ

Διάνοια

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ ΤΩΝ ΥΠΟΛΟΙΠΩΝ

ἦθος

Διάνοια

1. Μύθος: Η κατά Αριστοτέλη “σύνθεση των συμβαινόντων”. Πρέπει να επισημανθεί ότι οι “υποθέσεις” στην αρχαία τραγωδία της κλασικής εποχής δεν βασίζονται πρωτογενώς στην παραγωγική φαντασία των τραγωδών. Αυτή ευθύνεται κυρίως για τη διάρθρωση και την επεξεργασία. Πρόκειται δηλαδή για μια πολύ παραγωγική οργάνωση ενός προϋπάρχοντος και κατά μείζονα τρόπο γνωστού υλικού, εκείνο του εκάστοτε Μύθου. Έτσι ο όρος “μυθοπλασία” βρίσκει εδώ την πραγματική του έννοια καθώς πρόκειται πραγματικά για την ανάκληση και τη διαπραγμάτευση παλιών γνωστών μύθων ή ιστορικών γεγονότων. Κατά τον Αριστοτέλη είναι το σπουδαιότερο συστατικό της τραγωδίας και

αποτελεί για την τραγωδία ότι το σχέδιο για τη ζωγραφική. Όπως προκύπτει από τα παραπάνω ανήκει σε εκείνα τα συστατικά που ανήκουν στα αντικείμενα μίμησης. Με σημερινούς όρους ο μύθος αποτελεί την υπόθεση και την πλοκή.

2. Ήθος:

Σχετίζεται άμεσα με το ήθος (>αρχαιοελληνικής λέξης: ἦθος < ἔθος). Το ήθος φανερώνει την προαίρεση, τι προτιμά και τι αποφεύγει δηλαδή κανείς, για αυτό δεν έχει ήθος όποιος δεν προτιμά ή αποφεύγει κάτι. Πρόκειται για το δεύτερο σε σημασία συστατικό μέρος της τραγωδίας και ανήκει επίσης στα αντικείμενα της μίμησης. Αν ο μύθος είναι το σχέδιο το ήθος είναι το χρώμα στον προαναφερθέντα πίνακα. Το ήθος, παρά την κατάταξή του ως συστατικό για λόγους ταξινόμησης, στην πραγματικότητα δεν ανήκει ακριβώς στα συστατικά αλλά στις διακριτές ιδιότητες αυτών. Έτσι καθένα από τα συστατικά ελέγχεται εκτός των άλλων χαρακτηριστικών και για το ήθος καθώς μαζί με τα υπόλοιπα μέρη, όπως αναφέρει ο Συκουτρής, δεν διαρθρώνονται ως αυτοτελείς προσωπικότητες αλλά ως κέντρα και αφετηρίες δράσεων και αντιδράσεων. Με σημερινούς όρους το ήθος αποκωδικοποιείται στους χαρακτήρες και τη συμπεριφορά τους.

3. Διάνοια:

Τρίτη κατά σημασία, ανήκουσα και αυτή τόσο στα αντικείμενα της μίμησης όσο και στις ιδιότητες. Μαζί με το ήθος η διάνοια σχηματίζει ένα δίδυμο αναφοράς των υπόλοιπων καθαρών συστατικών. Κατά τον Αριστοτέλη: “τι δύναται να λεχθεί σχετικά με την περίσταση”. Η Διάνοια αφορά δύο στοιχεία: α) Την επιχειρηματολογία δια της οποίας τα πρόσωπα δικαιολογούν την άποψη και τη θέση τους και β) Την έκφραση γενικών απόψεων. Αυτή η έκφραση, λαμβάνει χώρα βέβαια με αφορμή το θέμα της εκάστοτε τραγωδίας, ωστόσο αυτές οι θέσεις ενέχουν και πιο καθολικού χαρακτήρα τοποθετήσεις επί προβλημάτων. Με σημερινούς όρους η διάνοια μπορεί να θεωρηθεί χαλαρά ως η πλοκή των καταστάσεων.

- 4. Λέξεις:** Τέταρτο κατά σημασία και ένα από τα συστατικά μέρη. Ανήκει στα μέσα κι όχι στα αντικείμενα μίμησης. “Λέξεις” στα αρχαία ελληνικά λέγονται τα ονόματα. Ο Αριστοτέλης εδώ εννοεί τον τρόπο πλοκής και διάρθρωσης του κειμένου καθώς και τη σύνθεση ονομάτων με αυτή την έννοια. Με σημερινούς όρους μπορεί να θεωρηθεί το κείμενο και η διάρθρωσή του. Το συστατικό αυτό ανήκει στα τέσσερα συστατικά που υπόκεινται στον έλεγχο του Ήθους και της Διάνοιας.
- 5. Όψεις:** Πέμπτος στη σειρά κατά Αριστοτέλη: “Ο της όψεως κόσμος”. Το συστατικό αυτό κατέχει το μοναδικό χαρακτηριστικό να μην ανήκει ούτε στα μέσα, ούτε στα αντικείμενα μίμησης. Έτσι είναι το μοναδικό ανήκων στα: “μέσα μη μίμησης”. Πρόκειται για το στοιχείο που καλείται: “Θεαματικός διάκοσμος”. Ο Αριστοτέλης δεν εννοεί μόνο τη σκηνογραφία αλλά και την ενδυμασία, τη σκηνοθεσία και την υπόκριση Όλα αυτά είναι κόσμος, δηλαδή διακοσμητική προσθήκη γιατί είναι κάτι εξωτερικό, είναι ήδυσμα (> ηδύνω, καθετί που περιέχει τέρψη, ευχαρίστηση). Υπό αυτό το πρίσμα δεν μετέχει της ίδιας της ουσίας του θεατρικού έργου το οποίο νοείται και χωρίς αυτό. Η όψη επίσης κρίνεται ως “Ψυχαγωγική αλλά ατεχνότατη” Με σημερινούς όρους μπορεί να θεωρηθούν τα σκηνικά, το φυσικό τοπίο στα αρχαία θέατρα, τα κοστούμια κλπ.
- 6. Μελοποιεία:** Ανήκει μαζί με τις λέξεις στα μέσα μίμησης. Κατά τον Συκουτρή πρόκειται για τη μουσική σύνθεση μαζί με τα ορχηστρικά μέρη. Ο Αριστοτέλης την αποκαλεί “το μέγιστο των ηδυσμάτων” και την κατατάσσει μαζί με τις όψεις στα στοιχεία εκείνα η έλλειψη των οποίων δεν αποσαθρώνει τη βάση του έργου. Με σημερινούς όρους μπορεί να θεωρηθεί η μουσική/ρυθμική απόδοση του κειμένου, η ζωντανή μουσική συνοδεία, η μελοποίηση των χορικών κλπ.

Πρέπει να επισημανθεί ότι η κατάταξη του Λόγου και της Μουσικής στα “Μέσα της μίμησης” δείχνει τη σχέση ενότητας και διάζευξης όπως αυτή αναλύθηκε στο τριφύες. Το ίδιο σχήμα παρακολουθεί τις υπόλοιπες συζεύξεις και ανασυντίθεται στα πιθανά ζεύγη που περιγράφηκαν. Επίσης ίσως να προκαλεί εντύπωση η αναφορά στη μουσική και η σειρά κατάταξή της. Πρέπει όμως να λάβει κανείς υπόψη ότι το ίδιο το αρχαίο κείμενο περιλάμβανε τις σχετικές με το μέλος σημειώσεις, κάτι που σε συνδυασμό με την εκ των ων ουκ άνευ προσωδιακή εκφορά αποτελούσε ένα με σημερινά κριτήρια ολοκληρωμένο έργο λόγου και μέλους. Ο Αριστοτέλης λοιπόν αναφέρεται σε πιθανά επίθετες μουσικές επενθέσεις ή παραβατικά μουσικά μέρη και ως εκ τούτου τα κρίνει διακοσμητικά. Από την θεώρηση αυτή της αισθητικής προέκυψαν και οι πρώτες σχετικές “αποκωδικοποιήσεις” ή αλλιώς συνδέσεις των στοιχείων αυτών με τη μουσική. Οι συνθέτες όπως είδαμε συχνά με αφορμή συναφείς καλλιτεχνικές εκφάνσεις επί του ιδίου έργου προσπάθησαν να μεταφέρουν στο πεντάγραμμο τις αδρές γραμμές μιας άλλης τέχνης ή ενός άλλου στοιχείου. Πρόκειται ουσιαστικά για μια παρόμοια λειτουργία όπως εκείνη της διαδραστικής αναφοράς του ήθους ή της διάνοιας επί των υπολοίπων μερών αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση με άξονα αναφοράς τη μελοποιεία. Έτσι θα μπορούσε εντελώς σχηματικά και μόνο η “αντιστοίχιση” αυτή να διαρθρωθεί ως εξής:

Μύθος	→	Μελωδία (ως διάρθρωση και φόρμα).
Ήθος	→	Μελωδία (ως ακριβής διαστηματική αποτύπωση του εκάστοτε επιλεγμένου ήθους. – Ρυθμός / Ρυθμική αγωγή / Ρυθμική εναλλαγή. Ενδεχόμενη σχέση μελωδικών διαστημάτων με τα αντίστοιχα ρυθμικά κλπ.
Διάνοια	→	Ερμηνεία / Μουσική εκφορά – Φρασεολογία.
Λέξεις	→	Αρμονία – Ακολουθία – Συνοδεία.
Ώψεις	→	Ηχοχρώματα/Ενορχήστρωση.
Μελοποιεία	→	Το σύνολο όλων των παραπάνω.

Πολλά από αυτά τα στοιχεία αφορούν δομικά και φορμαλιστικά και την κωμωδία. Ωστόσο το είδος αυτό διέπεται από διαφορετικές αρχές και σίγουρα από

μεγαλύτερη τυποποίηση. Κατά τον Kant “Η τραγωδία εγείρει το αίσθημα του υπέροχου, η κωμωδία του ωραίου” (Kant, 2003:32). Στην περίπτωση της κωμωδίας διαχωρίζεται ο άξονας της πλοκής και η οργάνωση λειτουργούν βασισμένα κυρίως στα εξής μέρη;

1. Πρόλογος,
2. Πάροδος χορού
3. Αγών [Ωδή του χορού προκειμένου να γίνει η παρουσίαση των αντιπάλων, Αντιδικία ηρώων, Λογύδριο Α ήρωα με παρέμβαση σχολίων του αντιπάλου (*Επίρρημα*), Λογύδριο Β ήρωα με παρέμβαση σχολίων του αντιπάλου (*πνίγος*), Αντωδή του χορού και κυκλική επαναφορά με Αντεπίρρημα, Αντιπνίγοκαι τελική κρίση – ετυμηγορία του αγώνα εκ μέρους του χορού (Σφραγίς)
4. Παράβαση
5. Επεισόδια ή επεισοδιακές σκηνές
6. Έξοδος

Πλοκή Αριστοφανικής κωμωδίας:

- Ο ήρωας απέναντι στο πρόβλημα (πχ. Όρνιθες η δικομανία των Αθηναίων)
- Απόφαση για λύση από τον ήρωα (πχ. ίδρυση πόλης)
- Βοήθεια (πχ. Τηρεύς)
- Μετακίνηση ήρωα
- Εμπόδια ή αντίπαλοι
- Ο ήρωας ξεπερνά τα εμπόδια ή πείθει τους αντιπάλους
- Εξουδετέρωση και διασυρμός του εχθρού / πιθανή επανεμφάνιση
- Θρίαμβος ήρωα

Αυτό το σχήμα ανιχνεύεται σε παραλλαγές στο Αριστοφανικό έργο και αποτελεί βασικό λαϊκό παραμυθικό σχήμα (Τσακμάκης, 2001: 329), όπως αναλύθηκε μέσα από τον τομέα της λαογραφίας αιώνες αργότερα κυρίως από τον Vladimir Yakovlevich Propp (1895 - 1970). Ο άξονας αυτός αποτέλεσε και ακόμη αποτελεί υπόδειγμα σχετικά με τη φόρμα και τη δομή της κωμωδίας και έχει χρησιμοποιηθεί αρκούντως στο σύγχρονο θέατρο και τον κινηματογράφο. Το ίδιο συνέβη και με τα στοιχεία που αναλύθηκαν σχετικά τόσο με τα συστατικά μέρη όσο και με τη μουσική. Και τα δύο υποδείγματα αποτέλεσαν οδηγό για επίγονους συγγραφείς και σκηνοθέτες.

Η τραγωδία και η κωμωδία ωστόσο αντιμετωπίστηκαν από την αρχαιότητα με μια αμφιθυμία ως προς τον διαχωρισμό ή τη σύνδεσή τους. Έτσι από τη μια θεωρούνται όχι μόνο ξεχωριστά αλλά και αξιολογημένα είδη ενώ από την άλλη οι σχέσεις τους είναι τόσο άρρηκτες που φθάνουν να αποτελούν δραματική ενότητα σε ότι αφορά τουλάχιστον στην παρουσίαση και την εκφορά του δραματικού λόγου. Δεν πρέπει ως εκ τούτου να προκαλεί εντύπωση η μεταγενέστερη εκτίμηση σύμφωνα με την οποία η καταγωγή και κυρίως η έξη του καθενός ήταν αυτό που προκαλούσε την αμφιθυμία αυτή. Πρόκειται φυσικά για μια ομολογη σχέση τα στοιχεία της οποίας αποτελεί το δίπολο “Απόλλωνα – Διόνυσου”.

Ο Nietzsche, αιώνες μετά την παρουσίαση και τις πλείστες αναλύσεις πάνω στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, επανατοποθέτησε το δίπολο “Απόλλωνας – Διόνυσος” σε μία οντολογική βάση ερμηνείας του ίδιου του κόσμου. Η δύναμη της τραγωδίας εδώ είναι η δύναμη της ίδιας της ζωής. Αν και το είδος της τραγωδίας αποκτά ισχυρό έρεισμα επί διακυβερνήσεως ενός τυράννου, κάτι που κατά τον Nietzsche οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό σε μιας μορφής μαζική καλλιτεχνική αντίδραση, βρίσκει το τέλος της όταν ο Ευριπίδης “ανεβάζει” τον θεατή στη σκηνή. Η προαιώνια αυτή διένεξη περιλαμβάνει εξαρχής στους κόλπους της τη μουσική καθώς, μέσα από αυτή την έκφανση της τέχνης διαφαίνονται τόσο οι διαφορές όσο και η δυσκολία απόρριψης ενός ολόκληρου κόσμου έναντι υιοθέτησης του αντιπάλου του. Η ίδια η μουσική τέχνη λοιπόν είναι όχι τυχαία τονισμένη στο έργο του Nietzsche ήδη μέσα από το προλογικό κεφάλαιο σχετικά με τον Wagner: *Η γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής* (Νίτσε, 1954:19). Η μουσική και εδώ αποτελεί άριστο δείγμα ελέγχου ομοιοτήτων και διαφορών ενοποιώντας πεδία δύσκολα ελέγξιμα σε άλλες τέχνες. Ο Απόλλωνας αντιπροσωπεύει το πνεύμα, τον νόμο, τη φιλοσοφική διάνοια και εκφράζεται μέσα από τις χορδές. Ο Διόνυσος αποτελεί τη θεοποίηση των κνηγμένων ενστίκτων, της παρόρμησης και της άγριας αλλά αληθινής ζωής. Το φύσημα των πνευστών αποτελεί την κραυγή αγωνίας και των ενστίκτων καθώς πρόκειται για “...τα σκυλιά που ουρλιάζουν στα έγκατα της ψυχής” όπως έλεγε ο φιλόσοφος. Ο Διόνυσος ενσαρκώνει την ιδέα ότι το κάθε τι έχει το στοιχείο του θανάτου και του μυστηρίου, ενώ ο Απόλλωνας προσωποποιεί την ονειρική απόδραση προς την υπέρβαση (Ράπτη, 2005:248-254). Η τραγωδία αποτελεί μια ολότητα γεννημένη από τη σύζευξη δύο ισχυρότατων

παρορμήσεων του πνεύματος, δύο κόσμων τόσο διαφορετικών και συνάμα τόσο άρηκτα συνδεδεμένων.

Ερχόμενοι στο νεότερο θεατρικό γίνεσθαι, και στα σχετικά με τη Σχολή της Φρανκφούρτης, πρέπει να αναφερθεί ότι ο Lukács αντιμετώπισε με κριτικό τρόπο το θέατρο του ρεαλισμού, έστω και σε αυτή την πρώτη μορφή του, ωστόσο ένας από τους κορυφαίους εκπροσώπους αυτού του είδους θεάτρου, ο B.Brecht στάθηκε απέναντί του. Οι λόγοι αφορούσαν κυρίως στο ιδεαλιστικό στοιχείο που ενδεχομένως ασυνείδητα περιέχεται στις απόψεις του Lukács. Άλλωστε πρώτος ο ίδιος αποκήρυξε την υπεράσπιση τέτοιων θέσεων στο έργο του *Η θεωρία του μυθιστορήματος*. Ο Brecht τον κατηγορεί επίσης για πρόκριση της αισθητικής απόλαυσης σε βάρος του έργου τέχνης, ενώ ο Lukács για φορμαλισμό, κακώς εννοούμενη καινοτομία και απομάκρυνση από την παράδοση. Ακόμα όμως και η έννοια του ρεαλισμού απέχει του ορισμού για τον καθένα καθώς για τον Brecht ρεαλισμός και λαϊκότητα είναι ένα σώμα. Από την άλλη η ολότητα και το αυτογενές του έργου (Lukács) απείχαν επίσης από τον στόχο του Brecht που ήταν η αποστασιοποίηση μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η κριτική οπτική που θα επιφέρει την κοινωνικά αλλαγή. Άλλωστε η πρακτική του σκηνοθέτη να επιδιώκει συνεργασίες με ερασιτέχνες ηθοποιούς, αποτελεί την εν τοις πράγμασι απόδειξη ότι η κύρια επιδίωξή του δεν ήταν να ανεβάσει στη σκηνή αστικές καρικατούρες. Αυτό που πραγματικά ήθελε ήταν οι πραγματικοί πρωταγωνιστές της ζωής. Η υποκριτική τους ανεπάρκεια θα εκπλήρωνε την απαίτησή για ρεαλισμό και μη υπόδηση του ήθους ως απλή εκφορά. Δεν είναι τυχαίο ότι η μελέτη του Lukács για τον Thomas Man (*Σε αναζήτηση του αστού*), ξεκινά με τα λόγια του Ibsen.¹⁴⁴ Έτσι το σημείο που θα θεωρούσε κάποιος σε πρώτη ανάγνωση ως συνισταμένη σύγκλιση (ρεαλισμός), είναι ακριβώς αυτό που τους χωρίζει. Ο ρεαλισμός που ευαγγελίζεται ο Lukács δεν προκρίνει τη μορφή έναντι του περιεχομένου. Υπονοεί μια άλλη επανάσταση και είναι αγωγός μιας σχηματοποιημένης εν σπέρματι ρεαλιστικής αντανάκλασης του κόσμου επί σκηνής, συνδυαζόμενη με μια σχεδόν ιδεαλιστική αγωνία με σκοπό την ανθρώπινη ζωή εν γένει κι όχι το προφανές της πιστής της αναπαράστασης.

Ο Adorno με μεγάλη δόση σαρκασμού αναφέρει ότι η μέγιστη διαφορά μεταξύ μιας τραγωδίας και μιας σαπουνόπερας είναι ότι ο αρχαίος Αθηναίος βγαίνοντας από

¹⁴⁴ “Το να ζεις σημαίνει να πολεμάς εντός σου τα στοιχειά των σκοτεινών δυνάμεων. Το να γράφεις σημαίνει να δικάζεις τον πιο ενδόμυχο εαυτό σου” (*Peer Gynt*, Henrik Ibsen).

το θέατρο ουδέποτε περίμενε να συναντήσει έναν Οιδίποδα, μια Ιοκάστη ή μια Μήδεια. Αντίθετα, ο σύγχρονος μαζοποιημένος θεατής, βγαίνοντας από τον κινηματογράφο, περιμένει να συναντήσει στο απέναντι πεζοδρόμιο τον πλούσιο γόνο της εφοπλιστικής οικογένειας που παρακολούθησε εντός της αίθουσας και να βιώσει μια παρόμοια ιστορία. Ο αρχαίος θεατής όπως αναφέρθηκε στα σχετικά με την *Ποιητική* (μέρη της τραγωδίας), είναι εξοικειωμένος όχι μόνο με τον Μύθο αλλά και με τη θέση που κατέχει εντός του κοινωνικού του βίου και της ενεργής συμμετοχής του σε αυτόν. Τον περιέχει, τον σέβεται, τον γνωρίζει αλλά δεν τον αφήνει ούτε να καταδυναστεύσει τη ζωή του ούτε να αποτελέσει μια νέα υπερβατική εξουσία.

Η αιώνια πάλη για επιβολή τάξης στο χάος επανέρχεται ως αίτημα για αποτροπή του αντίθετου στον Adorno. Ο μύθος, η απόλυτη ιδέα, τα τοτέμ και οι κοσμολογίες της τραγωδίας καθιστούσαν μια ολότητα που αναζητείται μετά τον Διαφωτισμό καθώς οι τελετές που τη δημιουργήσαν επαναλαμβάνουν επίμονα τη φύση. Ο όποιος χλευασμός αφήνει ουσιαστικά άθικτο τον πυρήνα και έτσι το σύμβολο παραμένει εντός του κοινωνικού όλου. Η άρνηση του ταμπού δεν σημαίνει απλώς παράβαση αλλά κατάλυση της ίδιας της συνέχειας όχι του μύθου αλλά του υποκειμένου. Η εγκύκλια αυτή σχέση είναι που αναζητείται αιωνίως διεπόμενη από τις εκάστοτε αναφορές και τις συγχρονίες της, ωστόσο παραμένει ίδια στη βάση και τις βασικές αρχές της.

Ο Ibsen, σύμφωνα με τον Adorno, με έναν μεγάλο όγκο έργων που άντεξαν και συνεχίζουν να αντέχουν στον χρόνο, κατηγορήθηκε τόσο από σύγχρονους του όσο και από μεταγενέστερους διανοητές και αναλυτές σύγχρονους του Adorno. Πρόκειται για αυτούς που ενοχλήθηκαν από την εκκεντρικότητα, τις ιδέες και τις πράξεις των ηρώων μερικών έργων του αλλά και για αυτούς που αισθάνονταν τα έργα του ως απαρχαιωμένα. “Το μίσος για τη νεωτερικότητα και αυτό για το απαρχαιωμένο είναι το ίδιο” (Adorno, 2000d: 171). Η σάτιρα από την άλλη είναι δύσκολο να γραφτεί, αναφέρει στο *Minima Moralia*. Κάθε ειρωνεία οδηγείται προς την ενοχοποίηση του αντικειμένου αναιρώντας έτσι έναν από τους κύριους σκοπούς του είδους. Άλλωστε μία από τις συνήθειες τακτικές της ήταν (και εξακολουθεί να είναι), η γελιοποίηση κάθε πρωτοπορίας που βάζει το παραδομένο και την καθεστηκυία τάξη. Αυτή η τάξη συνήθως είναι με το μέρος εκείνων που γελούν και αυτοί συνήθως είναι οι κυρίαρχοι. Ο Ibsen πραγματικά ακροβάτησε μεταξύ όλων των παραπάνω και αποτελεί ενός είδους

γέφυρα μεταξύ των παραδομένων αρχών του 19^{ου} αιώνα και των νεοτερισμών που θα έφερνε ο 20^{ος}.

Ο Adorno δηλώνει στον Horkheimer εντυπωσιασμένος από το έργο ενός από τους κορυφαίους δραματουργούς του 20^{ου} αιώνα. Θεωρεί το πνεύμα, την αισθητική και την ιδεολογία του πολύ εγγύς στη δική τους. Οι παρατηρήσεις αυτές ήταν προϊόν εντυπώσεων μετά την παρακολούθηση του θεατρικού *Endgame (Το τέλος του παιχνιδιού)*, του Samuel Beckett (1906 - 1989) το 1959 (Συμεωνίδης, 2015:22). Και κατά τον Marcuse, ο Beckett δείχνει στο έργο του την πραγματική κοινωνία (Marcuse, 1971:247). Στον αντίποδα αυτής της μονοδιάστατης κοινωνίας ο Beckett ως καλλιτεχνικός πρεσβευτής της αντιτέχνης στο θέατρο συγκεκριμενοποιεί την άρνηση του μεταφυσικού νοήματος σαν παρακαταθήκη μιας πιθανά αντίστοιχης εξαγωγής ενός αισθητικού νοήματος (Adorno, 2000a:460). Αφουγκραζόμενος το διακύβευμα κάθε εποχής δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει την ιδέα και τη λειτουργική μεθόδευση μιας μουσικά προερχόμενης τεχνικής όπως είναι αυτή του Leitmotiv, όχι μόνο εντός ενός κάποιου θεατρικού του έργου, αλλά και ευρύτερα εντός του συνόλου του έργου του, καθώς η ιδέα πίσω από τη δημιουργία είχε έναν κοινό σκοπό: Την κατάδειξη και την άρνηση της ζώσας πραγματικότητας. Θεωρούσε “Αρνητικό καιρό” την εποχή στην οποία συνέγραφε και αυτός ο ολοκληρωτισμός πολεμήθηκε από εκείνον απαλείφοντας από τα έργα του κάθε στοιχείο που αναγνωριζόταν ως σύμμαχος με το σύστημα αυτό. Με αυτό τον τρόπο, η τέχνη του Beckett, αρνείται την πραγματικότητα ενώ την ίδια στιγμή δεν αρνείται τον ρεαλισμό (Adorno, 2000a:64).

Ο Molyneux θεωρεί πολύ σημαντική τη στάση του Adorno στην υπεράσπιση του Beckett έναντι συντηρητικών καταδικαστικών για το έργο του απόψεων όπως εκείνη του Lukács.¹⁴⁵ Ωστόσο ανήκει σε αυτούς που διάβασαν διαφορετικά από τον γερμανό το έργο του Beckett σε ότι αφορά τη σχέση με τη διαλεκτική και την άρνηση. Ο Molyneux αντιλαμβάνεται τον Beckett όχι σαν άρνηση και σαν παραίτηση αλλά ως μια αναζήτηση της αβύσσου ως πηγής έμπνευσης και ενθάρρυνσης. Ούτε αυτός αντιστέκεται στην παρομοίωση με τον Shakespeare, (θυμίζω ότι ο Adorno πίστευε παρά τις αντίθετες διαβεβαιώσεις του Beckett ότι ο τυφλός ήρωας Hamm –στο

¹⁴⁵ Ο John Molyneux είναι επιφανής καλλιτέχνης, ακτιβιστής και συγγραφέας μέλος του Irish and British SWP, και καθηγητής του Portsmouth University, ειδικευμένος στον Μαρξισμό. Οι ιδέες που πραγματεύονται στο παρόν αγρεύονται κυρίως μέσα από το κείμενό του *Reflections on Adorno on Beckett* δημοσιευμένο στο προσωπικό του blog το 2010.

θεατρικό μονόπρακτο *Endgame, Το τέλος του παιχνιδιού*, 1957– είναι συνειδητά ή όχι μια προβολή του Hamlet), αναλύοντας κομμάτια του *Waiting for Godot (Περιμένοντας τον Γκοντό)*, σε παραλληλία με το έργο του Shakespeare. Την ίδια στιγμή αναφορές άλλων πεδίων όπως η κοινωνιολογία, η ψυχανάλυση και το δίκαιο γίνονται άξονες ερμηνείας στο έργο του Beckett σε μία θεώρηση που μοιάζει τελικά περισσότερο να επιβεβαιώνει και λιγότερο να κλονίζει τις θέσεις του Adorno.

Οι σκέψεις του Adorno για το θέατρο βρίσκονται σε άμεση συνάφεια με ότι θεωρούσε ότι θα πρέπει να πρεσβεύει αντίστοιχα και η μουσική. Με την εξέταση του Beckett ως ένα από τα δείγματα που χρησιμοποιεί ως πρότυπο επανέρχονται εκ νέου σχήματα που είχε χρησιμοποιήσει στη *Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής* σχετικά με τον Schoenberg. Η ανάγκη της αποδέσμευσης από την αναμενόμενη ροή, η αποτίναξη κάθε υπαρξιακού τύπου και χαρακτηριστικού είναι σαφής τομή σύγκλισης της Νέας μουσικής και αυτού του είδους του θεάτρου. Επίσης η συσχέτιση με τον Freud και την ύπαρξη ζώντος νοήματος πίσω από κάθε έκφραση και ενέργεια φέρνει στο φως την εκάστοτε επιλογή στη γραφή ως αποτέλεσμα μίας συνείδησης και ενός συντεταγμένου ειρμού όσο κι αν γίνει προσπάθεια στην αντίθετη κατεύθυνση.

Στα ανεβασματα των έργων του Beckett, και ειδικά στις τηλεοπτικές εκδοχές, πράγματι παρατηρούνται μια σειρά στοιχείων όπως τα είχε οραματιστεί ο Adorno για τη μουσική που γράφεται για αυτού του είδους τις τέχνες. Για παράδειγμα στο *Act Without Words I (Υπόκριση χωρίς λόγια)*, τη μουσική υπογράφει ο M. Nyman. Ο συνθέτης έχει μακρά θητεία στη λόγια μουσική και τον κινηματογράφο. Το έργο αυτό είναι μια παντομίμα μετά μουσικής στο γνώριμο ύφος του συγγραφέα. Το ηχητικό περιβάλλον αξιοποιεί το στοιχείο του εξωτερικού χώρου στον οποίο διαδραματίζεται. Η μουσική παρακολουθεί την ψυχολογία του πρωταγωνιστή αφουγκραζόμενη τις διαθέσεις και την αγωνία του, καθώς βρίσκεται στη μέση μιας ερήμου προσπαθώντας να φτάσει μια αιωρούμενη φιάλη με νερό η οποία τον εμπαιζει μαζί με όλα τα υπόλοιπα εφόδια που του προσφέρονται ως δια μαγείας. Εδώ το υποκείμενο και τα αντικείμενα είναι συμπρωταγωνιστές. Το ίδιο και η μουσική. Κάθε στοιχείο έχει λόγο ύπαρξης, δεν υπάρχει τίποτα περιττό σε πρόζα, σκηνογραφία και μουσική και ο συνδυασμός τους φέρνει σε πέρας την ιδέα που πρέπει να υπηρετηθεί. Η μουσική κινείται σε τονικό ύφος με ιδιαίτερη ενορχήστρωση, χωρίς εξάρσεις ή πτώσεις όπως ακριβώς και το έργο. Η θεματική υπόσταση είναι στοιχειώδης κι έτσι η μη ανάπτυξη

της δεν παρουσιάζει κανενός είδους πρόβλημα όπως θα γινόταν στην αντίθετη περίπτωση. Συγχορδίες και ρυθμός συγκροτούν ένα υπόβαθρο ομόλογο του οπτικού αλλά κυρίως του ήθους που φέρει. Η ιδέα της άρνησης καλύπτει και καλύπτεται και από τα δύο αυτά στοιχεία και καταλήγει στον σκεπτικισμό και την αυταπάτη του υποκειμένου σε σχέση με το αντικείμενο και τον κόσμο του, ο οποίος το φιλοξενεί τουλάχιστον ισότιμα με το υποκείμενο.

Το *Quadrad I* γυρισμένο για λογαριασμό του Z.D.F. το 1981 αποτελείται από ένα κουαρτέτο ανδρών ηθοποιών οι οποίοι σε σταθερό σκηνικό, (ένα τετράγωνο), αναλύονται σε μια ατέρμονη αναζήτηση άνευ αποτελέσματος. Η μουσική προέρχεται αποκλειστικά από κρουστά και παρακολουθεί το σύνολο της δράσης. Και εδώ συναντάμε το ίδιο πρότυπο σε δράση και μουσική με πλήρη έλλειψη περιττών στοιχείων, έλλειψη κύριας γραμμής στη μελωδία αλλά με μικρές περιοδικές εξάρσεις. Το μουσικό αυτό περιβάλλον συνάδει απόλυτα με τη δραματουργία ενώ στο *Quadrad II* η δράση επαναλαμβάνεται αυτούσια με μια δραστική διαφορά. Έχει εκλείψει το χρώμα και ο έτσι κάθε ήχος επιτείνει το συναίσθημα της αβεβαιότητας, της αγωνίας και του ανεκπλήρωτου που επικρατεί έτσι κι αλλιώς από το πρώτο μέρος.

Αντίθετα έργα όπως το *Hurry days (Ευτυχισμένες μέρες)* ή το *Endgame (Το τέλος του παιχνιδιού)*, είτε σκηνοθετημένα από τον ίδιο τον συγγραφέα είτε από άλλους αντιμετωπίζονται μουσικά με μια αισθητική η οποία ανήκει αυστηρά στον πειραματικό ή τον ατονικό χώρο. Ωστόσο πολλές από τις σκηνές επενδύονται είτε με “ήχητικές μάζες” σαν αυτές που χρησιμοποίησαν οι K. Penderecki ή G. Ligeti είτε από φυσικούς ήχους επεξεργασμένους με τέτοιο τρόπο ώστε να παραπέμπουν σε συναφές με το παραπάνω άκουσμα. Σε κάθε περίπτωση η απώλεια “κύριας μελωδίας στην επάνω γραμμή”, η δομική αλληλουχία των συνθέσεων, η άρρηκτη σχέση με την ιδέα της άρνησης μέχρι σημείου απώλειας του ίδιου του ήχου όπως είδαμε αποτελούν ένα σύνολο χαρακτηριστικών πλήρως δόκιμα με βάση την κριτική του Adorno τόσο για τη Νέα μουσική όσο και για τη συνοδεία μουσικής για τον κινηματογράφο.

2.2.3. Η όπερα στον 20^ο αιώνα

Η όπερα ξεκινά ιστορικά την οργανωμένη της ιστορία κατά την περίοδο της Αναγέννησης με τον κύριο συνθέτη τον Jacopo Peri (1561 - 1633), μουσικό

συνδημιουργό τον Giulio Romolo Caccini¹⁴⁶ (1551 - 1618) και λιμπρέτο του Ottavio Rinuccini (1562 - 1621). Το πρώτο σωζόμενο έργο ήταν η ολοκληρωμένη σε δύο πράξεις δύο και τριών σκηνών αντίστοιχα όπερα *Euridice* (*Ευρυδίκη*). Ωστόσο παρά τους όποιους στόχους και οραματισμούς δεν σχετίζεται επί της ουσίας με καμιά από τις φάσεις αυτού που αποκαλούμε “Αρχαίο ελληνικό θέατρο”. Το έργο αυτό ήρθε μόλις τρία χρόνια μετά την πρώτη γνωστή ολοκληρωμένη όπερα η οποία γράφτηκε το 1597 και ανέβηκε δύο χρόνια αργότερα. Επρόκειτο για τη *Dafne* (*Δάφνη*), σε μουσική και λιμπρέτο των ίδιων δημιουργών με εκείνων της όπερας *Ευρυδίκη*. Η *Ευρυδίκη* πρωτοπαρουσιάστηκε στο Palazzo Pitti της Φλωρεντίας στις 6 Οκτωβρίου του 1600 με τον ίδιο τον Peri στον ρόλο του Ορφέα. Η κεντρική ιδέα είναι εμπνευσμένη από τα βιβλία X και XI από τα δεκαπέντε που αποτελούν το σύνολο του έργου του Οβιδίου (43π.X - 17) *Μεταμορφώσεις* (Ovid's *Metamorphoses*). σε μια προσπάθεια (όπως πιστευόταν από μια ομάδα οραματιστών), αναβίωσης – αναγέννησης της αρχαίας τραγωδίας. Αυτή η προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου θεάτρου έφερε ξανά στην επικαιρότητα τις προσεγγιστικές αρχές αισθητικής και φόρμας με τις οποίες ασχολήθηκαν οι κλασικοί συγγραφείς και οι φιλόσοφοι. Ο ορισμός του Αριστοτέλη για το θέατρο στην *Ποιητική* (“Μίμησης πράξεως σπουδαίας και τελείας”),¹⁴⁷ καθώς και μια συνολικότερη επισκόπηση των κλασικών συγγραφέων αποτέλεσαν τη βάση σε αυτή την προσπάθεια, αλλά η αποκωδικοποίηση ήταν δέσμια της αναγεννησιακής αισθητικής σε κάθε της έκφραση.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφέρω ότι η όπερα ανεξάρτητα από τέτοιους συσχετισμούς αποτελεί ένα έξοχο έργο τέχνης πρόδρομο του τεράστιου οικοδομήματος των επόμενων τεσσάρων τουλάχιστον αιώνων ζωής του μελοδραματικού θεάτρου. Το είδος έφτασε τη συνθετική αυτή μορφή τέχνης σε υψηλό επίπεδο έρευνας και δημιουργίας καθώς συνδύαζε και συνδυάζει επισκόπηση και αναλυτική κρίση όλων

¹⁴⁶ Ο Caccini παρά τη συνεργασία του με τον Peri παρουσίασε και αυτός μια άλλη εκδοχή της όπερας *Ευρυδίκη* και μάλιστα δύο χρόνια νωρίτερα. Ωστόσο η όπερα δεν σώζεται.

¹⁴⁷ “Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν”. (Αριστοτέλης, 1999:VI, 1-4, 1449b, σ. 53). Δηλαδή, "εἶναι λοιπὸν ἡ τραγωδία μίμησις (δηλ. ἀναπαράστασις ἐπὶ σκηνῆς) πράξεως σημαντικῆς καὶ ολοκληρωμένης, ἡ ὁποία ἔχει κάποια διάρκεια, με λόγο ποιητικὸ ("γλυκὸ" ἢ "διανθισμένον", στὴν κυριολεξία), τὰ μέρη τῆς ὁποίας διαφέρουν στὴ φόρμα τους, που παριστάνεται ενεργῶς καὶ δὲν ἀπαγγέλλεται, ἡ ὁποία προκαλώντας τὴ συμπάθεια καὶ τὸ φόβο τοῦ θεατῆ τὸν ἀποκαθάρει (λυτρώνει) ἀπὸ παρόμοια ψυχικὰ συναισθήματα".

των επί μέρους στοιχείων και αυτόνομων τεχνών που το απαρτίζουν. Η μουσική, ο λόγος (Libretto), η σκηνογραφία, η ενδυματολογία, η φωτιστική μελέτη και στην προέκτασή της η σχέση αυτή με την ίδια την αρχιτεκτονική του κτηρίου της όπερας, εξωτερικά και εσωτερικά, απαρτίζουν ένα πράγματι εγκύκλιο έργο τέχνης με πολλές προεκτάσεις.

Το μεγαλεπήβολο αυτό όραμα σύζευξης και αρμονικής συνύπαρξης όλων αυτών των καλλιτεχνικών μονάδων σε μια νέα, σε συνδυασμό με μια αδιάρρηκτη σχέση με την ακουστική μελέτη, έγιναν πράξη στο “Bayreuth” (“Θέατρο Μπαϊρόιτ”) από τον Richard Wagner (1813 - 1883). Εντός αυτού του ολιστικού καλλιτεχνικού οράματος του συνθέτη που έγινε πραγματικότητα, έλαβε χώρα μια σύζευξη τεχνών που αποτέλεσε πρόγονο στάδιο και οπωσδήποτε σημείο αναφοράς για κάθε επόμενη συναφή καλλιτεχνική δημιουργία. Άλλωστε, όπως είδαμε, στα πρώτα βήματα του ομιλούντος κινηματογράφου τόσο οι άνθρωποι όσο και τα μέσα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, στηρίχθηκαν πέρα από το δυναμικό του ραδιοφώνου, και σε εκείνο που εργαζόταν στο εγγύτερα χρονικά συγγενή του κινηματογράφου, δηλαδή σε αυτό του θεάτρου και της όπερας. Οι δοκιμασμένοι σε αυτά τα πεδία μέθοδοι εργασίας καθώς και οι αντίστοιχοι κώδικες επικοινωνίας με το κοινό, όπως αναφέρει ο Adorno, αποτέλεσαν τα πρώτα δόκιμα στοιχεία συσχέτισης, με όλα τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα που μπορεί να έχει μια τέτοια και τόσο ταχεία, όπως επετεύχθη, υιοθεσία.

Ο Adorno θεωρεί το είδος της όπερας ως ένα από τα πιο δύσκολα σε μορφικό επίπεδο με τον κίνδυνο αποτυχίας να είναι πάντα ορατός (Αντόρνο, 1997:137). Η μουσική στην όπερα του Wagner σχετίζεται δομικά με τις απαρχές της μόνο σε ότι αφορά τη βούληση της διαλεκτικής. Η ίδια σχέση παρέμεινε ως επιβίωμα ή ως υπόλειμμα της αποφυγής της εξατομίκευσης σε μια νέα ανάγνωση του αρχαϊκού ουσιώδους. Η κοινωνία βρίσκεται στο επίκεντρο και στον μύθο που αναπτύσσεται, σε ομόκεντρος κύκλους, γύρω όμως από τον βασικό πυρήνα εκμηδένισης του ατόμου και την καθ' όλου προσέγγιση της σχέσης υποκειμένου – αντικειμένου στη σκηνή. Ο γερμανικός πολυθεϊσμός συμβολίζεται μέσα από γνώριμες μυθικές συμβάσεις, καταλήγει βαθμιαία στην έκπτωση και τελικά καταλήγει ξανά στον εκμηδενισμό του υποκειμένου μέσω του εντυπωσιασμού και παλινδρομώντας εκ νέου μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Αυτό είναι το κύριο πλαίσιο κριτικής σε ότι αφορά στον Wagner εκ

μέρους του Adorno. Με παρόμοιο τρόπο αντιμετωπίστηκε και η σκηνική μουσική του Stravinsky η οποία κατά τον φιλόσοφο οδεύει προς μια καίρια μετατόπιση πίσω από τις δομές του μύθου του Wagner, δημιουργώντας έτσι ένα νέο τοπίο μοντερνισμού, που ως τέτοιο, προσεγγίζει πιο πρωτόγονες σχέσεις ακόμα και από τον αρχαϊσμό. Με αυτό τον τρόπο η φέρουσα αρχαιότητα γίνεται ή μοιάζει να ρέπει προς έναν ιδιότυπο μοντερνισμό όχι απαλλαγμένο από τις νευρώσεις και τον ινφαντισμό, (με την έννοια της καθυστερημένης ή παρωχημένης παραγωγής), χαρακτηριστικά δηλαδή κινημάτων του πρώτου τετάρτου του 20^{ου} αιώνα τα οποία ανδρώθηκαν στο περιρρέον κλίμα της άμυνας ενάντια στην παραφροσύνη του πολέμου.

Είναι κοινός τόπος ότι οι όπερες του Wagner παρέδωσαν έναν πλούτο υλικού και νεωτερισμών στον επερχόμενο 20^ο αιώνα. Η μουσική του Wagner σε κάθε της λειτουργία, αν και για τους περισσότερους αμήνητους έθεσε ψηλά τον πήχη, αποτελεί προϊόν πρωτοτυπίας, απόλυτης συνοχής και συνέπειας. Εκτός αυτών καταδεικνυε μια οπτική που περιείχε μεγάλες και πανανθρώπινες ιδέες στη δύσκολη σύμπραξη με την αντίστοιχη μυθολογική πλοκή και το ογκώδες εικαστικό ομόλογο. Έτσι το σύνολο κάθε έργου αυτής της αισθητικής φέρει μια κυκλικότητα νοήματος (έστω και συχνά κατά τον Adorno, μέσα από μια αφέλεια). Το Leitmotiv όπως αναφέρθηκε στα σχετικά με τον κινηματογράφο, είναι ένα γηγενές εύρημα αυτής της όπερας και ως εκ τούτου φέρει πρωτογενώς τα αυθεντικά αυτά στοιχεία που το καθιστούν τόσο σημαντικό όσο ήδη περιγράφηκε και φυσικά απόλυτα αντίθετο στη λειτουργία και τη δομή του με τις ευτελείς λύσεις, και τον τρόπο που κατανόησαν τη χρήση και τη λειτουργία του στην πλειοψηφία τους οι μεταγενέστεροι συνθέτες κυρίως του κινηματογράφου και λιγότερο του μελοδράματος.

Συχνά γίνεται λόγος και ασκείται κριτική σχετικά με την επιλογή των θεμάτων της μυθοπλασίας στις όπερες του Wagner. Ο Marcuse εντοπίζει τις αστικού χαρακτήρα συγκρούσεις και τον ταξικό χαρακτήρα των ηρώων (Marcuse, 1974:87). Η θέση αυτή ουσιαστικά αποτελεί μομφή για την επιλογή καθώς η αστική τέχνη είναι συνώνυμη με την κατάφαση στην κοινωνία. Με αυτό τον τρόπο μια τέτοια τέχνη δικαιώνει την καθεστηκυία τάξη, άσχετα αν φαινομενικά πολλές φορές παρουσιάζεται ως κριτική απέναντί της. Ωστόσο, η ίδια η μουσική, σε ότι αφορά το στοιχείο της σύμπραξης και της σύζευξης που μας αφορά στο παρόν, ακόμη και κατά τον πάντα αυστηρό Adorno,

στο έργο του Wagner κρίνεται ως άρτια σύνθεση λόγου – μουσικής που ανυψώνει και τα δύο σε μια ενότητα δύο εγκύκλιων κόσμων σε έναν καινούριο.

Η αρχή του 20^{ου} αιώνα βρήκε την όπερα σε μια μετάβαση ηπιότερη εκείνης της συμφωνικής μουσικής. Οι συνθέτες του 20^{ου} αιώνα έχοντας αφομοιώσει πολλά στοιχεία της βαγκνερικής όπερας και της ολιστικής σύμπραξης των φιλοξενούμενων σε αυτήν τεχνών μαζί με εκείνα της μεγάλης ιδιαίτερα μελωδικής και δημοφιλούς ιταλικής σχολής λειτούργησαν αρκετά εκλεκτικιστικά. Μια από τις πρώτες όπερες του αιώνα ήταν η *Tosca* του Giacomo Puccini (1858 - 1924). Θεωρήθηκε μαζί με αντίστοιχης αισθητικής έργα, ως μια ιταλική εκδοχή της βαγκνερικής όπερας καθώς εκτός των άλλων χρησιμοποιεί το *Leitmotiv*.

Ένας συνθέτης από εκείνους που δικαίως θεωρείται ο συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο αιώνων είναι ο Richard Strauss (1864 - 1949). Ο γερμανός συνθέτης συνδύασε τα παραδομένα στοιχεία από τη γερμανική όπερα χωρίς να αποποιείται την ιταλική απλότητα όχι τόσο ως προς το μουσικό υλικό όσο ως προς τη στρατηγική και τη διάρθρωση. Κατά τον Adorno: “...μέχρι τον Strauss όλη η σύγχρονη μουσική είχε οδηγηθεί στην εσωστρέφεια. Η οπερετική μουσική και το κοινό της είχε παραμείνει στατικό και δεν ήταν καθόλου δεκτικό σε νεωτερισμούς”. Παρόλαυτά, επιστρέφοντας στην σκληρή κριτική θεωρεί μαζί με τον Eisler ότι έργα όπως η *Salome* (*Σαλώμη*), το 1905 ή η *Electra* (*Ηλέκτρα*), που παρουσιάστηκε το 1909, αποτελούν παραβίαση των ορίων μεταξύ της μουσικής για μέσους ακροατές και της πιο “σοβαρής” μουσικής. Κάνουν επίσης κριτική σχετικά με τη θεματολογία καθώς με τον Strauss παρατηρείται μια νέα τάση αναβίωσης της αρχαιοελληνικής μυθοπλασίας με σύγχρονους όρους, κάτι που οδήγησε όχι άδικα σε αναφορές που σχετίζονται με τον νεοκλασικισμό. Το έργο *Salome* του Strauss αποτελεί εκτός των άλλων μια σύζευξη μεταξύ της λογοτεχνίας και της έκφασής της στην όπερα του αιώνα, καθώς το δραματουργικό περιεχόμενο είναι βασισμένο στο ομώνυμο βιβλίο του Oscar Wilde. Από την άλλη η όπερα *Electra* μπορεί να τοποθετηθεί εύκολα στον ουδό μεταξύ τονικής και ατονικής μουσικής σε μια ισορροπία που ακροβατεί μεταξύ παραδομένου και ανατέλλοντος ύφους.

Οι Adorno και Eisler με αρκετή δόση αυστηρότητας θεώρησαν αυτή την τάση (ιδιαίτερα στην Αμερική και τη Metropolitan Opera), ως ένα κέλευσμα του τύπου: “δώστε στο κοινό ότι ζητάει”, και καταλήγουν αναφέροντας ότι “...σήμερα (1947), ο βρυχηθμός του λιονταριού της M.G.M αποκαλύπτει το μυστικό όλης της μουσικής για

τον κινηματογράφο: Ένα αίσθημα θριάμβου το οποίο η ταινία και η μουσική της έχουν μετατρέψει σε πραγματικότητα” (Adorno – Eisler, 1994:60). Η σύνδεση με την όπερα στηρίζεται στο γεγονός ότι η ίδια η όπερα πέραν των υπολοίπων της χαρακτηριστικών, κατά πολλούς από τους μελετητές αποτελεί το πλησιέστερο στη μουσική κινηματογράφου αισθητικό πρότυπο και βέβαια απομακρυσμένο από την ιδέα του αρχαίου ελληνικού δράματος. Στον αντίποδα όλης αυτής της επιχειρηματολογίας θα υπάρχει πάντα το παράδειγμα του Strauss ο οποίος ισορροπεί με ακρίβεια μεταξύ αρχαιοελληνικού μύθου (θεματολογικά) και λυρισμού, ή ακόμα και μεταξύ ρομαντισμού και πρώιμου ρεαλισμού. Μουσικά, ο Strauss, κινείται επίσης μεταξύ της ανάγνωσης με νέους όρους της παραδομένης από την αρχαία Ελλάδα δομής αλλά και μέσα από ένα ιδιότυπο αναγεννησιακό πρίσμα σε συνδυασμό με εκείνο των νεοτερισμών και των πρώτων προσπαθειών απεγκλωβισμού από την τονικότητα. Οι όπερές του δεν διέπονται από τον μεγαλοϊδεατισμό εκείνων του Wagner. Το έργο του φιλοξενεί αρετές όπως η ενότητα, η δομική χρήση των περισσότερων στοιχείων, η ενορχηστρωτική πληρότητα και η αξιοποίηση όσων πόρων ήταν διαθέσιμοι ενώ παρατηρούνται πολλοί νεοτερισμοί.

Ο Schoenberg όπως και οι περισσότεροι συνθέτες δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την όπερα. Έγραψε μόνο τέσσερις και η αντιμετώπιση του Adorno ίσως εκπλήσσει, αλλά βρίσκει αυτές τις επιλογές όχι μόνο άνευ συνοχής ως προς τη μουσική που τα επενδύει, αλλά είναι αρκετά “ιδιωτικές”. Τις θεωρεί (κάτι που αναφέρει και σχετικά με τα τραγούδια του), ως πλημμελείς σχέσεις εικόνας ή εν προκειμένω ποίησης ή λόγου και μουσικής με αποτέλεσμα την απώλεια του ίδιου της του πυρηνικού χαρακτήρα καθώς και της αισθητικής συνοχής.

Η πρώτη όπερα του Schoenberg ήταν ένα μονόπρακτο γραμμένο του 1909 σε libretto M. Pappenheim (1882 - 1966). Έκανε πρεμιέρα στην Πράγα, 15 χρόνια αργότερα και πρόκειται για το έργο *Erwartung* (*Προσδοκία*), Op.17. Μια σειρά νεοτερισμών συνόδευσε και αυτό το έργο. Κατ’ αρχήν η περίπου ημίωρη διάρκειά της και το μονοθεματικό σκηνικό εγκαινίασαν μαζί με κάποια (λίγα) ακόμη έργα, μια νέα εποχή σε ότι αφορά τη φόρμα και τη δομή του μελοδράματος. Η μετέπειτα φόρμα της “Chamber Opera” (“Όπερα δωματίου”), η οποία συνεχίζει ως τις μέρες μας, έλκει την καταγωγή της περίπου από αυτή την εποχή και μετά. Ο αριθμός των σολιστών και των μελών της χορωδίας ήταν μια ακόμη καινοτομία. Οι συνήθως 4-6 σολίστες και τα

περίπου 70 ή και παραπάνω μέλη της χορωδίας εδώ έχουν αντικατασταθεί από μια και μόνο γυναικεία φωνή (soprano). Η συνοδεία παραμένει μια μεγάλη κλασική ορχήστρα αποτελούμενη από ένα πλήρες σύνολο άνω των 60 ατόμων. Σκοπός του συνθέτη, κατά δήλωσή του, είναι η μεγέθυνση ενός δευτερολέπτου σε μισή ώρα και η ανάδειξη της λεπτομέρειας του χρόνου μέσω αυτής της διάρθρωσης. Η υπόθεση αφορά σε μια γυναίκα που αναζητά ανήσυχη τον εραστή της στο δάσος μέχρι που τον βλέπει να κείτεται νεκρός. Ανήμπορη να αντιδράσει στοχάζεται και τέλος περιπλανιέται μόνη. Η όπερα μουσικά είναι “αθεματική” και η σολιστική φωνή πράγματι μοιάζει να περιπλανιέται στα δύσβατα μονοπάτια του χρόνου και της αγωνίας, πετυχημένα μέσω αυτού του υφολογικού κώδικα. Η ορχήστρα λειτουργεί αντιστικτικά τονίζοντας μερικά σημεία και συνάμα πληρώντας την επιταγή περιγραφής ενός εχθρικού περιβάλλοντος. Η όπερα αυτή μαζί με το *Wozzeck* του Berg (1925) και το έργο *The Rite of Spring* (*Η ιεροτελεστία της Άνοιξης*) του Stravinsky (1913) θεωρούνται ως τα πρώτα μεγάλα μνημεία του μοντερνισμού στο μελόδραμα και το μπαλέτο.

Την ίδια περίοδο με την όπερα *Erwartung* (μεταξύ 1910 και 1913), γράφεται από τον Schoenberg το “Δράμα μετά μουσικής”, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, με τον τίτλο *Die glückliche hand* (*Το χέρι της μοίρας*), Op. 18. Το έργο συνδέει τη φιλοσοφία, τη λογοτεχνική εκδοχή της φιλοσοφικής αναζήτησης και τη μουσική. Πρόκειται για δραματοποιημένη εκδοχή του έργου *Sex and Character* του φιλοσόφου Otto Weininger (1880 - 1903), διασκευασμένο από τον ίδιο τον Schoenberg. Έκανε πρεμιέρα αρκετά χρόνια αργότερα, το 1924 στη Βιέννη Με διάρκεια περίπου 20 λεπτών, είναι και αυτό γραμμένο μόνο για μια σολιστική ανδρική φωνή (βαρύτονο), δύο μίμους, δωδεκαμελή χορωδία και μεγάλη ορχήστρα. Ένα μεγάλο μέρος του περιβάλλοντος και της ατμόσφαιρας εκφέρεται και περιγράφεται από τα χορωδιακά μέρη ενώ το υπόβαθρο υφολογικά κινείται πλησίον του *Erwartung*, με το οποίο τουλάχιστον φορμαλιστικά και ειδολογικά θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα δίδυμο έργο.

Η όπερα του Αυστριακού συνθέτη που ομοιάζει σε φόρμα με την κλασική όπερα του 19^{ου} αιώνα είναι το ανολοκλήρωτο έργο *Moses und Aron* (*Μωσής και Ααρών*) το οποίο θα διαρθρωνόταν σε τρεις πράξεις. Πρόκειται για μια διαμαρτυρία στον ολοένα και πιο ασφυκτικό κλοιό της Γερμανίας προς τους Εβραίους κατά τον μεσοπόλεμο. Στη σχετική αλληλογραφία του με τον Kandinsky, ο Schoenberg

αναφέρεται στην πίεση αυτή και το λογικό αδιέξοδο μειονοτήτων που θεωρούνται παντού ως εισβολείς. (Schoenberg, A.– Kandinsky W., 1994:54-89). Η εικαστική επιρροή από το έργο του Matisse είναι διάχυτη στο έργο αυτό. Μάλιστα στην περίοδο σύνθεσης των δύο έργων που προαναφέρθηκαν ο συνθέτης εκδηλώθηκε και εικαστικά μέσα από έργα όπως το *Der Rote Blick* (*Η κόκκινη γάζα*), το 1910.

Η όπερα *Moses und Aron* έφθασε σε μια πρώτη μορφή περίπου το 1927, ωστόσο δεν ανέβηκε ποτέ με τον συνθέτη εν ζωή, παρά μόνο αφού ολοκληρώθηκε από τον Ούγγρο συνθέτη Zoltán Kocsis (1952 - 2016), το 2009 κατόπιν αδείας των κληρονόμων. Έκανε επίσημη πρεμιέρα στη Βουδαπέστη το 2010. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί θεματικό υλικό βασισμένο στη δωδεκάφθογγη τεχνική διαμοιρασμένο και επεξεργασμένο εντός τεσσάρων τρίχορδων. Οι μικρές αυτές θεματικές ομάδες αντιπροσωπεύουν υλικό σχετικά με τα πρόσωπα των δύο πρωταγωνιστών και εναλλάσσονται, αντιστρέφονται ή μετατονίζονται, ανάλογα με τις απαιτήσεις του λόγου. Ο ρόλος του Μωυσή έχει δοθεί σε αφηγητή και εκείνος του Ααρών σε τενόρο. Οι δυο τους πλαισιώνονται από δώδεκα ακόμη πρόσωπα και έξι σολίστες εντός χορωδίας (μια ακόμη πρωτοτυπία). Η ορχήστρα είναι πλήρης και εμπλουτισμένη με πολλά κρουστά και (μακριά από τις συνήθειες ενορχηστρωτικές επιλογές του Schoenberg στις συνθέσεις του), περιλαμβάνει και μαντολίνα. Ο αφηγητής εκφέρει προσωδιακά και ρυθμικά τονισμένα τα μέρη του, καθώς οι συνοδοί, η ορχήστρα και οι σολίστες επενεργούν ζωτικά στην δράση. Ωστόσο η μεγάλη διάρκεια και η υφολογική εμμονή δεν βοήθησαν εδώ στις εναλλαγές δράσης και διαθέσεων. Εκτιμάται ότι μια τόσο μεγάλης διάρκειας φόρμα οπωσδήποτε επέτεινε τα όποια προβλήματα αντιμετώπισε ο συνθέτης, καθώς κατά τα πεπραγμένα ως τότε αλλά και τα λεγόμενά του, ο δωδεκαφθογγισμός δεν συνίσταται για εκτενείς φόρμες.

Η τελευταία μονόπρακτη όπερα του Schoenberg ολοκληρώθηκε την πρωτοχρονιά του 1929. Πρόκειται για το έργο *Von heute auf morgen*, (έχει αποδοθεί ως: *Από το σήμερα στο αύριο* ή αλλιώς: *Από τη μία μέρα στην άλλη*), Op. 32. Θεωρείται η πρώτη αμιγώς δωδεκάφθογγη σύνθεση του είδους και είναι η πρώτη και τελευταία κωμωδία του συνθέτη. Το libretto ανήκει στην Max Blonda, (1897 – 1967), δηλαδή το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο της συζύγου του συνθέτη Gertrud Schoenberg, και η υπόθεση αφορά ένα ζευγάρι της εποχής και τη σχέση τους, αντιμετωπίζοντας τις καταστάσεις με εύθυμη διάθεση. Οι σολιστικοί ρόλοι είναι δύο σοπράνο, ένας τενόρος, ένας βαρύτονος

και ένας αφηγητής ενώ η ορχήστρα παραμένει σχετικά ευρείας έκτασης. Ωστόσο η διάθεση και τα εκφραστικά μέσα του δωδεκάφθογγου συστήματος εκτός από τη μεγάλη έκταση στη φόρμα (όπως είδαμε σχετικά με το *Moses und Aron*), δεν βοήθησε ούτε μια τέτοιου τύπου δραματουργική δράση. Οι σκηνές τρόμου ή ασάφειας μπορεί να εξυπηρετούνται άριστα από το είδος ωστόσο η κωμωδία και τα καθημερινά ευτράπελα είναι κάτι διαφορετικό. Ο συνθέτης όμως δήλωνε αμετάπειστος σε αυτή την τεχνική ότι κι αν αφορούσε το αποτέλεσμα, που όπως επισημαίνει και ο Adorno είναι λίγο παράταιρο.

Οι όπερες του Schoenberg συχνά συνδέονται με τη μοναδική από κάθε άποψη όπερα του Béla Viktor János Bartók (1881 - 1945), με τίτλο *A kékszakállú herceg vára*, (*The Blue-Bearded Duke's Castle, Ο πύργος του κυανοπόγωνα*) γραμμένη το 1911 και ανεβασμένη το 1918. Το libretto του Béla Balázs (1884 - 1949) αξιοποιεί το πρωτογενές υλικό του Charles Perrault (1628 - 1703) από το λογοτεχνικό του παραμύθι *La barbe bleue* (1697). Ο Béla Bartók σε αυτή την όπερα χρησιμοποιεί στοιχεία από κάθε διαθέσιμο πόρο (παραδοσιακή μουσική, αντίστοιχη χρήση οργάνων, ατονικότητα, μικρά μοτίβα, θεματική προβολή στη δράση, πολυτονικότητα κλπ), διαμορφώνοντας ένα σύγχρονο μουσικό καμβά ο οποίος συνάδει πλήρως με το δραματουργικό και σκηνικό γίνεσθαι.

Σε σχετικό πεδίο αλλά με πολύ πιο εμφαντικές διαφωνίες και ατονικότητα θα κινηθεί λίγο αργότερα ο αρκούντως μνημονεύμενος από τον Adorno, Alban Berg (1885 - 1935). Με την πρώτη του όπερα (*Wozzeck*, γράφτηκε μεταξύ 1914 και 1922), που έκανε πρεμιέρα το 1925 και θεωρείται ως εξέχον δείγμα πολυσυλλεκτικής μουσικής αντιμετώπισης στο σύγχρονο μελόδραμα, ο Berg πειραματίζεται σε ένα απόλυτα συνεπές και συμπαγές περιβάλλον. Ο συνθέτης διασκεύασε το έργο *Woyzeck* του γερμανού συγγραφέα Georg Büchner και παρέδωσε μια παρτιτούρα που βρίθει νεοτερισμών και έντονων αρμονικών διαφωνιών. Το σύνολο μοιάζει να ακροβατεί μεταξύ των σελίδων του Schoenberg και του Stravinsky χωρίς να χάνει τίποτα από την προσωπικότητά του ως είδος γραφής και ανάπτυξης υλικού, κάτι που απαντά σε όλο το εύρος του έργου του.

Μερικά χρόνια αργότερα ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες συμφωνικής μουσικής του 20^{ου} αιώνα της θα κάνει την εμφάνισή του και στον χώρο της όπερας έστω και μέσα από ελάχιστα έργα σε σχέση με άλλους αυτού του βεληνεκούς

ειδικότερα κατά το παρελθόν. Ο Dmitrij Šostakovič (1906 - 1975), το 1927 θα ανεβάσει υπό μορφή όπερας το μοναδικής ευφυΐας και πρωτοτυπίας έργο του έτσι κι αλλιώς ιδιόμορφου Nikolai Vasilievich Gogol (1909 - 1952) *Nos'* (*Η μύτη*). Ο Šostakovič αν και δεν είχε ασχοληθεί με το είδος της όπερας κατάφερε να αρθρώσει και μελοδραματικό λόγο χωρίς να υστερήσει σε προσωπικό ύφος, ενδιαφέρον και αντίστοιχη μουσική πλοκή. Η όπερα αυτή, όπως και το σύνολο του έργου του, διέπεται από πολυχρωματικότητα, ατονικά στοιχεία, πολυρυθμικά μοτίβα, ορχηστρικούς αρμονικούς όγκους οι οποίοι γρήγορα μεταλλάσσονται σε παρόμοιες αρμονικές σχέσεις με λιγότερο χρωματικό βάρος και γρήγορες μεταπλάσεις/εναλλαγές διαθέσεων. Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία που μεταφέρει στην όπερα προέρχεται από την άψογη τεχνική και επεξεργασία του θεματικού υλικού που αρθρώνει στα άλλα μεγάλα σύνολά του, (Συμφωνίες, Κονσέρτα κλπ), αλλά ιδιαίτερα από τα δεκαπέντε κουαρτέτα εγχόρδων του. Ο άριστος χειρισμός αυτού του τεράστιου οπλοστασίου απέδωσε καρπούς από την πρώτη προσπάθεια. Όλα αυτά τα στοιχεία αλληλοσυμπληρώνονται και εξυπηρετούν άριστα τις αντίστοιχες διαθέσεις, την τραγική ειρωνεία καθώς και το ήθος του κειμένου του Gogol.

Στο ίδιο πλαίσιο αλλά περισσότερο ταγμένο στην τραγική διάσταση του πρωτότυπου κινείται ένα ακόμη από τα αριστουργήματά του, η όπερα *Леди Макбет Мценского уезда*, (*Lady Macbeth of the Mtsensk District*, έχει αποδοθεί στα Ελληνικά ως *Κατερίνα Ισμαΐλοβα - Η Λαΐδη Μάκβεθ του Μτσενσκ*), Op. 29. Το έργο έκανε πρεμιέρα το 1934 για να επιστρέψει αναθεωρημένο το 1962 ως *Κατερίνα Ισμαΐλοβα* (*Katerina Izmailova*) Op. 114. Με αυτό το έργο και με το *Mathis der Maler* (*Ματίας ο ζωγράφος*), του Paul Hindemith το 1939, κλείνει ένα κύκλος που σχετίζεται θεματολογικά με τον νεοκλασικισμό και με τις νέες τάσεις που έφεραν εν σπέρματι οι συνθέτες στα έργα τους.

Η μεταπολεμική περίοδος θα σηματοδοτούνταν από μια σαφή τάση αφομοίωσης όποιων από τα παραδομένα στοιχεία κρίνονταν άξια επιβίωσης, στο πλαίσιο μιας γενικότερα ηπιότερης και πιο φιλειρηνικής προσέγγισης του νέου κοινωνικού τοπίου όπως αυτό διαμορφωνόταν. Η Chamber Opera, για την οποία ήδη έγινε λόγος, με πρωτεργάτες του είδους τους Benjamin Britten (1913 - 1976), William Walton (1902 - 1983), George Benjamin (1960) κ.ά, ανήκει σε αυτές τις εκφάνσεις της τέχνης που

προέκυψαν από ανάγκη και κατέληξαν να αποτελούν άποψη με ιδιαίτερη ειδολογική άνθιση, θέση και χαρακτήρα.

Η όπερα αυτού του είδους ξεκίνησε κυρίως ως ένα μουσικό και “δραματουργικό υβρίδιο” και ανεβάσματα σε μικρότερους χώρους από τα μεγάλα θέατρα και τις σάλες και ως εκ τούτου με μικρότερη ορχήστρα, λιγότερους πρωταγωνιστές και ειδικό δραματολόγιο, και κατέληξε να εμπλουτίζεται ως τις μέρες μας με νέα έργα, διασκευές παλιών και φιλοξενία νέων ιδεών από κάθε είδος τέχνης. Έτσι συναντάμε εντός του είδους πολυμέσα, εγκαταστάσεις, δρώμενα και μελοδραματικούς ηθοποιούς ανάμεσα σε πρωτόγνωρα σκηνικά. Συχνά η συνοδεία αποτελείται από δύο ή τρία όργανα και το ρεπερτόριο βρίσκεται συνήθως σε αντιστοιχία με την ιδιαίτερη αισθητική των μικρών θεατρικών χώρων.

Σε όλο αυτό το διάστημα δεν έλειψαν όμως ούτε οι μεγάλες ορχήστρες, ούτε η υποδοχή πρωτόγνωρων ειδών μουσικής εντός ενός φορμαλιστικού σκεύους, όπως πια έπρεπε να ειπωθεί η όπερα. Μετά τις πρώτες απόπειρες του Ernst Krenek (1900 - 1991), όπως το *Jonny spielt auf* (*Ο Τζόνυ αρχίζει να παίζει*) το 1927, με μουσική jazz, η μεταπολεμική όπερα θα περιλάβει κατά καιρούς μουσική προερχόμενη από διάφορους ετερόκλητους χώρους. Για παράδειγμα ο Kurt Weill (1900 - 1950) και η συνεργασία του με τον Brecht θα αποφέρει έργα όπως το *Die Dreigroschenoper* (*Η Όπερα της πεντάρας*), μεταφέροντας τρόπον τινά επί σκηνής τον ήχο των Βερολινέζικων καμπαρέ. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αφορμή αποτέλεσε μια παλαιότερη όπερα, καθώς πρόκειται για διασκευή του έργου του John Gay (1685 - 1732) *Beggar's Opera* (*Η όπερα του ζητιάνου*) γραμμένο το 1728 και μελοποιημένο από τον συνθέτη Johann Christoph Pepusch (1667 – 1752).

Ο Weill εκτός των άλλων θα μεταφέρει τη φόρμα του Lied καθώς και εκείνη των πιο απλών δημοφιλών τραγουδιών εντός ενός ορχηστρικού και μελοδραματικού συνόλου. Μερικά χρόνια αργότερα αυτή η επιλογή θα αποτελέσει την κύρια πρακτική πολλών από τους επιγόνους καθώς το είδος συνδύαζε μια σειρά αρετών όπως οι νέες ιδέες που έφερε, το σχετικά πιο ελεύθερο δραματολόγιο πάνω στο οποίο μπορούσε να στηριχθεί η κειμενική λειτουργία του μελοδράματος, η ενδεχομένως βραχύτερη διάρκεια, ο μικρότερος αριθμός συντελεστών και εμπλεκομένων στην παραγωγή, οι ευκολότερες σκηνογραφικές απαιτήσεις, η ευκολότερη επιλογή χώρων για τις παραστάσεις και κυρίως η ευρύτερη διάχυση σε ένα νέο κοινό το οποίο ενδεχομένως

δεν θα επισκεπτόταν εύκολα ή καθόλου κάποιο από τα μεγάλα θέατρα της όπερας προκειμένου να παρακολουθήσει για ακόμη μια φορά μια κλασική παράσταση. Δεν θα ήταν άγιο να ισχυριστεί κανείς ότι αυτές οι προσπάθειες αποτελούν και τις πρώτες προσεγγίσεις μεταξύ των “Musicals” και την όπερας, φέρνοντας προς το τέλος του αιώνα στο προσκήνιο ένα ακόμη “υβριδικό είδος” που περιλαμβάνει στοιχεία και από τα δύο. Υπήρξαν αρκετοί πρόδρομοι μιας τέτοιας “νομιμοποίησης” συνθέτες και μαέστροι, οι οποίοι ακροβάτησαν μεταξύ λόγιας και εμπορικής μουσικής όπως ο G. Gershwin (1898 - 1937), ο L. Bernstein (1918 - 1990) κ.ά.

Σε όλη αυτή την πορεία δεν έλειψαν ούτε οι σκηνικές καινοτομίες. Αυτές καταδεικνύουν ότι η μουσική, ο λόγος, η σκηνογραφία, η ενδυματολογία, οι φωτισμοί κλπ δεν αναφέρονται σε απολύτως διακριτές οντότητες αλλά δύνανται, κατά το δοκούν των αντίστοιχων εμπλεκόμενων καλλιτεχνών να συμπορεύονται παράγοντας καινοτόμα αποτελέσματα. Η όπερα *The Turn of the Screw (Το στρίψιμο της βίδας)* του Benjamin Britten (1913 - 1976) Op.54, γράφτηκε το 1956 σε libretto Myfanwy Piper (1911 - 1997), βασισμένο στη νουβέλα του Henry James, με την ορχήστρα και τους μουσικούς σε ενεργούς ρόλους τουλάχιστον στην του πρώτη γραφή. Ο Britten ανήκει σε αυτή την κατηγορία συνθετών του 20^{ου} αιώνα που προσπάθησαν να κρατήσουν εντός των σελίδων τους, ότι καλύτερο είχε να προσφέρει η προηγούμενη παράδοση εξελίσσοντάς το και προτείνοντας ιδέες που θα μπορούσαν να μην δημιουργούν ασυνέχειες μεταξύ τους, όσο μπορεί να υποστηριχθεί κάτι τέτοιο σε αυτή την περίπτωση. Εδώ ανήκει και η όπερα *Vanessa (Βανέσσα)* του Samuel Barber (1910 - 1981), γραμμένη το 1958 σε φυσικά πιο συντηρητικό ύφος που αγγίζει το υστερορομαντικό.

Λίγο πριν το τέλος του αιώνα υπήρξαν μερικά ακόμη δείγματα γραφής με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά όπως αυτά που είδαμε μέσα από το έργο του Adorno. Η μοναδική όπερα του πρωτοπόρου György Ligeti (1923 - 2006), *Le grand macabre (Η μεγάλη μορφή του θανάτου)*, ανέβηκε στη σκηνή το 1978 και προκάλεσε αίσθηση μουσικά και σκηνογραφικά. Ο συνθέτης επιμελήθηκε τη διασκευή του libretto που βασίστηκε στο έργο του Michel De Ghelderode (1898 - 1962), *La balade du grand macabre*, το 1934. Πρόκειται για μια επιστροφή σε “μεγάλες” παραστάσεις σε ότι αφορά τόσο στην περίπου δώωρη διάρκεια της παράστασης όσο και στον αριθμό των σολιστών, την ορχήστρα και την εικαστική προσέγγιση.

Σε ανάλογο κλίμα κινείται και η όπερα του Messiaen *Saint François d'Assise* (*Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης*), που γράφτηκε μεταξύ των ετών 1975 και 1983 και έκανε πρεμιέρα το 1983. Η όπερα αυτή απαιτεί έναν αριθμό εκτελεστών που πλησιάζει ή ξεπερνά εκείνον του Wagner καθώς μόνο οι μουσικοί που απαιτούνται είναι άνω των 110 και οι χορωδοί περίπου 150. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί το βαγκνερικό Leitmotiv για κάθε έναν από τους σολιστικούς χαρακτήρες με έναν ενδιαφέροντα τρόπο που θυμίζει βέβαια εκείνον του Wagner. Συνάμα δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει στη σύνθεση μερικά από τα αποτελέσματα των πολύχρονων μελετών του σχετικά με τα πουλιά (καθώς ήταν και ορνιθολόγος), σε σημεία που έκρινε απαραίτητο και κατά βάση σε ότι αφορά στις τραγουδιστικές γραμμές και την τεχνική τους. Πολύ ενδιαφέρον είναι ένα ακόμη στοιχείο που αφορά στη συγκεκριμένη όπερα και έλκει τον κοινωνιολογικό αυτή τη φορά χαρακτήρα της ίδιας της παραγγελίας. Ο Messiaen δεν ήθελε να συνθέσει όπερα και αρνήθηκε ακόμα κι όταν του το πρότεινε ο Rolf Liebermann, γενικός διευθυντής της Όπερας των Παρισίων το 1971. Μεταπείσθηκε μόνο όταν του το ζήτησε αυτοπροσώπως ο Γάλλος πρόεδρος Georges Pompidou στο τέλος ενός δείπνου στο Elysée Palace. Ο Pompidou μάλιστα είχε άποψη και επί του θέματος το οποίο θα πραγματευόταν η όπερα. Έτσι του πρότεινε κάτι σχετικό με τα Πάθη του Χριστού ή την Ανάστασή του, αλλά εκείνος από ταπεινοφροσύνη αντιπρότεινε κάτι οπωσδήποτε σχετικό με τη θρησκευτική ζωή, την ταπεινότητα, την αγνότητα, την προσφορά και τη θυσία όπως θα ήταν ένα θέμα σχετικό με τη ζωή του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στην όπερα μια κοινή παρατήρηση για τους περισσότερους από τους συνθέτες που ασχολήθηκαν με το είδος, μετά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, θα μπορούσε να είναι η συνέπεια ως προς την προσωπική τους γραφή, η συνοχή ύφους, η ενεργή ενασχόληση με το libretto (αν όχι η ίδια του η συγγραφή), η πλήρης χρήση των διατιθέμενων πόρων μόνο όταν εξυπηρετούσαν το σύνολο του έργου καθώς και η συντεταγμένη ομοιογενής αντιμετώπιση των υπόλοιπων εμπλεκόμενων καλλιτεχνικών παραμέτρων. Η εν λόγω περίοδος κρίνεται από μια πρωτόγνωρη ωριμότητα σχετικά με την ισορροπία μεταξύ της αένας προσπάθειας για νεοτερισμούς και του καλώς εννοούμενου σεβασμού στο παρελθόν. Μια σύμπραξη με τέτοια χαρακτηριστικά οπωσδήποτε οφείλει πολλά στο περιρρέον σπουδαστικό κλίμα που παρότρυνε τέτοιες προσπάθειες καθώς και στον Wagner το έργο του οποίου

αποπνέει χωρίς αμφιβολία μια τέτοια στάση. Είναι φανερό ότι ο χαρακτήρας αυτής της δημιουργίας στις συμπράξεις μεταξύ της μουσικής και των άλλων τεχνών σε αυτές τις περιπτώσεις φαίνεται να δικαιώνει ένα μεγάλο κομμάτι των αισθητικών ανησυχιών της Σχολής της Φρανκφούρτης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

2.3.1 Εισαγωγικά στοιχεία

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* όπως επισημαίνεται και από τον Hegel, τονίζει ότι στη “μεγάλη ποίηση” πρέπει να αναδεικνύεται μέσα από μια επιμέρους πράξη όλο εκείνο το πλέγμα καθολικών στοιχείων που την προσδιορίζουν, εμφανιζόμενα ως πτυχή της “*Conditio Humana*” (Hegel, 2005:47). Η χρήση ενός κοινού διαύλου ήχου και λόγου αποτελεί όπως είδαμε θραύσμα του τρυφιού. Στο κεφάλαιο σχετικά με τον διθύραμβο και τη σχέση του θεατρικού λόγου με τον μουσικό έγινε φανερό το στοιχείο εκείνο που ενίοτε ενώνει ή χωρίζει την παραδομένη μετρική του λόγου και τις δυναμικές διαμορφώσεις στη σύζευξη με τη μουσική. Ο Θρασύβουλος, Γεωργιάδης και οι μελέτες του αποτελούν σημείο αναφοράς καθώς επισκοπεί στις σχέσεις μουσικής και γλώσσας με παραδείγματα από την ελληνική και τη γερμανική κάτι που εκτός των άλλων εξυπηρετεί τις σχετικές αναφορές της Σχολής της Φρανκφούρτης. Για αυτόν τον λόγο τα γραφόμενα στις πολύ ειδικές και μοναδικές σχετικές μελέτες του θα αποτελέσουν μεγάλο κομμάτι αναφοράς του παρόντος κεφαλαίου.

Για τον Hegel η ποίηση και η μουσική αποτελούν τις μοναδικές (από τις πέντε τέχνες που ελέγχει), οι οποίες περιέχουν στην περιγραφή των ορισμών το επίθετο: “Υποκειμενική” (Hegel, 1977:127). Η ποίηση είναι κατ’ αυτόν μια υποκειμενικότητα εκφρασμένη με λέξεις. Είναι όμως συνάμα μια πιο απτή μορφή τέχνης σε σύγκριση τουλάχιστον με τη μουσική. Το στοιχείο αυτό φυσικά είναι κοινό σε όλες τις μελέτες ανθρώπων του γραπτού και του προφορικού λόγου, καθώς είναι σαφές ότι η κατανόηση και ο χειρισμός είναι ευχερέστερα πεδία από την άυλη φύση εκείνου της μουσικής. Αυτός ο λιγότερο αφηρημένος χαρακτήρας της ποίησης φάνηκε ότι ίσως θα μπορούσε να αποτελέσει το κλειδί για μια εμβάθυνση και ερμηνεία της σχέσης της με τη μουσική. Το σχήμα αυτό δεν απέδωσε ωστόσο τα αναμενόμενα και όπως είδαμε, η λύση αναζητήθηκε στη σημειολογία και τη δομική γλωσσολογία με ανάλογα αποτελέσματα. Στην πορεία έγινε σαφές ότι μια έρευνα επί αυτού του συγκριτικού πλαισίου παραμέτρων δεν είχε ανοίξει όπως πιστευόταν μια οδό έρευνας αλλά τους ασκούς του Αιόλου και το κνήγι της Χίμαιρας όπως κάθε προσπάθεια αποσυμβολισμού μιας άυλης έννοιας μέσω μια άλλης και ειδικότερα των δύο τεχνών η σύζευξη των οποίων επισκοπείται εδώ.

2.3.2 Οι πρώτες έρευνες στη σχέση λόγου και ήχου

Ο Θ. Γεωργιάδης αναφέρει σχετικά ότι “καθαρός στίχος” ή “καθαρή πρόζα” είναι απότοκα συμπεράσματα εκτός τόπου και χρόνου. Είναι αποτελέσματα ενός πνευματικού ξεκαθαρίσματος σε μια ανάλυση με σύγχρονους δυτικούς όρους σε αντίθεση με την εξεταζόμενη πραγματικότητα. Θεωρεί την πρόζα/ερμηνεία ως επίθετο στοιχείο και πνευματικό συμπλήρωμα σε αντίθεση με όλη τη Δυτική πολιτιστική κατεύθυνση στην οποία η ερμηνεία συμφύρεται στο κείμενο. Άλλωστε από την αρχαιότητα το αίτημα του Αριστοτέλη για ομοιοτέλευτα, (κώλα με ομοιοκαταληκτούσα παρήχηση), και πάρισα, (ισομήκη), έρχεται αιώνες αργότερα να συμπληρωθεί σε μια ακόμη πιο σκληρή επιταγή ισοσυλλαβίας από τους Βυζαντινούς. Όλες οι υποδείξεις αφορούν στο τεχνικό κι όχι στο εκφραστικό κομμάτι της όλης ποιητικής. Ωστόσο η ίδια η γλώσσα και η εξέλιξή της συχνά παραδίδει σχήματα τα οποία μπορεί πλέον να μην αποτελούν δεσμευτικούς κανόνες, δίνουν όμως μια κάποια φορά στον στροφικό κύκλο ή το λογοτεχνικό κείμενο. Ο τονισμός των συλλαβών σε μεγάλο μέρος των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών ή η δυναμική έμφαση μέσω τονισμού της γερμανικής γλώσσας είναι δύο ακραία αλλά ενδεικτικά δείγματα των παραπάνω. Από την άλλη στη λογοτεχνία (πρόγονος της οποίας είναι τα μακρινά Ομηρικά έπη καθώς και τα έργα του Ησίοδου), η δημόσια ανάγνωση γίνεται σήμερα συνήθως εκπνοητικά – δυναμικά και ως εκ τούτου αρκετά γρήγορα. Η ανάγνωση δύναται να παρασταθεί τόσο μέσω των σύγχρονων μουσικών ρυθμικών και συχνοτικών αξιών όσο και μέσω των αρχαίων ποδών (ρυθμικά). Έτσι αίφνης ανακλύπτει ξανά το θέμα των τονισμών είτε σε επίπεδο μετρικής είτε σε επίπεδο πρόζας. Εδώ ανακαλύπτει κανείς την επαναφορά της διαιρεσιμότητας του κειμένου περισσότερο ως ανάγκη κι όχι ως μια κάποια εφαρμογή ασκήσεων ύφους ή υποκριτικής, κάτι το οποίο βρίσκει εφαρμογή ακόμη από το Γρηγοριανό μέλος. Δύσκολα λοιπόν σε αυτό το σημείο μπορεί κανείς να μεταφέρει αναλλοίωτη τη σχετική διατύπωση του Γεωργιάδη σχετικά με την απαγγελία γι’ αυτό την παραθέτω αυτούσια: “Έτσι όπως οι αρχαιοελληνικοί ρυθμοί, έχουν καταφύγει δραπετεύοντας από τη γλώσσα στη μουσική, έτσι και η καλλωπιστική σημασία των γλωσσικών τονισμών, με την παραλαβή τους ως εκφωνητικών σημείων με την περαιτέρω καταγραφή τους στη μουσική γραφή, έχει συνεχίσει να ζει μέχρι σήμερα μια κρυμμένη ζωή μέσα στη μουσική” (Γεωργιάδης, 2001:204).

Το όλο σχήμα που περιγράφει ο Γεωργιάδης διατηρεί τον κύριο κυτταρικό του πυρήνα, εμπλουτισμένο στον 20^ο αιώνα με δύο στοιχεία τα οποία προοδευτικά άρχισαν να παίζουν σημαντικό ρόλο από τον 18^ο αιώνα και μετά: Οι δυναμικές και οι αυξομειώσεις της ταχύτητας. Και τα δύο αυτά στοιχεία αποτελούν κοινό παρονομαστή της μουσικής εκτέλεσης και απαγγελίας – ερμηνείας ειδικά στον 20^ο αιώνα. Σε αυτό το διπλό όχημα/φέροντα λόγου και ήχου η συμμετοχή της ανθρώπινης φωνής κατέχει πρωτεύοντα ρόλο. Η επί της ουσίας λειτουργία αυτού του συνόλου συνίσταται στην ρυθμική και συχνοτικά μεταβαλλόμενη κατά το δοκούν εκφορά του λόγου και του μέλους. Στις αρχέτυπες λαϊκές μορφές η ενότητα και λειτουργία του τριφυούς μοιάζει αδιαπέραστη, καθώς οι σχετικές εθνομουσικολογικές έρευνες επί ιθαγενών της Αφρικής ή της Αυστραλίας δείχνουν ότι οι άνθρωποι αυτοί αδυνατούν να εκφέρουν τον λόγο ή τη μουσική ξεχωριστά από το παραδομένο όλον. Στη συνείδηση αυτών των ομάδων ο διάυλος αυτός φαντάζει άθραυστος.

Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο είναι η ανοχή στην παραλλακτικότητα. Κάθε τραγούδι ενώ στην εξέλιξη του μακρού βίου του περιέρχεται πολλαπλών παραλλαγών, τόσο σε επίπεδο μέλους όσο και λόγου, υπάρχει ένα κατώφλι ανοχής πέραν του οποίου η αλλαγή θεωρείται μη αποδεκτή και ως εκ τούτου αποφεύγεται. Το ζέον αυτό σημείο που συναντάται μια μυστικιστικού χαρακτήρα αλληλεγγυότητα πέραν του οποίου το μέλος ή ο λόγος θεωρούνται παραποιημένα μοιάζει σε αυτούς τους ανθρώπους να είναι ξεκάθαρο και σαφές. Αντίθετα, για τους Δυτικούς μελετητές αποτελεί ένα αξιοπερίεργο και προς μελέτη φαινόμενο. Η θραύση των δύο αυτών στοιχείων από το τριφύες φαίνεται ότι δεν ήταν δυνατόν να πραγματοποιηθεί πριν τη ανάπτυξη δυνατότητας αποτύπωσης (γραφή), του μέλους ή του λόγου. Η απομνημόνευση μοιάζει η πιο εύλογη αιτία καθώς το μέλος πάντα βοηθά στην απομνημόνευση του λόγου σε αντίθεση με την έλλειψή του.

Στη νεότερη ιστορία, το δημοτικό τραγούδι ως ποσοτική ρυθμική ομοιάζει στην αρχαία στάση, (ως ένας ιδιότυπος νοηματικός φορέας), χωρίς ωστόσο αυτό και μόνο το στοιχείο να αποτελεί κρίκο σχέσης μιας αλυσίδας που μπορεί να νοηθεί ως άρρηκτη. Ωστόσο και οι δύο ανταποκρίνονται στη συνείδηση και την αισθητότητα προσωποποιώντας όλα τα επί μέρους στοιχεία τους σε μια ζώσα αυτοπροσδιοριζόμενη δυναμική σχέση με τη μουσική έτσι που να μπορεί πολύ φυσικά να αποκληθεί “Ποίηση”. Η διαδικασία αυτή τελείται με τελείως διαφορετικό τρόπο και νόημα από

ότι στη μεταγενέστερη Δυτική λογοτεχνία εκεί που ο όρος χρησιμοποιείται μάλλον καταχρηστικά ελλείπει προσφορότερου. Στο “καθολικό” έργο με την αντίληψη του Wagner ή του Nietzsche συμφύρεται ένα πολυστρωματικό μεταγενέστερο επίπεδο δημιουργίας στη μελοποίηση καθώς η μουσική αναλαμβάνει τον ύστατο ρόλο χειραγώγησης ενός ήδη τελειωμένου και αυτόνομου λόγου. Πρόκειται δηλαδή για ένα γάμο δύο οντοτήτων κατόπιν χωριστού και αυτόνομου βίου κι όχι για τη δυναμική ένωση και ανέλιξη δύο στοιχείων. Η παραγωγή της Δυτικοευρωπαϊκής ποίησης και του τονισμού της από την πρόζα μπορεί ωστόσο να παρεξηγηθεί αν οι τονισμοί συνδεθούν με μια κατίσχυση ενός περιεχομένου καθορισμένου με νατουραλιστικό τρόπο. Η εξέλιξη της αρχαίας γαλλικής στη νέα και η μετατόνιση κυρίως στο τελευταίο μέλος των λέξεων αποτελεί ένα καλό παράδειγμα όσο κι αν αυτό ίσως έρχεται φαινομενικά αντίθετο με το επιχείρημα περί εξέλιξης μέσω πρόζας.

Σύμφωνα με τον Γεωργιάδη η σχολή της Βιέννης αποτελεί το τελικό στάδιο μιας πορείας η οποία έχει αφετηρία την αρχαία Ελλάδα και πολλούς ενδιάμεσους σταθμούς όπως η Ιταλία (Palestrina), ως νησίδα μετάβασης από τον νότο στον βορρά, ενώ σχετικά με τη μελοποίηση θεωρεί ότι η γέννηση της πολυφωνίας αποτελεί τον καθοριστικότερο παράγοντα στο οριστικό διαζύγιο μεταξύ λόγου και μέλους (Γεωργιάδης, 1994:12). Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: “...ο δυτικοευρωπαϊκός στίχος δεν μπορεί αφ’ εαυτού να καθορίσει απόλυτα το μουσικό ρυθμό κι αυτό επειδή δεν είναι μουσικό αλλά γλωσσικό δημιούργημα. Γι’ αυτό μπορεί να μελοποιηθεί με διαφορετικούς τρόπους”. Ο αρχαίος ελληνικός στίχος συμπεριφέρεται διαφορετικά. Ο μουσικός ρυθμός περιεχόταν στην ίδια τη γλώσσα και η μουσικορυθμική δομή καθοριζόταν απόλυτα από αυτήν. Δεν υπήρχαν περιθώρια για μια αυτοτελή μουσικορυθμική μελοποίηση. Τίποτα δεν μπορούσε να προστεθεί ή να διαφοροποιηθεί.

Η εξέλιξη της σχέσης της μουσικής με τον λόγο μπορεί για περισσότερη σαφήνεια της μελέτης να χωριστεί σε τέσσερις περιόδους:

- I. Αρχαιότητα – Εποχή Καρόλου του Μεγάλου (Καρλομάγνος, 814 μ.Χ).
- II. 814 μ.Χ – 16^{ος} αι.(Μεταρρύθμιση/Αντιμεταρρύθμιση, Σύνοδος Τριδένδου, Concilium Tridentinum).
- III. 16^{ος} αι. – Palestrina.
- IV. Palestrina – Παρόν.

Το τέλος της πρώτης περιόδου παραδίδει επιβιώματα αρχαίων ελληνικών και ρωμαϊκών κειμένων σε μια μορφοποίηση που προοδευτικά οργανώνεται σε σώμα. Τα κείμενα αυτά μελοποιούνται μονοφωνικά. Στη δεύτερη περίοδο, η πολυφωνία αρχίζει να εμφανίζεται ολοένα και πιο δυναμικά με αποτέλεσμα τη διαφοροποίηση του ίδιου του στίχου μορφικά και κάποτε νοηματικά. Σύμφωνα με την παράδοση των Βενεδικτίνων η ρυθμική ήταν απολύτως ισόποση, κάτι που αποτελεί προφανή σύγκρουση με τα παραδομένα και προφανώς σε ρήξη με όσα είδαμε παραπάνω σχετικά με το αρχαίο μέλος και τη δομή του. Παρόλαυτά διατηρούνται ως ένα βαθμό οι τρόποι (με όσες μεταλλάξεις και αλλοιώσεις περιγράφηκαν ήδη από το πρώτο μέρος της παρούσας διατριβής), και εμφανίζονται οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι. Αυτό είχε ως συνέπεια εκτός των άλλων, τη μερική απομάκρυνση από τη φυσική ομιλία, ένα στοιχείο δηλαδή αρκετά διαδεδομένο στην Ανατολική πλευρά της αυτοκρατορίας.

Από τον 12^ο αιώνα έχουμε τα πρώτα δείγματα της λεγόμενης *Musica Enchiriadis*, του στιλιστικού δηλαδή τρόπου γραφής που διαδέχτηκε το *Organum* στην Αγγλία και τη Βόρεια Ισπανία. Τα ποικίλματα ενσωματώνονται στη γραφή η οποία είναι πια υποχρεωμένη να γίνει πιο σαφής και πιο λεπτομερής χωρίς ωστόσο ακόμη να γεφυρώνεται το χάσμα ανάμεσα στη γραφή και την εκτέλεση. Σε αυτή τη χρονική περίοδο η μουσική αναλαμβάνει πια τον ρόλο μιας εκ νέου ρυθμικής και τονικής διευθέτησης με στόχο την απεικόνιση του ανθρώπου και την ομοίωσή του με Τον Θεό (Γεωργιάδης, 1994:53). Στο τέρμα αυτού του δρόμου βρίσκεται η σχολή της Βιέννης και οι επίγονοι. Πρόκειται για ένα πρότερο στάδιο της Εκκλησιαστικής Λειτουργίας που περνά σιγά - σιγά σε τρίφωνες αρμονίες καθώς και σε μια ιδιότυπη συμπίληση συχνά ετερόκλητου λόγου ως προς το περιεχόμενο.

Το *Cantus firmus* απέχει πολύ από την προηγούμενη παράδοση ενώ η χορωδία προοδευτικά γίνεται πολυπρόσωπη. Η εμφάνιση του Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 - 1594) αποτέλεσε την οριστική ρήξη με τα μουσικά επιβιώματα του παρελθόντος τα οποία φέρονταν συχνά ως άχθος στο στιχουργικό σώμα. Από εδώ και πέρα μπορούμε να μιλάμε για την πλήρη απελευθέρωση του μουσικού λόγου και ταυτόχρονα για την υποταγή του μέσου στην επιθυμία και τη βούληση του συνθέτη. Η εμφάνιση αυτή συμπίπτει ίσως όχι τυχαία με τη Σύνοδο του Τριδένδου η οποία εκτός των άλλων έθιξε το ζήτημα της μελοποίησης σε μια νέα βάση. Η αλλοίωση και η διάβρωση λόγου και νοήματος είχε πια υπερβεί τα ανεκτά όρια. Μερικά χρόνια

αργότερα ο Claudio Monteverdi (1567 - 1643) θα αποκρυσταλλώσει τα παραδομένα φέρνοντας ταυτόχρονα μια νέα πνοή έμπνευσης και εσωτερικότητας με μια διαφορά: Έγραψε μόνο τρία εκκλησιαστικά έργα και το κύριο μέρος του έργου του ήταν η κοσμική μουσική. Ωστόσο καθώς τα μεγέθη δεν είναι πάντα ποσοτικά οι *Λειτουργίες* του αποτέλεσαν ορόσημο στην εκκλησιαστική μουσική η οποία μετά από εκείνον δεν θα είναι ποτέ πια η ίδια. Ο συνθέτης σεβάστηκε την παράδοση εισάγοντας παράλληλα μια νέα αισθητική αντίληψη, κάτι ζητούμενο στην τέχνη από τις μέρες του ως το παρόν. Η σκυτάλη μερικά χρόνια αργότερα παραδίδεται στη Βόρειο Ευρώπη και ειδικότερα στη Γερμανία. Οι λόγοι ήταν πολλοί και άπτονται πολλών πεδίων αναφοράς και μελέτης.

Στη λατινική γλώσσα η μουσική των λειτουργιών καθώς και της κοσμικής μουσικής συχνά δεν αποτελούσαν αμιγείς ενότητες. Το εννοιολογικό περιεχόμενο και οι τονισμοί (ειδικά πριν τη σύνοδο του Τριδένδου), δεν χειρίζονταν με τρόπο ώστε να φωτίζεται το νόημα του κειμένου. Το γεγονός αυτό που έτεινε να παγιωθεί προκαλούσε εξαρχής δυσφορία σε κάποιους και έτσι η εκκλησιαστική ρήξη έφερε στο προσκήνιο μια σειρά από αντιθέσεις και σε αυτό το θέμα. Μοιραία λοιπόν οι *Λειτουργίες* άλλαξαν γλώσσα και μαζί μουσικό και αισθητικό περιβάλλον. Το μουσικό όχημα είναι πια γερμανικών καταβολών αλλά η γερμανική γλώσσα, (με τους βαρείς τονισμούς της στις πρώτες συλλαβές των λέξεων να αποτελούν τους κύριους φορείς του νοήματος), θα αρχίσει προοδευτικά να εμποτίζει με την εκρηκτική της υφή και το μουσικό κείμενο. Την ίδια στιγμή η αποτροπή μιας συγκοπτόμενης εκφοράς και το αίτημα για ενότητα δημιουργεί ρυθμικά μια πιο νευρική αντιμετώπιση του λόγου από πλευράς μέλους. Γερμανικές λέξεις ηχητικά και νοηματικά ομοιάζουσες με τις αντίστοιχες Λατινικές (Vater/Pater/Πάτερ, κλπ), χάνουν τον μελικό τους χαρακτήρα, καθώς οι συλλαβές δεν λειτουργούν καθόλου παρατακτικά στη γερμανική, στοιχείο το οποίο στα Λατινικά δεν ενοχλούσε.

Η αρχή εν πολλοίς έγινε με τον Heinrich Schütz (1585 - 1672) ο οποίος ακροβάτησε μεταξύ Λατινικής και αυτού που αργότερα αποκλήθηκε γερμανική εκκλησιαστική μουσική. Φυσικά είναι σχεδόν αδύνατο να μετατοπίσει κανείς μια ολοκληρωμένη ιδέα από ένα σύστημα σε ένα άλλο χωρίς να αλλάξει σε μεγάλο βαθμό την ίδια του τη δομή. Αυτό είχε σαν συνέπεια την αλλαγή της τυπικής *Λειτουργίας* Ο δρόμος για την έλευση του J.S. Bach (1685 - 1750) είχε ήδη ανοίξει και οι αρχές έμελε

απλά να θεμελιωθούν. Ο επιτακτικός ρυθμικός συλλαβισμός του Guillaume de Machaut (1300 - 1377) που έδωσε τη θέση του στην ενότητα του Johannes Ockeghem (αλλιώς και Jean de, Jan; Surname, Okeghem, Ogkegum), (1410/1425 - 1497), παραδίδουν τη σκυτάλη στον Bach ο οποίος γίνεται φορέας αυστηρότητας, συνέπειας, εγκυκλειότητας αλλά και τόσο ολοκληρωμένης μουσικής ιδέας που ο ίδιος ο στίχος μοιάζει να περισσεύει. Ο Bach δημιούργησε ολοκληρωμένα και αυτόνομα ηχητικά σύμπαντα δίχως την απαραίτητη παρουσία λόγου, ενώ παράλληλα εμπλούτισε τη χορωδιακή γραφή με συνοδεία μεγάλης ορχήστρας. Προχωρεί όμως ακόμη περισσότερο: Μεταφέρει κομμάτια συλλογικής μνήμης από το χορωδιακό ρεπερτόριο σε οργανική μορφή. Τα ορχηστρικά πλέον κομμάτια αποστραγγίζουν στοιχεία παρμένα από τον λόγο σε μια νέα οντότητα. Προϊόντος του χρόνου ο λόγος που εκφέρει η μουσική διαπλέκεται με την ίδια παράγοντας νέα κυτταρικά στοιχεία. Ένα μικρό θέμα, μια συχνά μικρή σειρά νοτών και οι συλλαβές που εκφράζουν περιέχουν το γενετικό αποτύπωμα μιας ολόκληρης σύνθεσης η οποία μέλλει να αναπτυχθεί, να επεξεργαστεί και να εξελιχθεί. Πρόκειται για τη φυγή (φούγκα). Εδώ ο νοηματικός άξονας του λόγου μοιάζει να έχει παραγνωρισθεί στο βωμό της συνθετικής δεξιοτεχνίας και κάποτε της επίδειξης. Ωστόσο στην εξέλιξή τους τα έργα επιχωριάζοντας ξανά ενίοτε τον Θείο Λόγο, επιτελούν στο ακέραιο τον σκοπό τους, που δεν είναι άλλος από την πλήρωση του θρησκευτικού συναισθήματος και την κατάδειξη της Θεϊκής ανωτερότητας σε ένα ηχητικό σύμπαν εκφερόμενων κειμένων και μουσικής το οποίο πλημμυρίζει από λόγια και μελωδίες που συχνά είναι αδύνατο να παρακολουθηθούν από την απλό πιστό. Σκοπός ήταν η δημιουργία δέους. Ο άνθρωπος – δημιούργημα υμνεί Τον Θεό με τα δικά Του μέτρα και είναι ταυτόχρονα ο αποδέκτης του θαύματος που περνά μέσα από τα δικά του χέρια.

Επόμενη περίοδος – σταθμός οι κλασσικοί της Βιέννης. Αρχικά με τον Mozart παγίωσαν την ανάγκη αντιμετώπισης της σύνθεσης με παρόμοιο τρόπο είτε επρόκειτο για φωνητική είτε για οργανική σύνθεση. Μοναδική εξαίρεση τα *Recitativi* τα οποία στην πραγματικότητα αποτελούν μέρη ταχείας προώθησης του λόγου και της υπόθεσης και ένα από τα πολλά επιβιώματα – αναμνήσεις της προηγούμενης εποχής. Η *Missa* περιέρχεται πια στους επίγονους Haydn, Mozart και Beethoven με παρόμοιες επιδιώξεις αλλά σε τελείως διαφορετικό περιβάλλον. Η διαμαρτυρία έχει γίνει καθεστώς, η κοσμικότητα έχει νομιμοποιηθεί και ο εκάστοτε άρχων χρησιμοποιεί την

εξουσία με διπλωματικότερο τρόπο. Η χρήση των δυναμικών αρχίζει ήδη από τον Franz Joseph Haydn (1732 – 1809) να κερδίζει έδαφος. Περνώντας από τον Mozart θα κορυφωθεί στον Beethoven ο οποίος θεωρούσε το *Missa Solemnis* (D major, Op. 123), ως το μεγαλύτερο και αρτιότερο έργο του (Γεωργιάδης, 2004:133). Η χρήση των δυναμικών και της ολοένα αυξανόμενης σε αριθμό μελών ορχήστρας θα λειτουργήσει αρχικά επικουρικά ως προς τον λόγο αλλά λίγο αργότερα η σχέση αυτή θα ανατραπεί ξανά. Το κείμενο περνά συχνά σε δεύτερη μοίρα και την πρωτοκαθεδρία κατέχει η μουσική. Έτσι η διαμαρτυρία στις λατινογενείς πρακτικές θα έρθει αρκετά χρόνια αργότερα να γίνει σιωπηλή κατάφαση.

Άλλες Λειτουργίες όπως η *Missa* του Franz Peter Schubert (1797 – 1828), είναι έργο ορμώμενο από τον Ρομαντισμό και την εσωτερικότητα του Εγώ. Ο Λόγος δεν προσπαθεί να συμβιβάσει κάποιο εσωτερικό με κάποιον άλλο εξωτερικό κόσμο αλλά να διαχειριστεί την αίσθηση και το αίσθημα που προκαλείται. Υπάρχει φυσικά και η κοινωνική διάσταση. Η *Missa* όπως και όλη η ρομαντική μουσική συνομιλεί πλέον με μια τάξη κατώτερη από εκείνη στην οποία απευθυνόταν ή ακόμη περισσότερο από εκείνη από την οποία συχνά δεχόταν παραγγελίες, δηλαδή τους βασιλείς και τους αριστοκράτες. Η αστική τάξη βρισκόταν πια στη θέση του ακροατή μαζί με περισσότερο λαϊκό κοινό από ότι στο παρελθόν και η αμηχανία μοιράστηκε αρχικά σε κοινό και συνθέτες μέχρι να δομηθεί ένας νέος δυναμικός κώδικας επικοινωνίας. Ο κύκλος αυτός περιλάμβανε οπωσδήποτε τον λόγο (καθώς ήταν το πιο απτό σημείο ελέγχου και επικοινωνίας του έργου), υπό κάθε διαχειρίσιμη μορφή. Πρόκειται για μια πρώτη περίοδο ακμής της σχέσης μεταξύ μουσικής και πεζογραφικής δημιουργίας με την ευρύτερη λογοτεχνική της διασπορά.

Ολοκληρώνοντας τις σχετικές αναφορές ας σημειωθεί ότι σύμφωνα με τον Eco, το πρόβλημα της ταύτισης συμβολισμού και αλληγορίας το οποίο προέκυψε μετά τον μεσαίωνα, αναφέρεται και ανατέμνεται ξανά κατά την περίοδο του ρομαντισμού. Λίγο πριν τον 20^ο αιώνα έγινε ξεκάθαρο ότι τουλάχιστον στη λογοτεχνία, η αλληγορία και ο συμβολισμός μεταμορφώνοντας το φαινόμενο σε ιδέα και την ιδέα σε εικόνα στη συνέχεια ακολουθούν διακριτές οδούς. Η αλληγορία περιλαμβάνει αυτή την εικόνα ως αναγκαία συνθήκη ενώ στο συμβολισμό η ιδέα παραμένει σχεδόν πάντα απρόσιτη και επί της ουσίας ανέκφραστη (Eco, 1991:91). Η μουσική βέβαια σε κάθε περίπτωση

αποτελεί συστατικό που παρακολουθεί τις σχετικά με την παραπάνω ανάλυση εξελίξεις.

2.3.3 Η λογοτεχνία, η μουσική και οι τέχνες

Επιστρέφοντας στα της Σχολής της Φρανκφούρτης, πρέπει να παρατηρήσουμε ότι ο Adorno αναφέρεται συχνά στο *Clair de Lune* του Paul-Marie Verlaine (1844 - 1896), το οποίο εικοσιένα χρόνια μετά την έκδοσή του γίνεται μουσική κι όχι μελοποίηση από τον Achille-Claude Debussy (1862 – 1918), (ως τρίτο μέρος της σουίτας, *Suite bergamasque*), και αποτέλεσε πρωτοπορία. Το μη εννοιολογικό στοιχείο, η αναζήτηση της ευτυχίας, η λύση και η άρνηση είναι δοσμένα ριζοσπαστικά. Παρόλαυτά το σύνολο αποτελεί τον θεμελιώδη λίθο μιας παράδοσης.

Στο επίπεδο της λογοτεχνίας με την ευρύτερη έννοια, όπως αναφέρθηκε ήδη πρόκειται για την απαρχή μιας μακράς περιόδου συζεύξεων και ετεροαναφορών που είχαν ξεκινήσει λίγο πριν σε ότι αφορά στη μουσική δημιουργία και τη λογοτεχνία. Ο Honore de Balzac (1799 - 1850), αφιέρωσε δύο από τα μυθιστορήματά του στη σχέση αυτή, συμβουλευόμενος έναν επιφανή μουσικολόγο της Γαλλίας. Στη συνέχεια έπλασε έναν ήρωα, (Gambara), προκειμένου να εξυπηρετήσει δραματουργικά τις ανάγκες ενός συνθέτη εντός της μυθοπλασίας του. Μέσα από το έργο του (Ανθρώπινη κωμωδία),¹⁴⁸ αντλούνται πληροφορίες για τον λεπτομερή τρόπο με τον οποίο οι ακροατές της εποχής επεξεργάζονταν μουσικές σχέσεις τόσο εντός της μουσικής τέχνης όσο και μεταξύ της μουσικής και της σχέσης της με άλλες τέχνες.

Αυτά είναι τα πρωτοπόρα κληροδοτήματα του 19^{ου} αιώνα στον 20^ο. Ο Hegel στο σχετικό εδάφιο για την ποίηση και τη μουσική εκκινεί με τον έμμεσο νόμο ότι η μουσική οφείλει να δέχεται το πνευματικό περιεχόμενο και να το επεξεργάζεται με τρόπο που να το εισάγει στη σφαίρα της υποκειμενικότητας (Hegel, 1980:127). Οι αριθμοί, το μέτρο και η σχέση τους αποτελούν καίρια σημεία της σχέσης των δύο τεχνών ενώ η πρωτοτυπία του ίδιου του υλικού για το οποίο τόσος λόγος έχει γίνει από τον Adorno ανήκει στα στοιχεία που όπως επισημάνθηκε πρέπει κανείς να προσέξει ιδιαίτερα.

Η Νέα μουσική που υπερασπίζεται με πάθος ο Adorno παραλληλίζεται λογοτεχνικά περισσότερο προς την αυτόματη γραφή και λιγότερο προς διάφορες στοχαστικές δημιουργικές ακροβασίες όπως ίσως αναμενόταν σύμφωνα με τις

¹⁴⁸ Έτσι ονομάστηκε το σύνολο του έργου του Balzac.

προσεγγίσεις των θεωρητικών της λογοτεχνίας. Τέτοιου είδους θέσεις μάλιστα προκαλούσαν δυσαρέσκεια σε δημιουργούς όπως ο Berg και ο Schoenberg. Και οι δύο τέχνες περιέχουν την άμεση αντίληψη της ψυχής από τον εαυτό της, στοιχείο το οποίο κατά τον Hegel απουσιάζει από τα άλλα ζεύγη τεχνών. Σε μια εποχή που η καταγραφή σε μαγνητικά μέσα δεν ανήκε καν στο πεδίο της επιστημονικής φαντασίας αναφέρει προφητικά ότι ο λόγος, η ποίηση και η μουσική πρέπει να αναπαρσταίνονται από ζωντανά πρόσωπα και η καταγραφή τους ή η ανάγνωση δεν είναι αρκετές. Υποστηρίζει την ελεύθερη ποίηση πιστεύοντας ότι η στιχουργική αποτελεί εμπόδιο στο ελεύθερο ανάβρυσμα της σκέψης κι έτσι προκρίνει την ελεύθερη ποίηση η οποία ωστόσο οφείλει ως τέτοια να αναζητά τον ίδιο τον ήχο των λέξεων καθώς και την πρωτοτυπία τους.

Ο Lukács, στο έργο του *Η θεωρία του μυθιστορήματος* (1916), εμπλέκει στην αισθητική, τη φιλοσοφία της ιστορίας, παραλληλίζοντας έτσι τις ιστορικές αλλαγές με εκείνες των αισθητικών ιδεών. Με αφορμή το έπος και το σύγχρονό του μυθιστόρημα προκρίνει μια αντικειμενική πραγματικότητα εντός των έργων, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Φυσικά, κάθε εποχή έχει τις δικές της επιταγές. Στην ομηρική εποχή για παράδειγμα, κατά τον συγγραφέα, η ολότητα υπήρχε εντός της κοινωνικής ζωής. Στη σημερινή κατακερματισμένη πραγματικότητα όμως η προσέγγιση οφείλει να περάσει υποχρεωτικά μέσα από μια εσωτερική ζωή του ατόμου κι όχι έξω από αυτό. Μετά το τέλος των “μεστών νοήματος” μυθιστορημάτων, τα έργα τέχνης απέκτησαν απείρως μεγαλύτερο πλούτο και βάθος. Μερικά χρόνια αργότερα θα αναθεωρήσει τις απόψεις του με ένα “αυτοκατηγορώ” σχετικά με την επιρροή που είχαν ασκήσει στις απόψεις του οι αστικοί κύκλοι και το περιβάλλον στο οποίο ανήκε. Έτσι αναδιπλώνεται στα έργα *The Historical Novel* (1947) και *Studies in European Realism* (1950),¹⁴⁹ υποστηρίζοντας τον ρεαλισμό, όχι ακόμα ως καλλιτεχνικό και αισθητικό ρεύμα ή πολύ περισσότερο όραμα αλλά ως ένα πλαίσιο φιλοξενίας της τέχνης του λόγου. Ο ρεαλισμός, δεν έχει σημασία αν θα συνοδευθεί από επίθετα, (π.χ. σοσιαλιστικός), πρέπει όμως να είναι η καλλιτεχνικά και ιστορικά ορθή αναπαράσταση της πραγματικότητας, μακριά από τον αστικό ρεαλισμό και τις επιδιώξεις του. Η θέση αυτή φυσικά παραμένει και στο πεδίο της ποίησης μακριά από εκείνη του Brecht, όπως άλλωστε είδαμε και στα σχετικά με το θέατρο. Η επιδίωξη της αλήθειας σε συνδυασμό με την ευτυχή κατάληξη της κοινωνίας που οικοδομούνταν τότε, ήταν τα ειδοποιά

¹⁴⁹ Εκδόθηκαν πολύ αργότερα στην Ελλάδα κάτω από τον κοινό τίτλο: *Μελέτες για τον Ευρωπαϊκό ρεαλισμό και το ιστορικό μυθιστόρημα* (βλ. βιβλ. αναφορές).

στοιχεία αυτής της θεώρησης. Αυτό θα είναι και το σημείο τριβής με το Σταλινικό καθεστώς το οποίο ήθελε τον ρεαλισμό αυτόνομο και οικειοποιημένο μέρος του όλου οικοδομήματός του. Ο Lukács, όπως αναφέρει συχνά και ο Adorno, πολλές φορές ευθυγραμμίστηκε και με τις θέσεις του Dilthey, σχετικά με τη σύγχρονη τραγική σύγκρουση του ατόμου, εντός της αστικής κοινωνίας, καθώς και την ανάδειξη συναφών θεμάτων σε μια λογοτεχνική έκφραση που αποτελεί την ανατολή ιδεών του ίδιου του υπαρξισμού. Έτσι προκρίθηκαν αισθητικά συγγραφείς όπως ο T. Mann και όλοι όσοι διαφαινόταν ότι κυοφορούσαν αυτή τη ρεαλιστική χροιά στη λογοτεχνία τους. Αντίθετα, άλλοι, οι οποίοι ανήκαν σε τάσεις και κινήματα όπως ο εξπρεσιονισμός, ο υπερρεαλισμός, η αφήγηση κλπ, (π.χ. ο Kafka), θεωρήθηκε ότι δεν θα μπορούσαν να ανήκουν στο αισθητικό αυτό περίγραμμα.

Ο Franz Kafka, (1883 - 1824), στο σχετικό βιβλίο του Adorno για τον συνθέτη, (*Mahler: A Musical Physiognomy*, Adorno, Jephcott) παρομοιάζεται με τον Mahler σε ότι αφορά κυρίως κάποια χαρακτηριστικά που προσπαθώντας να κρύψει επιμελώς, αναδεικνύει περισσότερο (Adorno, 1996a:17). Ο Kafka κατακρίνεται επίσης γιατί επιδίωκε την πρόκληση συναισθημάτων που υποβάλλουν τον αναγνώστη, όπως εκείνο της οργής ή του πόθου και του σοκ (Adorno, 2000a:32). Όμως η καλλιτεχνική εμπειρία είναι αυτόνομη μόνο όταν αποβάλλει το γούστο που επιζητεί την απόλαυση. Ωστόσο ο Kafka θεωρείται από τον φιλόσοφο από τους πρώτους λογοτέχνες – στοχαστές οι οποίοι χρησιμοποίησαν νοήματα του προθετικού γλωσσικού κώδικα σε μια εύστοχη αναλογία προς τη μουσική, καθώς και σχήματα δανεισμένα από αυτήν εντός της λογοτεχνικής του δημιουργίας. Η προσέγγιση του Kafka διαθέτει εκτός των άλλων, (πάντα κατά τον Adorno), εγγύτητα στην ουσία της σύλληψης αυτής της σχέσης, σε αντίθεση με άλλους συγγραφείς οι οποίοι θεωρούνται πιο άμεσα σχετιζόμενοι αλλά με πιο επιπόλαιο τρόπο με τη μουσική (π.χ. ο Rilke), (Adorno, 1997, 193-4). Τέλος, σε ότι αφορά στον Kafka, ο Adorno εκτιμά τη θέση του στο λογοτεχνικό έργο σχετικά με τον τρόπο που γίνεται επιτυχημένα εκφραστικό. Ο Kafka θεωρούσε ότι στη λογοτεχνία και στη μουσική τα έργα πρέπει να καταφέρνουν να διαμεσολαβούν υποκειμενικά ένα αντικειμενικό συναίσθημα.

Ο W. Benjamin αφιερώνει ένα δοκίμιο στο έργο του Kafka. Δύο τουλάχιστον σημεία του δοκιμίου αυτού αξίζουν μνημόνευσης. Το ένα αφορά σχετικά το “Φυσικό Θέατρο της Οκλαχόμα” (Benjamin, 1980:23), και το άλλο στον Καφκικό Šuvalkin. Ο

Benjamin αναφέρεται στην υπόγεια δομή που δημιουργεί αυτή η ιδιαίτερη γραφή και θεατρικότητα των γραπτών του Kafka. Σχετικά με τον Σουβάλκιν γίνεται λόγος για το άτομο αυτό ως υπαρκτό ιστορικό πρόσωπο που συνδέεται με τον κύριο “Κ” (από το έργο *Ο πύργος*), του Kafka. Ο κύριος “Κ”, αποτελεί έξοχο δείγμα της προβληματικής που εισήγαγε όπως είδαμε ο Adorno στην *Αρνητική διαλεκτική*. Πρόκειται για τα σύγχρονα αδιέξοδα ενός κόσμου που ακροβατεί μεταξύ του δραματικού ως μέρος του μύθου, του μοιραίου ως επισφράγισμα του φετίχ και του φαιδρού ως αποτέλεσμα.

Περνώντας σε άλλες σχετικές θέσεις, δεν πρέπει να παραληφθεί ότι ο Marcuse θεωρεί ότι το έργο του Kafka αναχωρεί από την πραγματικότητα διαλύοντας τον κατεστημένο κόσμο (Marcuse, 1974:96). Το “όνομα” και το “είναι” πλάθουν ένα ξεχωριστό υπερβατικό ζεύγος με το μεταξύ τους χάσμα να μοιάζει αγεφύρωτο. Σε μία πολλαπλή αναφορά στην κειμενική (λογοτεχνική) όψη του κλασικού θεάτρου ο Marcuse δράττεται της ευκαιρίας να αναφερθεί στον στίχο, ο οποίος μέσω ακριβώς αυτής της μορφής αμφισβητεί την κυριαρχία του καθημερινού λόγου (Marcuse, 1974: 95). Η διάταξη του ρυθμού παίζει σημαντικό ρόλο στο σχήμα αυτό. Οι ήρωες μέσα από αυτές τις διαδικασίες συχνά δραπετεύουν από το ίδιο τους το πεπρωμένο και η αστική αναφορά με όλα της τα επακόλουθα υπερκερνιέται. Η Άρνηση συχνά είναι σιωπή. Το έργο των Kafka και Beckett περιέχουν αυτή την Άρνηση εκφρασμένη συχνά μέσα από αυτή τη σιωπή. Αυτής η μορφής έκφραση αποτελεί αισθητικό δομικό λίθο που αναγνωρίζεται και στη μουσική με ποικίλους τεχνοτροπικά μεθόδους, σε πραγματικό ή συμβολικό στίβο.

Ο Adorno αφιερώνει ειδικό κεφάλαιο (Novel), σχετικά με τα λογοτεχνικά στοιχεία στο βιβλίο του σχετικά με τον Mahler. Παραλληλίζει το πνεύμα και τη δομή της μουσικής του, μέσω μιας ομάδας κοινών όρων και χαρακτηριστικών με εκείνα που συναντάμε στα λογοτεχνικά έργα. Πέρα από τη δομή, το ύφος και το περιεχόμενο, που όπως αναφέρει συγκεκριμένα διαφοροποιούν το μουσικό έργο του μόνο σε επίπεδο είδους τέχνης, βρίσκει ομοιότητες στα υπόλοιπα επίπεδα με έργα όπως για παράδειγμα η *Madame Bovary* του Gustave Flaubert (1821 - 1880), (Adorno, 1996a:60). Κατά τη φιλοσοφική ορολογία σύμφωνα με τον Adorno η τάση αυτής της τάξης των ομοιοτήτων έχει ως κοινό παρονομαστή τον νομιναλισμό. Περιγράφεται με μία κίνηση από τη βάση εμπειρίας του νοηματικού υλικού στη λογοτεχνία, (ή του αντίστοιχου μουσικού υλικού), για να ανυψωθεί σε μία ενότητα διαδοχής πριν ξεπηδήσει στη σπίθα πάνω από

τα γεγονότα. Θα έπρεπε όμως να κάνει το αντίθετο με αφετηρία την οντολογία των μορφών και να κατέλθει. Με αυτό τον τρόπο καταργείται η παράδοση. Τα επικά έργα του συνθέτη συναντούν μια κοινωνία ανέτοιμη να αποδεχθεί αφηγηματικά στοιχεία, μπροστά στην απαίτηση για μια σαφή μελωδία που θα δοθεί εμφατικά. Μία ακόμη σχέση της μουσικής του Mahler με τη λογοτεχνία είναι η συνεχής ένταξη νέων θεμάτων ή η επανεμφάνισή τους με κάποιο πιο καλυμμένο τρόπο κάτι συχνό στο Balzac ή τον Scott. Παράλληλίζονται επίσης τα τραγούδια του (Lieder), με βιογραφικά μυθιστορήματα που διέπονται από αφέλεια. Ίσως η βραχεία κυκλική φόρμα να οδήγησε τον Adorno σε αυτό τον παραλληλισμό ο οποίος συναντάται αρκετά συχνά σε αντίστοιχες αναλύσεις.

Στη συμφωνική μουσική του Mahler λαμβάνει χώρα άλλη μία τεχνική που φαίνεται να έλκει την καταγωγή της από εκείνη του μυθιστορήματος. Πρόκειται για εκείνη της απομόνωσης και μορφοποίησης κάποιου στοιχείου και της μετέπειτα ανάπτυξης και επεξεργασίας του. Το στοιχείο αυτό αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του έργου του μαζί με εκείνο του λανθάνοντος μοντερνισμού. Σε αυτά ο Adorno προσθέτει και το χαρακτηριστικό του σολπισμού. Εκεί εκτός από τον Mahler εντάσσει και μεγάλο μέρος των έργων του Stravinsky καθώς και τη λογοτεχνία του Proust. Μέσω αυτής της οδού γίνονται ορατές οι σχέσεις που διέπουν τις δύο τέχνες στην κριτική του Adorno.

Ο Adorno ωστόσο πέρα από τις ομοιότητες που ανιχνεύει κανείς μεταξύ των τεχνών και της διαχείρισης των κοινών τους χαρακτηριστικών, θεωρεί τύφλωση την πιστή ακολουθία λογοτεχνικής φόρμας στη σύμπραξη λόγου και μουσικής, είτε αυτό λαμβάνει χώρα σε μορφή ποίησης, είτε σε φόρμα λιμπρέτου (στο μελόδραμα), (Adorno, 2012:241). Έτσι, κατά την κριτική του, η μελοποίηση πέρασε από τον κακό ορθολογισμό του Wagner σε μια μηχανιστικού τύπου αυστηρή διαμόρφωση όπως εκείνη του Schoenberg και κάποιων επιγόνων. Θεωρεί ότι με αυτές τις επιλογές πολλοί δημιουργοί έδειξαν ότι τελούσαν υπό σύγχυση μεταξύ μιας ιδεατής απόλυτης και καθαρής μουσικής δομής, και της ένωσης με τον αντίστοιχο και ομοιότροπο λόγο, με αποτέλεσμα συχνά η μουσική να γίνει υποτελής του. Η πνευματικότητα όμως της μουσικής είναι συνάμα και λειτουργία της. Αυτό είναι το κύριο χαρακτηριστικό του συγχρωτισμού και των συμπράξεων με τις άλλες τέχνες. Οι οδοί αυτές συχνά ακολουθήθηκαν από την ανάγκη που ώθησε τους καλλιτέχνες σε αναζητήσεις που

περνούν άλλες φορές μέσα από τον μύθο και άλλες από την εξερεύνηση νέων οριζόντων Όμως ο δυτικός αυτός πολιτισμός ειρωνεύεται τη μίμηση από αγάπη και ανέχεται τη μίμηση που ακρωτηριάζει (Adorno, 2012:244).

Είναι γεγονός ότι ο ελεύθερος στίχος τις περισσότερες φορές παραλληλίζεται με την ελεύθερη μουσική, την απαλλαγμένη από τη δυναστεία των τετράμετρων και των οκτάμετρων δομών. Η ευγλωττία αυτή εντοπίζεται, όπως είδαμε, στην εισαγωγή του παρόντος κεφαλαίου, από την αρχαιότητα στην έλλειψη ανελαστικών και περιοριστικών δομών καθώς και στην αντίστοιχη απουσία ομοιοκαταληξίας. Η έκταση των κειμένων, οι διορθώσεις, και οι περικοπές θίγονται με αυτό τον ιδιαίτερο και συχνά χιουμοριστικό τρόπο που συναντάμε στο *Minima Moralia*. Ο Adorno προτρέπει τον ανώνυμο συγγραφέα προς την αδιαφορία σχετικά με το μέγεθος ενός κειμένου. Υπάρχουν άλλα ζητήματα αιχμής που θα πρέπει να τον απασχολούν όπως η πυρηνική σχέση του θέματος και των επεκτάσεών του, η ομόκεντρη ή όχι αυτή σχέση, η αποφυγή των στερεοτύπων κλπ. Παρομοιάζει το άρτιο κείμενο με τον ιστό της αράχνης και εξάρει χαρακτηριστικά του ίδιου του ιστού αυτού ως πρότυπα, αναφέροντας τη διαφάνεια, την αρμονία, την πυκνή υφή και τη θελκτικότητα.

Αλλάζοντας για λίγο το πεδίο αναφοράς από τη λογοτεχνία στην ποίηση, ο συχνός δανεισμός όρων, τεχνικών και εκφραστικών μέσων της μουσικής από τη λογοτεχνία, αποτελεί εκ μέρους των συγγραφέων μια μονομερή σύμβαση η οποία κατά κάποιο τρόπο λειτουργεί διαδραστικά. Ο εξπρεσιονιστής ποιητής Georg Trakl (1887 - 1914), μνημονεύεται από τον Adorno για τον ιδιαίτερο τρόπο που εκφράστηκε στα ελάχιστα χρόνια που έζησε, καθώς επίσης για τον τρόπο που χρησιμοποιούσε μουσικούς όρους στα ποιήματά του (Adorno, 2000a:491). Άλλωστε κατά τον 20^ο αιώνα μουσικοί όροι, (κυρίως αυτοί που περιγράφουν φόρμες, όπως η σονάτα, το ιντερλούδιο, η συμφωνία, η φούγκα κλπ,) έχουν χρησιμοποιηθεί κατά κόρον είτε για να περιγράψουν ομοιότροπες λογοτεχνικές αναζητήσεις, είτε ως δυναμικοί όροι εντός ποιημάτων είτε τέλος ως τίτλοι εγκύκλιων ποιητικών συλλογών. Οι αναφορές αυτές προφανώς δεν υπονοούν την αυστηρή χρήση τους εντός λογοτεχνίας, καθώς κάτι τέτοιο είναι σχεδόν αδύνατο, ωστόσο δείχνουν μια ευαισθησία και μια τάση της λεπτής εκείνης κοινής συνισταμένης, σε μια ομοιότροπη πνευματική αντιμετώπιση και προβληματισμό επί του καλλιτεχνικού έργου πέρα από την εκάστοτε έκφρασή του.

Η λογοτεχνία, η ποίηση, το θεατρικό κείμενο και η μουσική κατά τον Adorno αντιμετωπίζουν παρόμοια προβλήματα σχετικά με τη μορφή και τη φόρμα. Ένα έργο σε όποια τέχνη από τις παραπάνω κι αν ανήκει, βρίσκει τον δημιουργό του σε μια αμηχανία, όταν φθάνει εκείνη η καίρια στιγμή κατά την οποία το νέο συντακτικό της φόρμας συναντά προφανή και απaráλλαχτα κομβικά σημεία στα έργα. Για παράδειγμα το τέλος ενός έργου. Ο Brecht και ο Schoenberg έχοντας πλάσει τους δικούς τους κόσμους στέκονται αμήχανοι στο να δώσουν ένα τυπικό φινάλε που θα παρέπεμπε ακριβώς στη θέση από την οποία θέλουν να απομακρυνθούν. Έτσι ο ένας ολοκληρώνει πολλά από τα έργα του επαναλαμβάνοντας το κείμενο και ο άλλος διασπώντας κάθε συνέχεια. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Marcuse μεταφέρει μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάγνωση σε αυτά τα στοιχεία του Brecht. Θεωρεί ότι η αλήθεια που ευαγγελιζόταν στην ποίηση τη λογοτεχνία και το θέατρο, διερχόμενη μέσα από την προϋπόθεση της υποκειμενικοποίησης, καταλήγει σε μια αλλαγή που πρέπει επιτακτικά να λάβει χώρα. Έτσι το υποκείμενο “φιλοξενούμενο” σε μια αρνητική θεατρική σκηνή, μέσω αυτής της άρνησής, ολοκληρώνει για μια ακόμη φορά το γνώριμο σχήμα – όχημα της διπλής άρνησης (Marcuse, 1971:89). Ωστόσο στον πυρήνα της κριτικής ευθυγραμμίζεται με τον Adorno θεωρώντας ότι η “υπόσχεση ευτυχίας” παρά τις διακηρύξεις διατηρείται στον Brecht.

Κατά τον Adorno εκείνος που αφουγκράστηκε πρώτος τον ρόλο της τέχνης μέσα στην αναπτυσσόμενη εμπορευματοποιημένη κοινωνία ήταν ο Baudelaire (Adorno, 2000:47). Ο Charles Pierre Baudelaire (1821–1867), ως κριτικός και κορυφαίος ποιητής και λογοτέχνης, εξέφρασε μέσω της κριτικής αλλά κυρίως μέσα από το έργο του (ιδιαίτερα το *Les Fleurs du mal* το 1857), ένα οργανωμένο και πειστικό επιχείρημα για τη ρήξη με την αρχαία και την αστική τέχνη ως προαπαιτούμενο για τη νέα εποχή που έβλεπε να ανατέλλει. Προχώρησε πέρα από την επιστήμη και τις πιθανές θεωρίες αισθητικής, στην ιδέα ότι η οποιαδήποτε εφαρμογή κανόνων περί του ωραίου οδηγεί σε τόσο κοινότοπα αποτελέσματα, ώστε αν κανείς τους ακολουθούσε, το αποτέλεσμα δεν θα αναγνωριζόταν πια ως ωραίο. Το ωραίο για αυτόν περιέχει το αλλόκοτο, το παράξενο και το πρωτόγνωρο. Κωδικοποίησε τη σχέση ανίσχυρου – ισχυρού, ως ρόλους της τέχνης με το σύστημα, και κατόπιν αγνόησε και τη σχέση αυτή και το σύστημα. Αναφερόμενος επίσης στον Baudelaire, ο Habermas επισημαίνει την ιδέα του σχετικά με την κλειστότητα και το μοντέρνο έργο.

Με αφορμή το μοντέρνο, ο Habermas παρατηρεί σχετικά με τον Hegel, ότι η αισθητική έριδα μεταξύ αρχαίας και νέας τέχνης βρίσκει μια κομψή λύση στο ρομαντισμό ως “τελείωση” της τέχνης υπό την έννοια της κοινωνικής διάλυσης ενώ η νεωτερική είναι παρακμιακή υπό το πρίσμα ότι προσπαθεί να φτάσει σε μια τελειότητα. Το σχήμα σχετικά με την κλασική τέχνη, συμπληρώνεται από την παρατήρηση ότι η κλασική τέχνη αποτελεί ολοκληρωμένη τέχνη και υπό αυτή την έννοια είναι και παραμένει κλειστή σε αντίθεση με τη νεωτερική (Habermas, 1993:55). Το μοντέρνο και κάποια χαρακτηριστικά του, τουλάχιστον στη λογοτεχνία, συναντούν περισσότερο από όσο θα νόμιζε κανείς τα σύγχρονα προς αυτό κελεύσματα για να συναντήσουν το ωραίο (Habermas, 1993:24).

Η διαμαρτυρία του Habermas συνδέει την επιβεβλημένη αντικειμενικότητα της εμπορευματοποίησης με την αντικειμενικότητα του έργου καθ’ αυτό. Το υποκείμενο όπως είδαμε, μετά τον ιδεαλισμό και μέσω του Hegel, αποχώρησε από τη σχετική θεώρηση της σχέσης φύσης και ωραίου, καθώς δεν έγινε κατανοητό ότι η αληθινή εμπειρία της τέχνης που παράγεται από το υποκείμενο αδυνατεί να μείνει στεγανή. Η πρώτη φύση ωστόσο επανέρχεται πάντα παρούσα. Είναι αυτή που ενθαρρύνει τη σκηνή στην τελευταία πράξη στην όπερα του W.A. Mozart *Οι γάμοι του Φιγκαρό*. Η ίδια σκέψη με άλλους όρους αλλά κοινό παρονομαστή επανέρχεται μέσα από τη μεταφυσική τον M. Proust στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*. Με αυτό τον τρόπο η συμφιλίωση της ιδέας της φύσης και η αποδοχή αυτής της σχέσης, αποτελεί κοινή συνισταμένη δύο φαινομενικά άσχετων χρονικά και τυπολογικά έργων λογοτεχνίας και μουσικής. Ο Proust διαπίστωσε αργότερα ότι η ματιά μας στη φύση άλλαξε μετά τον P. Renoir καθώς φάνηκαν πτυχές της ανθρώπινης οπτικής αδιόρατες ως τότε (Adorno, 2000a:123).

Στις εκλεκτικές συγγένειες μεταξύ μουσικής, λογοτεχνίας και άλλων τεχνών δεν μπορεί να παραλειφθεί η τεχνητή αποσπασματικότητα της οποίας τα έργα έχουν γίνει θύματα ειδικά στον 20^ο αιώνα, για εμπορικούς και μόνο λόγους. Πρόκειται για την εκχυδαϊσμένη εκδοχή αυτού που ο Adorno ονοματίζει “προκαλλιτεχνική αντίληψη”. Περιγράφεται γλαφυρά στον Marcel Proust (1871 - 1922), όταν ο ήρωας του στο *In Search of Lost Time (Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο)*, καθηλώνεται από μια μόνο λεπτομέρεια του έργου του Johan Vermeer (1632 - 1675), *View of Delft* ζωγραφισμένο μεταξύ 1660 και 1661. Το ίδιο συμβαίνει και με μερικές από τις

επιλογές λεπτομερειών λογοτεχνικών έργων (κεφαλαίων), που πωλούνται ή εκδίδονται αυτόνομα, τις λεπτομέρειες πινάκων που βρίσκει κανείς ακόμη και μέσα στα μουσεία που φιλοξενούν τα πρωτότυπα έργα και τις μουσικές συλλογές τύπου “The best of”, με σπαράγματα από μέρη συμφωνιών, άριες από όπερες, μέρη από σονάτες κλπ. Η στρατηγική πίσω από αυτή την έκφραση των σύγχρονων τεχνικών προώθησης, επικοινωνίας και πωλήσεων (marketing), θέλει τους ακροατές να αρέσκονται μόνο εντός αποσπασμάτων που θεωρούνται περισσότερο δημοφιλή από άλλα. Συχνά τους αφήνει ακόμη και στην άγνοια ότι το έργο το οποίο προμηθεύονται ή στο οποίο μετέχουν αποτελεί ένα ακρωτηριασμένο τμήμα μιας ευρύτερης δημιουργίας.

Ωστόσο πρέπει να επισημανθεί ότι στις συμπράξεις και τις συζεύξεις των τεχνών η τακτική αυτή ακολουθήθηκε και εξακολουθεί και σήμερα μεταξύ και των ίδιων των δημιουργών σε πλείστες περιπτώσεις. Ήδη από την πρώτη περίοδο της όπερας, οι συνθέτες μελοποιούσαν Libretti τα οποία ήδη είχαν αφήσει εκτός της δραματουργίας κάποια στοιχεία του συνολικότερου έργου (όταν επρόκειτο για λογοτεχνικές μεταφορές). Το ίδιο συμβαίνει και με τη μελοποίηση της ποίησης. Σπάνια μελοποιείται απαραποίητο ένα ποίημα και ακόμη σπανιότερα μια ολόκληρη ποιητική συλλογή, άσχετα αν αποτελεί ολοκληρωμένο και εγκύκλιο έργο. Τέλος στο μελόδραμα, αλλά και στο καθαρό θέατρο, δεν είναι λίγες οι φορές στις οποίες τα ανεβάσματα αποτελούν συντομευμένες εκδοχές των πρωτότυπων ή πρόκειται για επιλογές χωρίων από εκτενέστερα θεατρικά συγγράμματα.

Επιστρέφοντας στις σχέσεις που διέπουν τη μουσική και τη λογοτεχνία, ο Benjamin θεωρεί ότι: “Ένα καλό πεζογράφημα δουλεύεται σε τρία στάδια: Ένα μουσικό όπου συντίθεται, ένα αρχιτεκτονικό όπου χτίζεται, και τέλος ένα υφαντουργικό όπου υφαίνεται.” (Benjamin, 2004:64). Αντίθετα βλέπει μορφές τέχνης και συμπράξεών τους, όπως κινήματα σαν αυτά του Ντανταϊσμού να αναλώνονται, (σε αντίθεση με τα ειρημένα), στη θυσία του μεγαλύτερου μέρους των υλικών τους καταστρέφοντας και εκχυδαίζοντάς τόσο το υλικό αυτό όσο και την ιδέα πίσω από το ευρύτερο ιδεολογικό πλαίσιο. Επιπρόσθετα η όλη πορεία τροφοδότησε την εμπορευματοποίηση με όλες τις κοινωνικές συνέπειες και επιπτώσεις.

Ο ακροβατισμός (tours de force), αποτελεί επίσης κοινή συνισταμένη μουσικής και λογοτεχνίας των μεγάλων έργων όπως επισημαίνουν κορυφαίοι συνθέτες όπως ο M. Ravel και λογοτέχνες όπως P. Valery. Ο T. Mann κάνει λόγο επίσης για μια τέχνη

ως ανώτερης μορφής αστείο (Adorno, 2000a:316). Η λογοτεχνία του Mann και οι θέσεις του αποτέλεσαν ένα μικρό σχετικά σημείο τριβής μεταξύ Adorno και Lukács. Ο Adorno αρχικά βάλλει κατά διαφόρων φιλοσόφων οι οποίοι με “χωριάτικη πονηριά” πιστεύουν ότι η ποίηση δανείζει στοιχεία στη φιλοσοφία στο σκοπό της εξαντικειμενικοποίησης της σκέψης, έχοντας φυσικά ως απώτερο στόχο τον ίδιο τον M. Heidegger. Και ενώ δέχεται τη δυσκολία μιας στεγανοποίησης μεταξύ θεωρητικού στοχασμού και αισθητηριακού κόσμου, διαφωνεί με τον Lukács καθώς ο δεύτερος πιστεύει ότι ο Mann έχει απολέσει στο έργο του κάθε στοιχείο ουτοπίας, και η φόρμα του δεν είναι νατουραλιστική (κυρίως σε ότι αφορά τη θέση του αστού στην παρούσα κοινωνία), (Lukács, 2014:10). Ο Lukács πέρα από το θέμα της ουτοπίας του Mann, αναφέρεται στον τρόπο που παρουσιάζεται η αστική Γερμανία στο έργο του συγγραφέα μάλλον κολακευτικά. Στο έργο του Mann, ο Γερμανός αστός ή έστω μεσοαστός, βρίσκει την εικόνα που έχει ή θεωρεί πως έχει για τον εαυτό του και την τάξη του. Αυτό το καθρέφτισμα του κόσμου είναι ένα σημαντικό κομμάτι του μεγαλείου του Mann κατά τον Lukács. Σύμφωνα πάντα με τον φιλόσοφο ο συγγραφέας σχετίζεται αισθητικά τόσο με τον Johann Wolfgang Goethe (1749 - 1832), όσο και με τον Count Lev Nikolayevich Tolstoy (1828 – 1910). Δεν υπήρξε όμως ποτέ μοντέρνος με την παρακμαϊκή έννοια και κατά τον δικό του μοναδικό τρόπο συνεχίζει μια μεγάλη Γερμανική παράδοση στη λογοτεχνία.

2.3.4 Ο Dr. Faustus του T. Mann δια χειρός...T. Adorno

Ο Thomas Mann (1875 - 1955) κατ’ ομολογία του και πλήρη επιβεβαίωση των προανακρουσμάτων του Benjamin, (σύμφωνα με τα οποία ο τέχνης θα πρέπει να επανακαθορίσουν τη στάση τους μετά τον κινηματογράφο), σε μία από τις επιστολές προς τον Adorno, αναφέρει εκτός των άλλων ότι στο αριστούργημά του *Doctor Faustus* χρησιμοποίησε την τεχνική του κινηματογραφικού μοντάζ. Η σειρά επιστολών μεταξύ των δύο ανδρών αφορούσε κάτι περισσότερο από αλληλογραφία καθώς ο Adorno αποτέλεσε για τον Mann ένα είδος μέντορα σχετικά με τη μουσική. Η σχέση τους υπήρξε συνεργατική στη συγγραφή του *Doctor Faustus* σε ότι αφορούσε στα μουσικά χαρακτηριστικά, τόσο σε τεχνικό όσο και σε επίπεδο μυθοπλασίας και χαρακτήρων.

Σε αντίθεση με τον Lukács, για τον Adorno η γραφή του Mann ήταν κάτι σαν πρότυπο σε ότι φανταζόταν και οραματιζόταν ως ουτοπία της γνώσης, δηλαδή: “την κατασκευή ενός συγκεκριμένου έργου που με την παραγωγική φαντασία συμφιλιώνει

την έννοια με την εποπτεία” (Adorno - Mann, 2009:11). Έτσι πρόταση του επιφανούς συγγραφέα για συνεργασία αποτέλεσε για τον Adorno μιας πρώτης τάξεως πρόκληση σχετιζόμενη με τεχνικά και αισθητικά θέματα επί συγκεκριμένου έργου με αντίστοιχες απαιτήσεις και διάθεση εξερεύνησης αυτών των πεδίων.

Ο Mann ζήτησε τη βοήθεια του Adorno όταν έφθασε στο έβδομο κεφάλαιο του έργου του για τον Faustus. Πράγματι από το κεφάλαιο αυτό και μετά ξεκινά μια ενδοσκόπηση της εσωτερικής σχέσης των ηρώων με τη μουσική που εξελίσσεται σε ένα διάλογο με τους ίδιους τους ρόλους/πρωταγωνιστές και στη συνέχεια με τις πιο μύχιες σκέψεις του συγγραφέα όπως αυτές πλέκονται εντός του λογοτεχνικού έργου ως φορέα της εν λόγω προβληματικής. Η φύση των μουσικών οργάνων, ως φέρουσες μονάδες του ήχου ακόμα και σε επίπεδο κατασκευαστικών λεπτομερειών και υλικού, λαμβάνουν δεσπόζουσα θέση στην περιγραφή, τη μυθοπλασία αλλά κυρίως στην ουσία του ογκώδους αυτού έργου. Ο πρωταγωνιστής – ήρωας Αντριάν Λέβερκιν¹⁵⁰ φίλος του συγγραφέα και πρωταγωνιστή Σερένους Τσάιτμπλομ είναι συνθέτης. Από την αρχή του έργου περιγράφεται η κλίση του στη μουσική και ιδιαίτερα στα μαθηματικά, ως αμιγείς και αδιάκριτες οντότητες. Ο Σερένους, ως διδάκτωρ φιλοσοφίας, εξιστορεί με βαθύ στοχασμό την πορεία τους από την εφηβεία ως το τέλος της ζωής του συνθέτη. Αναφέρει σπάνιες λεπτομέρειες σχετικά με τη μουσική αν σκεφτεί κανείς ανάλογες αναφορές στη λογοτεχνία. Περιγράφει επίσης με δυσεύρετες για τη λογοτεχνία αναφορές την κρούση π.χ. των μαύρων πλήκτρων (F#, A#, C#), με την προσθήκη του E, ως μία σχέση δεσπόζουσας προς κάποια τονική. Έτσι περιγράφει για παράδειγμα τη σχέση V7-I με τονικό κέντρο την C#. Ωστόσο, παρά κάποιες ίσως παγιωμένες θέσεις, μόνο το ανάκρουσμα μιας μείζονος μεθ’ εβδόμης, (όπως αυτή που περιγράφεται), δεν αρκεί για να καθορίσει, πολλώ δε μάλλον για να δεσμεύσει κάποια αυστηρή και συγκεκριμένη σχέση. Έτσι ο νεαρός μουσικός εισάγει στη συζήτηση με τον φιλόσοφο μια υπόνοια αμφισβήτησης σχετικά με τα τονικά κέντρα της παραδοσιακής αρμονίας. Ονομάζει “δισήμανση” την πιθανή σύνδεση σχέσεων μεταξύ τονικοτήτων σε ένα πιο ελεύθερο πλαίσιο από εκείνο της κλασικής αρμονίας.

¹⁵⁰ Πρόκειται για μία τόσο άμεση αναφορά στον Schoenberg που ο συνθέτης σχεδόν απαίτησε από το συγγραφέα να τοποθετηθεί επίσημα. Εκείνος ανταποκρινόμενος αναφέρεται σχετικά στο τέλος του βιβλίου. Ο ίδιος ο Schoenberg ωστόσο ενοχλήθηκε αρχικά με τη μη σαφή αναφορά στο όνομά του και παρά την επανόρθωση του Mann σε κάθε επόμενη έκδοση του μυθιστορήματος, αποκάλεσε τον Adorno “πληροφοριοδότη” (informer), και συνέχισε την πολεμική. Από τα γραφόμενα του Mann φαίνεται ότι ο συνθέτης περισσότερο τον πίκρανε παρά τον έθιξε.

Ο Βέντελ Κρέτσμαρ, ο πρώτος δάσκαλος μουσικής του Αντριάν αποτελεί το λογοτεχνικό πρόσωπο – εφεύρεση, μέρος της μυθοπλασίας, ώστε οι ιδέες του Adorno σχετικά με την τελευταία περίοδο δημιουργίας του Beethoven (περίπου από το 1820 ως τον θάνατό του), να διέλθουν εμπλουτισμένες με τη λεπτή λογοτεχνική επεξεργασία του Mann. Η απελευθέρωση από τις παραδομένες φόρμες και η επί της ουσίας έναρξη του ρομαντισμού, περιγράφονται μέσω του λογοτεχνικού έργου με αυτό το παράδειγμα, δηλαδή το έργο του Beethoven. Γνωστά μοτίβα του Adorno περνούν από τις σελίδες του Mann, όπως π.χ. οι χειρισμοί του Wagner στις όπερες ή τα σχετικά με την ανάπτυξη της σονάτας Op. 111 του Beethoven και την έλλειψη τρίτου θέματος.¹⁵¹ Ότι γνωρίσαμε στις αναλύσεις του Adorno για τις ιδιομορφίες και την πρωτοπορία κάποιων από τις 32 σονάτες του, περνούν τώρα στη λογοτεχνία και συνδράμουν στο μυθοπλαστικό περιβάλλον. Η σονάτα που ολοκληρώνεται με το δεύτερο μέρος καθώς δεν υπάρχει τίποτα άλλο να προστεθεί, αποτελεί δομικό στοιχείο που αναλύεται εντός του έργου. Το σχήμα μπορεί να ισχύσει όχι μόνο για αυτή τη σονάτα, αλλά για κάθε σονάτα. Έτσι ο φορμαλιστικός αυτός κεραυνός και η ιδέα της φιλοσοφίας της μουσικής για το επέκεινα, εδράζεται λογοτεχνικά εδώ, σε αυτή την παρατήρηση του Adorno μέσα από τα χείλη του αναλυτή – δασκάλου. Η σονάτα έκλεισε τον κύκλο της εδώ. Κάθε άλλη θα είναι ένα ακόμη κακό αναμάσημα του παρελθόντος και κακέκτυπο. Η μουσική οφείλει να βρει άλλη φόρμα και οδό για να προχωρήσει. Στις σελίδες αυτού του έργου γίνεται επίσης λόγος και για τη σχέση της μουσικής παρτιτούρας με τα εικαστικά, σε ένα επίπεδο συμμετρικού ελέγχου και τάξης ειδικότερα σε αναγεννησιακούς συνθέτες. Οι αναφορές φθάνουν από τον Αριστοτέλη μέχρι τον Πυθαγόρα και σχετίζονται με τις οντολογικές μελέτες και τα οπτικά ανάλογα γραφών.

Ο Adorno πέραν της δικής του δραστηρικής συμμετοχής στη διαμόρφωση όλων των κομματιών που αφορούν στη μουσική, στο έργο του Mann, έδωσε στο συγγραφέα προς μελέτη και τα βιβλία *Eingebung und Yat im musicalischem Schaffen* του Julius Bahl καθώς και το *Alban Berg* του Willi Reich. Στο μυθιστόρημα, η εφεύρεση του δωδεκάφθογγου του Schoenberg φαίνεται ότι ξεκινά από τη λογοτεχνία. Ο ήρωας – συνθέτης αναζητώντας έναν δικό του συντακτικό κανόνα μελοποίησης της ποίησης και έχοντας κατά νου μία πρώτη απόπειρα διάταξης σειρών, αναλογίζεται ως πεδίο εφαρμογής την ένωση λογοτεχνίας και μουσικής μέσω ενός τέτοιου αυστηρού κοινού

¹⁵¹ Ο ίδιος ο συνθέτης απάντησε στην ερώτηση με ειρωνεία πως δεν είχε πολύ καιρό ώστε να ολοκληρώσει τη σύνθεση κατά τα παραδομένα της εποχής.

κώδικα αναφοράς. Η ζεύξη κρίνεται ως “ρατσιοναλιστική” από τον αφηγητή – συγγραφέα, ο οποίος αναγνωρίζει το μεγαλοφυές, αλλά επανέρχεται με μια δεύτερη σκέψη που αφορά σε μια εξέλιξη που θα οδηγούσε στη στασιμότητα. Η αντίρρηση ήταν αναμενόμενη και ο συνθέτης επιμένει, εξηγώντας ότι αυτή η τεχνική και η επέκτασή της στη δημιουργία μιας “δωδεκάτονης λέξης”, θα μπορούσε να λάβει χώρα σε συνδυασμό με καρκινικές και αντιστικτικές τεχνικές σε ένα “μαγικό τετράγωνο”. Πρόκειται φυσικά για σαφή αναφορά στα Matrix του Schoenberg και αργότερα των σειραϊστών. Οι έννοιες της ελευθερίας, του αστερισμού και της ουτοπίας για τις οποίες έγινε τόσος λόγος στο έργο του Adorno, αποκτούν πια και πρακτική υπόσταση μέσα από το σχέδιο του συνθέτη – πρωταγωνιστή Αντριάν Λέβερκιν και το όραμα που πραγματώνει για τη νέα μέθοδο μουσικής σύνθεσης. Η φαινομενική αποσύνδεση των “άμεσων ακουσμάτων” από υλικό προερχόμενο μέσω της τεχνικής κατασκευής του πίνακα αυτού, χάνει την αμεσότητά, αλλά μόνο φαινομενικά. Δεν πρέπει να αγνοείται ότι η σύνταξή και η διαμόρφωση των σειρών αυτών αποτελεί προϊόν του ίδιου του συνθέτη. Την ίδια στιγμή προαναγγέλλεται η ελευθερία του μέσα από την πλήρη και οικειοθελή του δέσμευση στο πρόγραμμα που ο ίδιος έθεσε. Αυτή η προκύπτουσα από το σύστημα πολυφωνία, δεν μπορεί να είναι παράταιρη και ετερόνυμη καθώς θα ανήκει στον ίδιο αστερισμό. Έναν αστερισμό ως καθορίζον σύστημα και εγγυητή ενότητας. Αυτό το σχήμα οδηγεί στην αναστήλωση της ουτοπίας. Μια ουτοπία που ενώνει τον Mann με τον Schoenberg και τη λογοτεχνία με τη μουσική,

Ενδεικτικό του σε τι βαθμό ο Adorno θεωρούσε τη λογοτεχνία ως ένα φιλόξενο πεδίο περιγραφής και ζεύξης του λόγου με τον ήχο είναι και το ακόλουθο περιστατικό: Ο Mann ζήτησε από τον Adorno λεπτομέρειες σχετικά με τη ζωή του καθώς και με τη σχέση του με τον Horkheimer, προκειμένου να συγγράψει τη μυθιστορία του μυθιστορήματος *Doctor Faustus*. Στο σχετικό απαντητικό γράμμα, ο Adorno θεωρεί τη φιλοξενία του προσώπου του σε ένα τέτοιο έργο, (στο οποίο έχουν αναπτυχθεί διεξοδικά οι σχέσεις λόγου – μουσικής καθώς και οι ιδέες του σχετικά με τη Νέα μουσική, η οποία ας τονιστεί ότι δεν είχε εκδοθεί ακόμα), τόσο σημαντική ώστε να στο τέλος του γράμματος αναφέρει: “Με πολύ μεγάλη ένταση κοιτάζω προς την πίσω πόρτα που οδηγεί στην αθανασία, αυτή που θα μου ανοίξει το βιβλίο σας *Μυθιστορία ενός Μυθιστορήματος*” (Adorno - Mann, 2009:47).

Ο ήρωας – συνθέτης Αντριάν Λέβερκυν προς το τέλος του έργου, εξομολογείται στον συγγραφέα, (καθώς του αναλύει ένα από τα έργα του), ότι σκοπός του δεν ήταν να γράψει μια σονάτα αλλά ένα μυθιστόρημα. Κατά τη γνώμη μου, το ίδιο το μυθιστόρημα του Mann θα μπορούσε με την ευρύτερη έννοια της φιλοσοφίας της μουσικής, να ειπωθεί ως μια φόρμα σονάτας καθώς τα δύο κύρια πρόσωπα (μέρη), εμπλέκονται και εκτίθενται με αντίστοιχη μορφή. Πρόκειται για μια ακόμη από τις πολλές σχέσεις αναφοράς μεταξύ φιλοσοφίας και μουσικής. Σύμφωνα με αυτήν η σονάτα, (στην παγιωμένη μορφή της), περιέχει διαλεκτικά ζεύγη θεμάτων που ακολουθούν παρόμοια επεξεργασία με εκείνη της φιλοσοφίας και του εγκελιανού αντίστοιχου σχήματος. Φυσικά ο όγκος της πληροφορίας καθώς και η πολυπρόσωπη ανάπτυξη παραπέμπουν περισσότερο σε μία συμφωνία, ίσως με τη φόρμα σονάτας να υποφώσκει σε όλα της τα μέρη, κι όχι μόνο στο πρώτο όπως συμβαίνει παραδοσιακά. Σε ένα από τα μεταγενέστερα τεκμήρια της επικοινωνίας των δύο ανδρών, (γράμμα της 28/4/1952 προς τον Mann), ο Adorno χρησιμοποιεί παρόμοια αντιμετώπιση με αυτή που ανέπτυξε στη *Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής* σχετικά με τη λογοτεχνία και το έργο που έγραφε εκείνη την εποχή ο Mann (*Confessions of Felix Krul*). Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: “...το γεγονός ότι στα αφηγηματικά έργα του ύψιστου είδους, η ίδια η μορφή λαμβάνει τον χαρακτήρα της μετακίνησης και της μεταβολής, ότι δηλαδή τέτοια έργα ξεπερνούν την καθαρή εμμένεια της μορφής τους, εγγυάται ότι η παράσταση υπακούει στο νόμο κίνησης του πράγματος” (Adorno - Mann, 2009:131). Η προτροπή αυτή, στην ουσία της απομακρύνει τη θεωρία σύμφωνα με την οποία οι μεταβολές της μορφής αντίκεινται σε ένα στιλιστικό πρόγραμμα που οφείλει να τηρήσει ο δημιουργός. Το επιχείρημα περνά εκ νέου μέσα από τον χώρο της μουσικής, καθώς ο Schoenberg γίνεται ξανά παράδειγμα σχετικά με την πολεμική του απέναντι στην υφολογική ενότητα σε βάρος της αμετακίνητης μορφής.

Τέλος, αναφέρεται σχετικά ότι η μελοποίηση της ποίησης δεν είναι μια διαδικασία που απαραίτητα, (ακόμη και στην καλύτερη εκδοχή της), αναβαθμίζει το ποιητικό έργο. Άλλωστε όπως είναι γνωστό ο Adorno ήταν ιδιαίτερα επικριτικός σε όλα τα έργα ακόμη και του Schoenberg στα οποία εμπλεκόταν ο λόγος. Μέσω του έργου του Mann και σχετικές αναφορές ο Adorno δράττεται της ευκαιρίας να τονίσει το προφανές σύμφωνα κυρίως με ότι επισημάνθηκε στα εισαγωγικά σχόλια του παρόντος κεφαλαίου. Πρόκειται για την απαίτηση για μελοποίηση κάποιου οπωσδήποτε άρτιου

στίχου. Ωστόσο, όχι σπάνια, συναντάμε αντίθετα παραδείγματα στα οποία η μουσική αναδεικνύει την ποίηση. Όμως ο Adorno κατ' αντιστοιχία με όσα σχετικά αναφέρει για την κινηματογραφική ταινία και τη μουσική της παραμένει αμετακίνητος στην πεποίθηση που ήθελε ισοϋψείς τις αισθητικές απαιτήσεις των τεχνών τις συμπράξεις τους εντός των έργων τέχνης. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται και στον τρόπο με τον οποίο η μουσική συχνά αναλύει έννοιες ή νοήματα, μόνο και μόνο με την αλλαγή του ρυθμού προσπέλασης του υλικού, καθώς το τροποποιεί τονικά αλλά κυρίως ρυθμικά σε σχέση με την απαγγελία ή την ανάγνωση.

Ολοκληρώνοντας αυτό το κεφάλαιο σχετικά με τη μουσική και τη λογοτεχνία θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ενώ υπάρχουν σημεία σύγκλισης που σε πρώτο επίπεδο μοιάζουν εύκολα αναγώγιμα από τη μία τέχνη στην άλλη, εντούτοις στην πραγματικότητα οι σχέσεις που διέπουν την ώσμωση μεταξύ τους είναι περισσότερο άρρητες και αφανείς. Η δομική συνάφεια που συναντήσαμε στην αρχαιότητα προερχόταν από την προσωδιακή εύρυθμη παράλληλη λειτουργία. Η θραύση της στην εξέλιξη ανέπτυξε νέους κώδικες και η απλή αναγωγή στο παρελθόν φάνηκε εσφαλμένη. Ωστόσο η συνάφεια δεν απωλέσθη αλλά τίθεται πια όπως είδαμε σε διαφορετικές βάσεις με νέους όρους και ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Ο χειρισμός των δομών της μουσικής μέσω της λογοτεχνίας και το αντίθετο είδαμε ότι μπορεί να δώσει ενδιαφέροντα αισθητικά αποτελέσματα αλλά και να συνεισφέρει σε μια διπλή ανάγνωση και κατανόηση του καλλιτεχνικού έργου από δύο διακριτές αλλά ενδεχομένως αναγώγιμες σκοπιές.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΧΟΡΟΣ

2.4.1 Εισαγωγικά στοιχεία

Ο χορός ως θραύσμα του τριφυούς αποτελεί μια δύσκολη ως προς τον ορισμό και την αντιμετώπισή της οντότητα. Αρχαίες μαρτυρίες και συνταυτίσεις με τα άλλα δύο στοιχεία του τριφυούς μας πληροφορούν για την άρρηκτη σχέση της ρυθμικό-σωματικό-ηχητικής υπόστασης της τέχνης αυτής. Ο λόγος, η μουσική ή και τα δύο, συμπληρώνουν τα θραύσματα της εικόνας που προσπαθούμε σήμερα να συναρμολογήσουμε για τους προγόνους των σύγχρονων μορφών. Πολλοί συσχετίζουν τη γέννηση του χορού με το θέατρο μέσω της χορομimικής, ενώ ο Franz Uti Boas (1858 - 1952), ταυτίζει τις απαρχές με μια αναγωγή στην κίνηση του βαδίσματος (Κακούρη, 1974:66). Ο Hegel αναφέρει ότι "...στο χορό η μουσική περνά κατά κάποιο τρόπο μέσα απ' τα πόδια μας" (Hegel, 1980:140).

Το θέμα των πρακτικών απαγορεύσεων που τίθεται εξ ορισμού σε όλες τις τέχνες, στον χορό εμφανίζει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα καθώς είναι συνυφασμένο με σωματικές στατικές και βιολογικές δεσμεύσεις εκ μέρους του υποκειμένου. Ταυτόχρονα σε επίπεδο σπουδών περνά μέσα από την καθαρή θεωρία του ρυθμού, στην οποία ήδη έγινε αναφορά στο σχετικό κεφάλαιο. Στην όλη προβληματική ως προστεθεί ότι η σημειογραφία (ανύπαρκτη έως ένα σημείο της ιστορίας), είναι η λιγότερο διεξοδική σε σχέση με τις άλλες τέχνες. Τα νέα μέσα καταγραφής αποτελούν ίσως μια ιδεατή καταγραφή μιας ιδέας ή ενός ολόκληρου σχεδίου χωρίς ωστόσο να αποτελούν ένα επίσημα εναλλακτικό μέσο. Τα τελευταία χρόνια τα συστήματα σημειογραφίας έχουν επιλύσει τα περισσότερα από τα προβλήματα του παρελθόντος και φυσικά η μαγνητική (αρχικά) και η ψηφιακή (μεταγενέστερα) εγγραφή αποτελούν πια πολύτιμα εργαλεία.

Η έρευνα και ο εντοπισμός των στοιχείων εκείνων που θα μπορούσαν να αποτελέσουν σταθερές ώστε ο χορός να αποκτήσει ένα κοινώς αποδεκτό σύστημα σημειογραφίας καθώς και ένα πεδίο ορισμού, άρχισε περίπου στα μέσα του 19^{ου} αιώνα για να κάνει τα μεγάλα του βήματα μετά την έλευση του 20^{ου}. Ο λόγος και ο εντοπισμός όπως θα δούμε αφορά κυρίως στο κλασικό μπαλέτο. Σε αυτό συνηγόρησε το μουσικό υπόβαθρο το οποίο αποτέλεσε, όπως θα δούμε, οδηγό καθώς εκεί υπήρχε ένα πλήρες και συντεταγμένο σύστημα ρυθμικής αγωγής και οργάνωσης του υλικού. Ο

ορισμός, η αναζήτηση και η μέτρηση της μικρότερης δυνατής μονάδας, του πρώτου δομικού κυττάρου, και στο χορό, όπως είδαμε και στη μουσική έγινε κοινός τόπος. Στη χορολογία κατά την Ζωγράφου και τον Kaerpler οι κυτταρικές αυτές μονάδες ονομάζονται “κινήματα” (Βαβρίτσας, 2003:17).

Το μπαλέτο (> ιταλ. ballo = χορός), αποτελεί επίγονο στάδιο αυτονομημένων κινήσεων που έλκουν την καταγωγή τους στην ξιφασκία. Στη Γαλλία αυτές οι κινήσεις θα αξιοποιηθούν σε μια ενότητα από καλλιτέχνες όπως ο Jean Antoine de Baif (1532 - 1589), κάνοντας τα πρώτα τους βήματα με την παράσταση *Circle, ou le ballet comique de Roayne*. Μερικά χρόνια αργότερα ο Pierre Beauchamp (1631 - 1705), έθεσε τις βάσεις στην αναγέννηση και έτσι το 1661 ιδρύεται ο πρώτος χορευτικός θίασος (*Corps de balle*) και αργότερα το *Ballet de l'Opéra de Paris*. Τα σκήπτρα αργότερα πέρασαν στη Δανία και την υπόλοιπη Σκανδιναβία. Στη Σουηδία εμφανίστηκε μια ανερχόμενη τάση ενδιαφέροντος για ενδεδειγμένη μελέτη και ανάπτυξη του χορού. Η Marie Taglioni (1804 – 1884) εισήγαγε το ανέβασμα στις μύτες. Στη Ρωσία έχουμε την εμφάνιση του περίφημου Sergei Pavlovich Diaghilev (1872 - 1929) καθώς και το περιώνυμο Bolshoi Ballet (1776).

Το μπαλέτο αρχικά συνέθετε μαζί με το χορόδραμα ένα από τα πολλά είδη του μουσικού θεάτρου. Υπόβαθρο ήταν σε κάθε περίπτωση το μουσικό κείμενο και στην αρχική μορφή το μπαλέτο χρησιμοποιήθηκε στις πρώτες ιταλικές όπερες ως ιντερμέδιο (< ιταλική intermedio) ή ως αυτοτελής σκηνή εντός έργου (Τόμπρας, 1998:243). Το Ιντερμέδιο ή ιντερμέτζο από όσο γνωρίζουμε μετά το τέλος του 15^{ου} αιώνα αποτελούσε μικρό μουσικό διάλειμμα, εντός του οποίου μπορεί να παρουσιάζονταν από τραγούδια, μαδριγάλι, μικρά νούμερα και διαλόγους μέχρι χορευτικά για μικρά και μεγάλα σύνολα. Τα θέματα τα οποία συναντούμε αυτήν την περίοδο στο χορό ήταν συνήθως αλληγορικά ή ποιμενικά. Περί το 1600 τα ιντερμέδια ήταν πολύ συχνά τόσο εξελιγμένα θεάματα, ώστε προκαλούσαν πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τα ίδια τα θεατρικά έργα. Στην Ιταλία ειδικά, η κωμική όπερα μπορεί να πει κανείς ότι αποτελεί μια μετεξέλιξη του ιντερμέδιου· κωμικές σκηνές-ιντερμέδια εκτελούνταν ακόμη και μεταξύ πράξεων της όπερας του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Από την Ιταλική όπερα μετοίκησε γρήγορα στα Γαλλικά ανάκτορα και από εκεί μετακόμισε στη Ρωσία όπου αυτονομήθηκε οριστικά φτάνοντας παράλληλα στο απόγειό του σε μια πορεία στη

διάρκεια της οποίας ο χορός κέρδιζε ολοένα και περισσότερο την αυτόνομή του υπόσταση.

2.4.2 Ο 20^{ος} αιώνας και οι απαρχές σημειογραφίας και πεδίων ορισμού

Ο Rudolf von Laban, (1879 - 1958), παραλαμβάνοντας μια πρώτη προσπάθεια σημειογραφίας από τον P. Conte (κυρίως στο *Traite d' Ecriture de la danza* το 1931), προχώρησε στο δικό του σύστημα (Labanotation). Πέρα από την καθετοποίηση της γραφής και τη λεπτομερέστερη περιγραφή της χορογραφίας που επιμελήθηκε, ανέλυσε τον χορό με βάση το σκεπτικό για πηγαία προσπάθεια *Effort Shape* του ανθρώπινου σώματος στην κίνηση και επίσης χώρισε τη μελέτη αυτή σε τέσσερις παράγοντες:

1. Ροή
2. Χώρο
3. Χρόνο
4. Βάρος.

Πρόκειται για ένα σύστημα το οποίο τουλάχιστον σε ότι αφορά στο ρυθμό είναι βασισμένο στην αντίστοιχη μουσική σημειογραφία. Το σχήμα αυτό φιλοσοφικά εδράζεται στο “Πώς” παρά στο “Τι” κάτι που συναντιέται ιδιαίτερα στις αισθητικές θεωρήσεις του 20^{ου} αι. Η θεωρία περνά μέσα από τη φυσιολογία του ανθρώπου από την εμβρυακή περίοδο και εξελίσσεται έως τη μεταγενέστερη ζωή του σε μια σειρά φυσικών σταδίων μετά τις πρώτες αρχέγονες κινήσεις.

Ωστόσο κάθε ορισμός όπως του Merriam (“Η με ρυθμικές κινήσεις του σώματος έκφραση συναισθημάτων”), ή του Laban (“Η ποιητική των κινήσεων του σώματος στο χώρο”) κλπ, φαίνεται ότι προκρίνει έξωθεν παράγοντες και ως εκ τούτου λειτουργεί ετεροκαθοριστικά. Το σύστημα του Laban θα ακολουθούνταν από εκείνο των J. & R. Benesh, περίπου το 1940. Η νέα αυτή πρόταση στη σημειογραφία αφορούσε μια αρκούντως πληρέστερη προσπάθεια καταγραφής κάθε κίνησης, (πρόκειται για σύστημα κυρίως εστιασμένο στο μπαλέτο, με παράλληλη χρήση παρτιτούρας), για να υιοθετηθεί μερικά χρόνια αργότερα από το βασιλικό μπαλέτο της Αγγλίας (Βαβρίτσας, 2003:12).

Ο Joseph Moiseyevich Schillinger (1895 - 1943), ήταν από εκείνους που βοήθησαν τόσο στην ανάπτυξη της σημειογραφίας όσο και στη σύνθεση του εκάστοτε συστήματος με άλλες τέχνες και πεδία. Ο Schillinger εργάστηκε ιδιαίτερα στο πεδίο

ανάπτυξης της τάσης σύνθεσης των τεχνών, ερμηνεύοντας και συνδυάζοντας τα στοιχεία τους a priori. Ως συνθέτης και θεωρητικός, εργάστηκε στην έρευνα και την επεξεργασία μαθηματικών και συνθετικών μοντέλων συνεργαζόμενος με συνθέτες όπως ο Prokofiev και ο Rachmaninoff. Επίσης υποστήριξε πρωτοποριακές προσπάθειες πολλών άλλων συνθετών ή ακόμα και δίδασκε κάποιους όπως οι G. Gershwin, G. Miller, κλπ. Σε αυτή τη βάση συνεργάστηκε και με τον Leo Theremin. Το σύστημα χορογραφίας του οποίου θεωρείται ο πρωτεργάτης, διεπόταν από μαθηματικές αρχές σε συνδυασμό με τον κινηματογράφο και τη μουσική. Οι καρποί αυτών των ερευνών και οι προτάσεις του περιέχονται σε ένα έργο του που εκδόθηκε αργότερα με τίτλο *The Schillinger System of Musical Composition* (1941). Περιοδικές κινήσεις, τρισδιάστατοι χώροι, αρμονία και αντίστιξη συνομολογούν στην κατάδειξη ενός κοινού συστήματος – οχήματος σημειογραφίας, προσαρτώμενο μεταξύ άλλων τεχνών και στον χορό. Η αντίληψη είναι αρκούντως φυσιοκρατική και επαναφέρει μερικές από τις αρχές σχετικά με τη μουσική θεωρία του Zarlino. Ωστόσο μέσω της σχηματοποίησης αυτής καταδεικνύεται μια συσχετιστική τάση όχι άμοιρη ανάπτυξης και εξέλιξης.

Η χορολογία αναλύεται έως σήμερα με όρους διεπιστημονικότητας και για πολλούς ακόμη και ως όρος είναι υπό διαπραγμάτευση. Κοινωνιολογικοί, μουσικολογικοί, παιδαγωγικοί, κινησιολογικοί όροι και ορισμοί κάποτε καλύπτουν και κάποτε όχι τα πολλά πεδία ελέγχου της τέχνης αυτής.¹⁵² Συν τοις άλλοις, σε αντίθεση με τη μουσική, ο διαχωρισμός μεταξύ αστικού – λόγιου και παραδοσιακού ή λαϊκού είναι διαδικασία των τελευταίων αιώνων τόσο στην επίσημη εκδοχή όσο και στην κοινή συνείδηση. Έτσι: “...θεμελιώδες ειδοποιό χαρακτηριστικό του ακραιφνώς έντεχνου/λόγιου/‘υψηλού’ χορού, είναι η εκδήλωση της αναζήτησης για διερεύνηση του εκφραστικού μέσου, που ενεργοποιείται μέσα από την αυτονόμηση της ελεύθερης δημιουργικής πλευράς και επικυριαρχίας της επί της εκτελεστικής, με συνέπεια το μόνιμο αίτημα για την προσκομιδή διαρκώς νέων χορογραφιών με διαρκώς νέα μορφοσυντακτικά και δομικά στοιχεία. Το αίτημα αυτό είναι απών και ανεπιθύμητο στον αμιγώς λαϊκό/παραδοσιακό χορό...”¹⁵³

¹⁵² Έως το 1950 δεν υπήρχε κανένας επιστημονικός κλάδος επίσημα αρμόδιος για τον χορό και μόνο.

¹⁵³ Λέκκας Δ., Όψεις θεωρίας του Ελληνικού χορού, στο *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής μουσικής και χορού*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, (Πάτρα 2003):33.

Παρά τα προβλήματα αυτά, ήδη από την ανάλυση του τριφυούς προκύπτουν σαφείς συγγένειες μεταξύ χορού και μουσικής σε ένα πλαίσιο που οι άμεσες αντιστοιχίσεις δεν φαίνονται παρακινδυνευμένες. Αρχής γενομένης από τα είδη και προχωρώντας στα επί μέρους χαρακτηριστικά εντοπίζονται επιλεκτικά τα εξής:

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΧΟΡΟΣ

Προγραμματική	→	Αφηγηματικός
Απόλυτη	→	Απουσία αντικειμένου
Πους	→	Ρυθμικό κύτταρο
Μοτίβο	→	Μοτίβο
Ταυτότητα	→	Ταυτότητα
Χροιά	→	Χροιά
Ήθος	→	Ήθος
Σημαίνον – Σημαινόμενο	→	Σημαίνον – Σημαινόμενο
Αυτοσχεδιασμός	→	Αυτοσχεδιασμός

Αυτή η εκ του παραλλήλου ανάλυση θα μπορούσε να επεκταθεί σε πεδία όπως η σχέση παραδοσιακού χορού – παραδοσιακής μουσικής (με κυρίαρχο γνώρισμα εκτός των άλλων την απουσία αυτοσκοπού), η προφορικότητα, η γενεαλογία κλπ). Σε αυτά τα στοιχεία θα μπορούσαν να προστεθούν οι εξής παρατηρήσεις:

- α) Η αρχαιότητα στο χορό (εν αντιθέσει με τη μουσική) δεν παραδίδει θεωρία.
- β) Σπάνια συναντάται στο μακρινό και όχι μόνο παρελθόν ατομικός χορός.
- γ) Ο χορός δεν αυτονομείται από τη μουσική πριν τον 20^ο αιώνα. Ακόμη και τότε όμως η αναλογία είναι σχετικά ελάχιστη σε σχέση με εκείνον που συνοδεύεται από μουσική.
- δ) Καθώς η συνοδεία μουσικής σήμαινε συχνότατα συνοδεία τραγουδιού κι όχι καθαρής μουσικής, η ρυθμική ανάλυση μετακυλά στις σχέσεις ρυθμού και γλώσσας, με αρχή τον πυρηνικό συλλαβισμό (Σύμφωνο – Φωνήεν), και μεταφορά στη ρυθμική (Μακρό – Βραχύ). Ακολουθώς το σχήμα αυτό εμφανίζεται σχεδόν αυτόματα στο χορό (Δίσημος, με διάφορες μορφές διαφοροποίησης και παραλλαγών / αποκωδικοποίησης σε κίνηση).

- ε) Στο μεγαλύτερο μέρος του Corpus των χορευτικών έργων που δεν σχετίζονται με μουσική υπόκρουση, παρατηρούνται επιβιώματα μουσικής ρυθμικής σχέσης (δίσημα, τρίσημα, ημιόλια κλπ).

Οι δύο τελευταίες παρατηρήσεις (δ.ε), όπως είναι φανερό οδηγούν τη μελέτη της κίνησης και του κυτταρικού πυρήνα της χορολογίας, σε άμεση σύνδεση με όσα αναφέροντα σχετικά με τον λόγο, τους στίχους, και την προσωδιακή εκφορά με όλες τις παραμέτρους ενεργές και δυνάμει μεταφευμένες εντός αυτής της τέχνης.

Στον 20^ο αιώνα ο χορός μέσω του μπαλέτου δρασκελίσει γρήγορα τα βήματα που έχασε από την περίοδο του ρομαντισμού και μετέπειτα σε σχέση με τις άλλες τέχνες. Περνώντας τον Ατλαντικό με μια ενδιάμεση στάση στη Γερμανία (Austdruckstanz, Εκφραστικός χορός), οδηγήθηκε κοντά σε μια πιο οριστική σύγχρονη μορφή (Contemporary Dance) με πηγή έμπνευσης την αισθητική και τις ιδέες της Angela Isadora Duncan (1877 - 1927). Την ίδια στιγμή η φορμαλιστικές αναζητήσεις βρίσκονταν σε μια σχεδόν μόνιμη διαμάχη με το περιεχόμενο, μια κατάσταση που υφίσταται ως τις μέρες μας. Ο σύγχρονος χορός στις Η.Π.Α είναι συνυφασμένος με τα ονόματα της Martha Graham (1894 - 1991) και της Doris Batcheller Humphrey (1895 - 1958). Η κύρια προσφορά τους ήταν η εισαγωγή ενός νέου κινητικού λεξιλογίου σε ένα καινούριο πολυσυλλεκτικό κράμα. Κύρια συστατικά αυτού αποτέλεσαν η ύστερη θεώρηση του Γερμανικού εξπρεσιονισμού μαζί με πολλές από τις νέες θεωρήσεις της επιστήμης και της τέχνης της εποχής (Freud, Dali, Picasso, κλπ), και ειδικά στην επισήμανση του Freud σύμφωνα με την οποία η τέχνη είναι μονοπάτι από τον κόσμο της φαντασίας σε εκείνον της πραγματικότητας.

2.4.3 Αναφορά του T. Adorno και σύμπραξη μουσικής και χορού

Και σε αυτό το δυαδικό ζεύγος τεχνών, πρέπει να επισημανθεί, ότι όπως και στον κινηματογράφο, υπάρχει μουσική που γράφεται ειδικά για μια ταινία και μουσική που χρησιμοποιείται εν γνώσει ή εν αγνοία του συνθέτη προκειμένου να επενδυθεί μια σκηνή, έτσι και στον χορό υπάρχει μουσική που συνθέτεται προκειμένου να χορευτεί και μουσική που προϋπήρχε και χρησιμοποιείται μεταγενέστερα σε αυτή την κατεύθυνση. Η φύση της μουσικής για χορό και ειδικότερα για το μπαλέτο υπαγορεύει φυσικές χειρονομίες οι οποίες προάγονται σε τρόπους και μεθόδους συμπεριφοράς (Adorno, 2012:214). Το παράδειγμα του Stavinsky επανέρχεται ως αναφορά στον Adorno, καθώς πρόκειται για την ίδια τη χειρονομία της μουσικής πάνω στο χορό. Η

μουσική παρουσιάζεται ως η φέρουσα την αγωνία του αντικειμένου, σε μια άρνηση της ίδιας του της υπόστασης, στη σχιζοειδή εκείνη ένωση με την υποταγή της στον οργανωτικό λόγο. Ένας τέτοιος αποχωρισμός καταλήγει στην καθήλωση της σχέσης ήχου και κίνησης καθώς το υποκείμενο χωρίζεται από τον ζωοδότη του. Το νέο αυτό σχήμα με τη σειρά του καταλύει τη σχέση με την κίνηση και την εικόνα. Ο χορός προκρίνει τα ρυθμικά στοιχεία καθώς κι εκείνα της έκπληξης σε κάθε μουσική σύνθεση. Η μουσική εκκολάπτει έτσι εντός της, μια ρυθμικότητα και μια συχνά κακώς εννοούμενη ομολογία σχέσεων που πολλές φορές έχει αποτέλεσμα την πρόκριση τεχνικών και δευτερευόντων μέσων στο βωμό της σύζευξης αυτής. Το μοιραίο επακόλουθο και αυτής της σχέσης είναι η εκμετάλλευση του μέσου σε βάρος του ίδιου του σκοπού.

Είναι φανερό στα παραπάνω ότι ο Adorno διαπνέεται από ένα αρνητικό κλίμα, καθώς εντός του έχουν εκκολαφθεί σχέσεις μουσικής και χορού στις οποίες η μουσική συχνά παίρνει τη θέση του αντικειμένου. Στο ρόλο αυτόν μοιάζει έτοιμη να εξυπηρετήσει οικειοθελώς αλλότριες σχέσεις κίνησης και ήχου σε ένα αποτέλεσμα που μειώνει και τα δύο αυτά συμπράττοντα στοιχεία. Επίσης φαίνεται επικριτικός αναφερόμενος στον τρόπο που διάφορες ηχοχρωματικές τεχνικές και εφέ φιλοξενούνται παράταιρα σε συνθέσεις προκειμένου να εξυπηρετήσουν αντίστοιχης αισθητικής σωματικές κινήσεις. Τα ηχητικά εφέ συνάδουν στη σωματική όχι σπάνια αθλητικού τύπου δραστηριότητα καθώς η επιδεξιότητα σε αυτή την περίπτωση τρέχει στους παράλληλους διαδρόμους των δύο τεχνών που όμως στην πραγματικότητα ποτέ δεν συναντούνται. Με αυτό τον τρόπο τονίζεται ακόμη περισσότερο και σε ένα ακόμη πεδίο η διάκριση αντικειμένου – υποκειμένου. Το αποτέλεσμα είναι μια απλή τεχνική ακροβασία με διακριτούς ρόλους παρουσιασμένους απλοϊκά σε κοινή θέα και σκηνική δράση. Συν τοις άλλοις η ακολουθία μιας σολιστικής μελωδίας με την κίνηση ενός σολίστα – χορευτή αποτελεί άλλο ένα από τα στερεότυπα, η έξη και η λειτουργία των οποίων έχει αναλυθεί αρκετά.

Κατά τον Adorno ο χορός είναι μια κίνηση χωρίς πρόοδο ειδικότερα αν λάβουμε υπόψη τις χορευτικές μορφές ή τα λειτουργικά χορευτικά μέρη εκτενέστερων ειδών φόρμας. Η όποια εξέλιξη λαμβάνει χώρα εκτός αυτών των μερών, τα οποία συχνότατα είναι κυκλικά και βρίσκονται στην πλευρά της υποκειμενικής δυναμικής, αν πρέπει να γίνει ένας τέτοιου τύπου διαχωρισμός. Αυτή η μιμητική διάθεση εκ μέρους

της μουσικής μοιάζει σαν αντιδανειακή σχέση. Τα χαρακτηριστικά της φέρουν ανάγλυφα τα σημάδια μιας πρώτης σχέσης ρυθμικής και σωματικής ακολουθίας, η οποία στη συνέχεια έγινε πρότυπο για την σιδηροδέσμια προσκόλληση της ρυθμικής δράσης της μουσικής στο νέο εικαστικό δεδομένο (σωματική δράση). Συν τοις άλλοις τα περισσότερα από αυτά τα στοιχεία που θεωρούνται περιττά, (κατά άλλους διακοσμητικά), έλκουν την καταγωγή τους από σύμβολα λατρείας (Adorno, 2000a:20).

Οι θέσεις αυτές του Adorno είναι οπωσδήποτε επηρεασμένες από μερικά από τα πρώτα έργα σύμπραξης μπαλέτου και μουσικής του 20^{ου} αιώνα όπως το *The Rite of Spring* (*Η ιεροτελεστία τα Άνοιξης*), του Stravinsky (1913) η το *Ballet Mécanique* του George Antheil το 1924. Πέραν αυτών των πρωτοποριακών έργων μέχρι τα μέσα του αιώνα ακολούθησαν έργα που έφεραν πολλά από τα στοιχεία στα οποία ασκεί ομολογουμένως σκληρή κριτική ο Adorno.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, η ανάγκη για ορισμό κοινών τόπων και παραμέτρων μεταξύ των δύο τεχνών δεν έπαυε να παραμένει ένα ανεκπλήρωτο αίτημα. Η χορευτική έκφανση του μεταμοντέρνου λοιπόν (Post modern dance), θα έρθει εκτός των άλλων να ορίσει τον χορό αυτό ως ένα πεδίο εντός του οποίου κάθε κίνηση αποτελεί ή δύναται να αποτελεί χορευτική κίνηση και μάλιστα εκφρασμένη από ένα οποιοδήποτε άτομο (ακόμη και απολύτως ανεκπαιδευτο). Οι αρχές αυτές θα συναντήσουν πλησίον αυτών θέσεις σχετικές με τη μουσική. Έτσι η καλλιτεχνική δραστηριότητα ενός από τους πρώτους μεταμοντέρνους δημιουργούς στον τομέα του χορού όπως ο Mercey Philip "Merce" Cunningham (1919 - 2009), καθώς και άλλων οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν κυρίως από τη δεκαετία του '60 και μετά, θα έρθει όχι τυχαία να συναντήσει συνθέτες όπως ο John Cage (1912 - 1992). Το Post modern dance έθεσε υπό αμφισβήτηση πολλά από τα παραδομένα στοιχεία την ίδια ώρα που προσπαθούσε να περιγράψει πολλά άλλα, όμως συχνά ακόμη αχαρτογράφητα. Πέραν αυτών πρόκειται για ένα είδος στο οποίο οι καθημερινές κινήσεις, οι πολεμικές τέχνες, ο αθλητισμός, η τυχαιότητα, τα ακροβατικά, το τραγούδι, ο κινηματογράφος κλπ αποτελούν δεξαμενές έμπνευσης και δανεισμού εκφραστικών μέσων και μεθοδολογίας όπως και η αντίστοιχη μουσική. Η απάντηση της γηραιάς ηπείρου θα έρθει στο τέλος της χιλιετίας από την Αγγλία με το *New Dance* το οποίο φιλοξενεί και τάσεις αυτοσχεδιασμού, χαλάρωσης, γιόγκα κλπ.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στα περί της μουσικής και της χορευτικής πράξης πρέπει να αναφερθεί ότι τα τελευταία χρόνια παρατηρούνται εκλεκτικιστικές τάσεις και συνδυασμοί όλων των προηγούμενων. Το ίδιο συμβαίνει και με τη μουσική που συνοδεύει αυτές τις αναζητήσεις. Κινείται σε ένα τεράστιο εύρος ειδών από τα minimal ηλεκτρονικά έργα του Stephen Michael Reich (1936), μέχρι τις σύγχρονες pop ηλεκτρονικές συνθέσεις μη εξαιρουμένων των τραγουδιών. Τέλος στα χαρακτηριστικά αξίζει να αναφερθεί η συχνή χρήση γνώριμων θεμάτων που υποτίθεται ότι εξυπηρετούν για μια ακόμη φορά στην ιστορία την απαίτηση για ένα γνώριμο άκουσμα στο βωμό μιας πολύ αμφίβολης προέλευσης και επιδιώξεων εικαστική πρωτοπορία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

(ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ – ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ – ΓΛΥΠΤΙΚΗ)

2.5.1 Εισαγωγικά στοιχεία

Ήδη από τον 5^ο αιώνα π.Χ είχε τεθεί το θέμα της διάρθρωσης και των πιθανών διαλεκτικών σχέσεων της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής τέχνης με τη μουσική, και ειδικά στην αρχιτεκτονική το όλο σχήμα είχε συνδεθεί κυρίως με αναφορική σύνδεση στον ρυθμό. Κάτι αντίστοιχο συνέβη και με τις θέσεις των μουσικών διαστημάτων (φθογοθεσία), και τις διορθώσεις τους σε μια πρώιμη αναζήτηση φαινομένων και αντιδράσεων που πια ανήκουν στον χώρο της ψυχοακουστικής Στο υπόβαθρο της έρευνας υπήρχε πάντα το θέμα των διορθώσεων μέσω των οποίων οι αρχιτέκτονες και οι εικαστικοί δημιουργούσαν έναν αλλοιωμένο κόσμο με σκοπό να φαίνεται αναλλοίωτος. Για την Πλατωνική σκέψη αυτό αποτελεί ένα εγγενές πρόβλημα των τεχνών. Οι σχέσεις αναλογίας και οι ψευδαισθήσεις που δημιουργούν οι καλλιτέχνες στους αποδέκτες των έργων αναφέρονται στον *Σοφιστή* ενώ η οπτική της θεάς Αθηνάς του Φειδία σε σχέση με την κοντινή ή τη μακρινή απόσταση θέασης του έργου απασχόλησε αρκετούς από τους μεταγενέστερους αναλυτές.

Στον Αριστοτέλη όπως είδαμε, εμφανίζεται μια σχετική αναφορά αλλά πάντα σε ότι αφορά στην υποταγμένη εντός τραγωδίας οπτική για τη θέση της μουσικής και των εικαστικών τεχνών, τουλάχιστον στην *Ποιητική*. Ο Αριστοτέλης στα *Μικρά φυσικά* αναφέρεται στις σχέσεις αναλογίας των χρωμάτων που θεωρούνται καθαρά ως τυπικού ανάλογου των σχέσεων με τον αντίστοιχο ήχο σχετικά πάντα με τις αρμονίες. (Αριστοτέλης, 1912:436b και 437a).

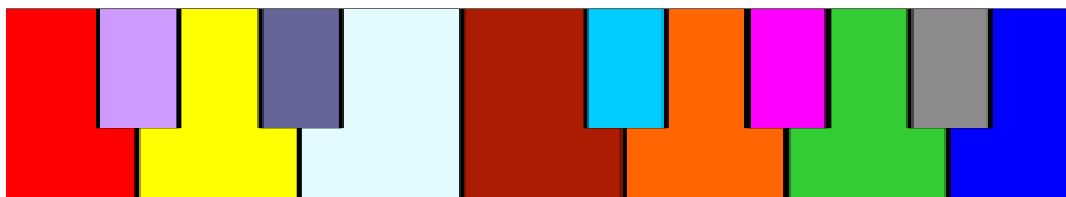
Το θέμα απασχόλησε μεταξύ άλλων τον Βιτρούβιο ο οποίος προκρίνει ένα σκεπτικό σχετικά με την προσπάθεια των εικαστικών και αρχιτεκτονικών αναπαραστάσεων. Διακρίνει τη συμμετρία από την ευρυθμία (*venusta species commodusque aspectus*), και αναφέρεται σε μια ομορφιά που προσαρμόζεται στις εκάστοτε ανάγκες του ματιού (Eco, 1994:124). Είναι αξιοσημείωτο ότι μια τέτοια μελέτη λαμβάνει χώρα, αιώνες πριν τον Kant, και τη στροφή προς τις ανθρώπινες αισθήσεις. Κατά τον Eco τον μεσαίωνα πολλοί συγγραφείς (π.χ. ο Vitellione, έργα του οποίου είναι περίπου σύγχρονα με το *Summa Theologia* του Thomas Aquinas, 1225 - 1274), ανέλυσαν ζητήματα οπτικής, λαμβάνοντας υπ' όψη ακόμα και τις

διαφοροποιήσεις που σχετίζονται με το γεωγραφικό μήκος και πλάτος καθώς και τις κουλτουραϊκές έξεις των κατοίκων τους. Το τέλος του 19^{ου} αιώνα συνοδεύθηκε από επιστημονικές έρευνες όπως του Francis Galton το 1880 σχετικά με τη συναισθησία, δηλαδή την εμπλοκή και την διάδραση των αισθήσεων και κατά προέκταση των αναφορικών σε εκάστοτε εξ αυτών τέχνη (Γεωργάκη, 2013:1).

Στην αρχαιότητα καθώς και σε αυτή την εποχή εδράζονται οι πρώτες αναφορές στις οποίες επανήλθαν αιώνες αργότερα οι μελετητές. Με αυτό τον τρόπο οδηγήθηκαν σε ιδέες περί της πρακτικής τους εφαρμογής με αποτελέσματα όπως το οπτικό τσέμπαλο του Castel και θεωρητική και πρακτική μετεξέλιξη στον εικοστό πια αιώνα το χρωματικό όργανο του συνθέτη και πιανίστα Alexander Scriabin (1872 - 1915), για το έργο *A poem of fire* (*Προμηθέας*, 1915), (Γεωργάκη, 2013:1). Το όργανο αυτό εφευρέθηκε από τον Βρετανό ζωγράφο Alexander Wallace Remington και συνήθως καλείται ως “φωτοκλειδοκύμβαλο” (“Clavier à lumières”, ή αλλιώς “Luce”), (Remington, 1912:20-24). Αυτή ήταν η συσκευή που χρησιμοποίησε ο Scriabin, αλλά από όσο είναι γνωστό προσέελκυσε και την προσοχή των Wagner και Sir. Grove (Brougher - Strick - Wiseman, 2005:148), (Σχ. 1 και 2).



(Σχ.1)



(Σχ.2)

Ο Kant στην “Κριτική της κριτικής ικανότητας” αναφέρεται στον Euler και στις παρατηρήσεις του σχετικά με τα χρώματα ως “δονήσεις” (Καντ, 2005:98), σχήμα κληροδοτημένο από τον ήχο στον οποίο αναφέρεται αργότερα. Αν και θεωρούσε ως μόνες αυθεντικές κρίσεις τις καθαρές, (τις απαλλαγμένες δηλαδή από κάθε εμπειρική παρείσφρηση), έκρινε τα καθαρά (μη αναμειγμένα) χρώματα ως “ωραία” κι όχι ως “ευχάριστα ή δυσάρεστα” σύμφωνα με το σύστημα κατάταξης των κρίσεων (Kant, 2005:96). Κατά προέκταση θεωρεί ως ουσιώδες στις εικαστικές τέχνες το ίδιο το σχέδιο, καθώς αφορά τη μορφή, τη στιγμή που τα χρώματα μέσω των προσμίξεων που επιδέχονται, εμπίπτουν στο δίπολο “ευχάριστο – δυσάρεστο”. Η παρατήρηση αυτή, σχετικά με το σχέδιο δεν έρχεται τυχαία. Ο Kant, χωρίς να το θίγει άμεσα, απαντά στη μεγάλη αναγεννησιακή έριδα μεταξύ σχεδίου και χρώματος ή αλλιώς μεταξύ του “Disegno” του Raffaello και του “Colore” του Tiziano. Οι δύο αυτές σχολές άφησαν ισχυρά το αποτύπωμά τους στους δημιουργούς που τους ακολούθησαν και αποτελούν σημείο αναφοράς ακόμη και σήμερα. Η αναφορά του Kant φτάνει στο θέμα της μουσικής και γίνεται παραλληλισμός σχετικά με τη διακοσμητική έκφανση των δύο τεχνών. Με βάση τα ποικίλματα ως κύριο παράδειγμα διακόσμου στον χώρο της μουσικής αποφαίνεται ότι αποτελούν μη μορφικές μονάδες. Στη συνέχεια προεκτείνει το σχήμα επαγωγικά στα εικαστικά και κατ’ επέκταση σε όλες τις τέχνες. Τα διακοσμητικά στοιχεία μέσω της μουσικής της οποίας τα θεωρεί μη μορφικά βγάζει κυριολεκτικά από το “κάδρο” τα διακοσμητικά στοιχεία της ζωγραφικής και κατ’ επέκταση σε όλες τις εικαστικές τέχνες. Το σχήμα αυτό μερικώς παραλλαγμένο εμφανίζεται στη Σχολή της Φρανκφούρτης περισσότερο με τη θέση υπέρ επί των παρόντων δομικών στοιχείων παρά με την επιλογή απουσίας των περιττών.

Για τον Hegel η αρχιτεκτονική θεωρήθηκε ως μια από τις πιο ατελείς τέχνες με κύρια επιχειρήματα τον φυσικό περιορισμό της βαρύτητας καθώς και τον εγκλωβισμό σε ένα παρόν στη διάρκεια της ιστορίας της (Hegel, 1980:38). Αναγνωρίζει την ύπαρξή της ως γλώσσα, η οποία δεν εκφράζεται άμεσα αλλά κραυγάζει μέσα από τα έργα της, αναφερόμενος κυρίως στους ανατολικούς λαούς οι οποίοι είχαν σκοπό να εκφράσουν δια αυτής συστήματα, ιεραρχίες και να αναπαραστήσουν κόσμους που δεν κατάφεραν να αποτυπώσουν σε γραπτά κείμενα. Η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική για τον γερμανό φιλόσοφο εκφράζουν κατ’ αντιστοιχία την αδρανή

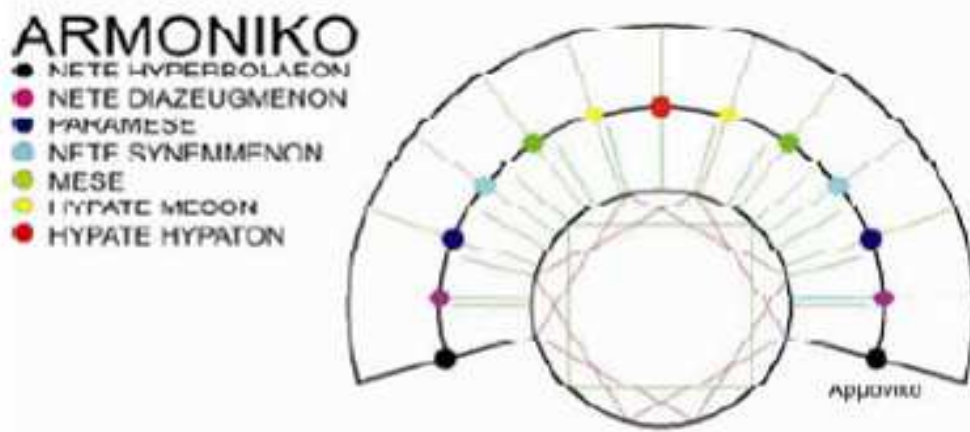
αδιαφανή ύλη, τη μορφή οργάνωσης οργανικής ζωής και τη δυσδιάστατη οπτική εμφάνιση.

2.5.2 Το παράδειγμα της Αρχιτεκτονικής – Από τον Vitruvius ως τον Helmholtz

Οι μελέτες του Helmholtz οι οποίες εξετάστηκαν ήδη και ειδικά η θεωρία του περί αντηχείων, είχε βρει αιώνες πριν τη διατύπωσή της την πρακτική της εφαρμογή στην κατασκευή των θεάτρων. Η θεωρία του, όπως αναπτύχθηκε και αναλύθηκε διεξοδικά στο πρώτο μέρος του παρόντος πονήματος, σε συνδυασμό με τις επίγονες έρευνες, στάθηκαν εργαλεία αρκετά ικανά ώστε να εξηγηθούν πολλά από τα “μυστήρια” του παρελθόντος σχετικά με την ακουστική συμπεριφορά μεγάλων χώρων, τη δομή και τη διάρθρωση της κατασκευής τους. Υπενθυμίζεται ότι κάθε ηχείο είναι το υπεύθυνο για την παραγωγή ήχου σώμα, ενώ το αντηχείο ευθύνεται για τον χρωματισμό και σχεδόν πάντα τον δυναμικό τονισμό δεδομένου φθόγγου.¹⁵⁴

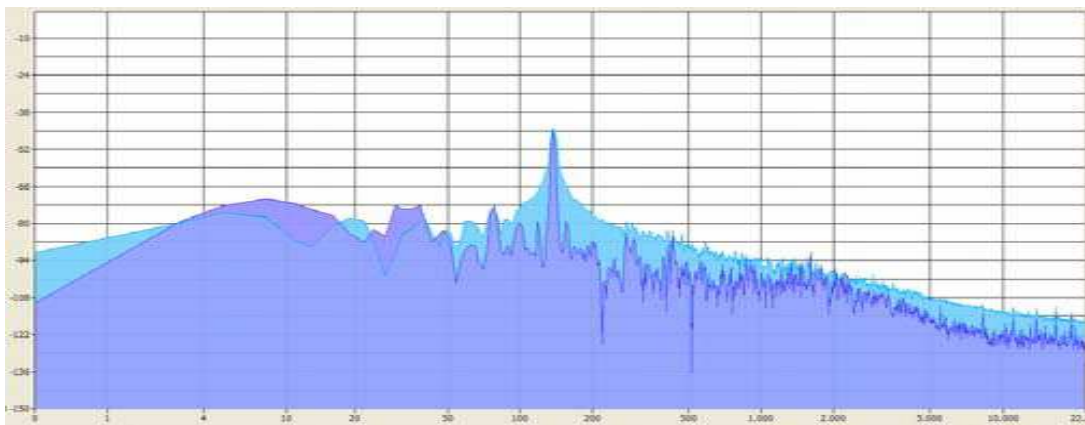
Το αίτημα για ποιοτική ακουστική και ενίσχυση της έντασης στις συνθήκες των αρχαίων εποχών μοιάζει προφανές, ωστόσο οι απαιτήσεις δεν σταματούσαν εκεί. Οι έρευνες δείχνουν την ανάγκη δημιουργίας ή επέμβασης (σε φυσικούς μερικούς διαμορφωμένους χώρους), σε πιο εγγενείς και θεμελιώδεις μουσικές και ηχητικές παραμέτρους όπως αυτές της συνήχησης και της αρμονίας. Με αυτό τον τρόπο οι εγκιβωτισμένες μεταλλικές κατασκευές, στις κερκίδες στις οποίες οι πηγές αναφέρονται ως αγγεία, επετύγχαναν περίπου 25db ενίσχυση της έντασης του ήχου. Συνάμα φαίνεται ότι τα συγκεκριμένα σκεύη λόγω σχήματος, τοποθέτησης και υλικών κατασκευής τους θεωρείτο ότι έπαιζαν και κάποιο κατά κάποιο τρόπο ρόλο ισοσταθμιστικής επέμβασης, αν όχι σε κάποιες περιπτώσεις διόρθωσης, πέρα από την έτσι κι αλλιώς επέμβαση στην ίδια τη χροιά των ηχητικών πηγών και κυρίως των αντηχήσεών τους. Συμπεραίνουμε επίσης ότι προσπαθούσαν σε μια ηχητική αναβάθμιση θεμελιωδών συχνοτικών σχέσεων όπως αυτές που αναλύθηκαν στο πρώτο μέρος και σχετίζονται με συγκεκριμένα μέλη της φθογοθεσίας. Η διάταξη των αγγείων σε μικρά θέατρα γινόταν με γνώμονα κοινές φθογοθεσίες μουσικών γενών, τα οποία χρησιμοποιούνταν στα μέλη της αρχαίας τραγωδίας. Σε μεγαλύτερα θέατρα κύριο ρόλο στο “κούρδισμα” των αγγείων καταλάμβαναν η αισθητική και οι σχέσεις των τριών κύριων γενών (Διατονικό, Χρωματικό και Εναρμόνιο).

¹⁵⁴ Π.χ. μια χορδή αποτελεί ηχείο του ίδιου της του εαυτού, όχι όμως και αντηχείο.



Συχνά το αρχαίο θέατρο της Κορίνθου αναφέρεται ως χώρος που έχριζε βελτίωσης της ηχητικής του συμπεριφοράς (Καραμπατσάκης, κ.ά., 2010:6). Οι μέχρι τώρα σχετικές μελέτες πολλές φορές εντόπιζαν την ηχητική παρέμβαση στην ποσόστωση επιστροφής του ενισχυμένου ήχου από τα αντηχεία και τη σχετική διασπορά τους στο χώρο. Παρόλαυτά μάλλον το όλο σύστημα δεν λειτουργούσε τόσο αποτελεσματικά με αυτό τον τρόπο καθώς η τοποθέτηση αγγείων με την τεχνική της πάκτωσης και η διάδοση μέσω της σχετικά μικρής οπής του λαιμού τους, δεν μπορούν να επηρεάσουν πολύ δραστικά έναν εξωτερικό χώρο. Φυσικά η ενέργεια μετατρέπεται/μετασχηματίζεται μέσω του φαινομένου του συντονισμού το οποίο περιέγραψε ο Helmholtz, ωστόσο μεταφέρεται εντός του ίδιου του μέσου στα τοιχώματά του και τελικά το μεγαλύτερο μέρος μετατρέπεται σε θερμική ενέργεια. Στη δε περίπτωση της πρόσθεσης υλικών όπως άχυρο, μαλλί κλπ (έχουν πιστοποιηθεί τέτοια ευρήματα), η όλη σύνθεση ενέχει ρόλο μάλλον ηχοαπορροφητικού ή διορθωτικού παράγοντα επί της ηχητικής συμπεριφοράς του.

Οι πειραματικές μελέτες κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι τα μεταλλικά αυτά σκεύη ήταν σφαιροειδή και έτσι κατασκευασμένα ώστε η μηχανική τους ιδιοσυχνότητα, να ευνοεί την κυκλική κίνηση στα κελύφη τους και έτσι να δρουν συντονιστικά αλληλοεπιδρώντας. Από τις μετρήσεις προκύπτει μια ενδιαφέρουσα και σίγουρα όχι τυχαία συχνοτική σχέση στους παραγόμενους αρμονικούς, με αναλογία τα γνωστά μας 9/8 ως σταθερή διαφορά από τη θεμελιώδη ιδιοσυχνότητα.



	F ₀		F	λ=F/f ₀
Προσλαμβανόμενος	138	f	138,00	1
Υπάτη βαρεία		(9/8)f	155,25	1,125
Υπάτων διάτονος		(4/3)f	184,00	1,33
Υπάτη μέσων		(3/2)f	207,00	1,5
Μέση		2f	276,00	2
Παράμεσος		(9/4)f	310,50	2,25
Νήτη συνημμένων		(8/3)f	368,00	2,67
Νήτη διαζευγμένων		3f	414,00	3
Νήτη υπερβολαίων		4f	552,00	4

Στους αιώνες που μεσολάβησαν μεταξύ των πρώτων παρατηρήσεων και της θεμελίωσης του Helmholtz η σχέση μουσικής και αρχιτεκτονικής διήλθε των εκάστοτε θεωρήσεων με κύριο έρεισμα τη νομιμοποίηση ή όχι μιας κοινής μελέτης καθώς και την εγκυρότητα ενός κώδικα. Ο L. Alberti εξέλαβε τη σχέση κυρίως στο κομμάτι που αφορά στη γεωμετρική διάσταση των μαθηματικών ως προφανή ομολογία μεταξύ των δύο τεχνών.¹⁵⁵ Άλλοι όπως ο F. Milizia (1705 - 1789) έδωσαν μεγαλύτερη βαρύτητα στην προοπτική σχετικά με τις αναλογίες (Μπίρης, 2014:28), ενώ οι περισσότεροι κράτησαν μια στάση που αφορούσε κυρίως στην αρμονία με τη σημερινή έννοια, δηλαδή τις συνηχήσεις. Ο όρος αυτός όπως είδαμε πάσχει ορισμού στην αρχιτεκτονική και αυτό είχε ως αποτέλεσμα κάποιοι να υιοθετήσουν τον αντίστοιχο μουσικό κι άλλοι να τον ταυτίσουν με κάποια επί μέρους χαρακτηριστικά όπως η συμμετρία, η ισορροπία κλπ. Και στις δύο περιπτώσεις τα αποτελέσματα οδήγησαν σε λογικά

¹⁵⁵ We shall therefore borrow all our Rules for the Finishing our Proportions, from the Musicians, who are the greatest Masters of this Sort of Numbers, and from those Things wherein Nature shows herself most excellent and complete.

άλματα και λάθη.

Και στην αρχιτεκτονική, όπως είδαμε και στις άλλες τέχνες, η εύρεση μιας μονάδας αναφοράς ενταγμένης σε πιο ελέγξιμες παραμέτρους φάνηκε ενδεδειγμένη για τη συνέχεια. Η ιδέα της υιοθέτησης ενός μεγέθους μη περεταίρω τεμνόμενου, αποτελεί ένα από τα πολλά παραδείγματα σε αυτή την κατεύθυνση. Αντίστοιχα στη μουσική η μονάδα αυτή αναζητήθηκε στο ρυθμικό περιβάλλον. Τα θεωρητικά συγγράμματα του Αριστόξενου υιοθετούν ως πρωταρχική μονάδα τον “χρόνον πρώτον”.¹⁵⁶ Η διάρκειά του σε μια συγκεκριμένη μουσική σύνθεση, δεν διαιρείται ούτε με τη μελωδία ούτε με το αδώμενο μέλος ή με οποιαδήποτε κίνηση (Reinach, 1999:110). Η όποια χρονική αξία σε αυτή την περίπτωση είναι αναλογική και σχετίζεται άμεσα με το όλον. Σε μελωδικό επίπεδο η μεθοδολογία είναι συναφής και σχετίζεται με την υποκειμενική έννοια της αντίδρασης του ανθρώπινου αυτιού στις συχνοτικές αλλαγές, με κατώφλι το οποίο άλλοι ορίζουν στα 2Hz κι άλλοι στα 3Hz.

Οι προτάσεις αυτές άλλες φορές υιοθετήθηκαν από θεωρητικούς και αρχιτέκτονες κι άλλες όχι. Ωστόσο οι Πυθαγόρειοι Λόγοι παρέμειναν καθ’ όλη τη διάρκεια της ιστορίας ως ένα πάγιο σημείο αναφοράς.

Ο Alberti προτείνει σχετικά τρεις τάξεις μεγέθους λόγους για τους μικρές, μεσαίας και μεγάλης κλίμακας χώρους (Παράρτημα 7).¹⁵⁷ Σχέσεις, όπως οι προαναφερθείσες, αποτελούν ακόμη και σήμερα Ratios Models για την κατασκευή στούντιο ηχογραφήσεων, θεάτρων, συναυλιακών χώρων κλπ, σε μια προσπάθεια πέραν της αισθητικής και της διαχείρισης των όγκων να επιτυγχάνεται μια εγγενής αποφυγή ηχητικών προβλημάτων όπως τα στατικά κύματα κλπ. Ο δρόμος για μια κοινή αντιμετώπιση ωστόσο μοιάζει ατέρμων και γίνεται ολοένα και πιο φανερό ότι η διαδρομή προς ένα κοινά αποδεκτό πλαίσιο διέρχεται υποχρεωτικά μέσα από τη σύμπραξη και την περεταίρω ανταλλαγή επιστημονικού ρευστού. Ο J. Goethe από την άλλη κινήθηκε σε πιο ιδεαλιστικά πρότυπα σχετικά με τη δημιουργία χώρων κυρίως στο έργο του *Maximen and reflexionen* (1833). Στο ίδιο περιβάλλον κινήθηκε και ο Schelling για τον οποίο η αρχιτεκτονική παρομοιάστηκε ως η μουσική των πλαστικών τεχνών (Schelling, 1989:165).

¹⁵⁶ Αργότερα ονομάστηκε “σημείον”.

¹⁵⁷ John Boyd-Brent., *Harmony and Proportion* στο www.aboutscotland.co.uk

2.5.3 Η σχέση μουσικής και αρχιτεκτονικής σύμφωνα με τη Σχολή της Φρανκφούρτης

Οι αρχές του 20^{ου} αιώνα και οι απόπειρες αναζήτησης και ανάδευσης των κοινών χαρακτηριστικών και των υλοποιήσεων που εδράζονταν στους προηγούμενους αιώνες, κινήθηκαν σε έναν διττό ρόλο, με τον ιδεαλισμό να κυριαρχεί εμφανώς ή κεκαλυμμένα διαμέσου περιρρέοντων ψηγμάτων επιστημονικοφάνειας. Από το σχήμα ως εξαιρεθεί ως προς την πρόθεση μια ακόμη προσπάθεια όπως αυτή του Frank Lloyd Wright (1867 - 1959), ως προς την αναζήτηση και θέσπιση μιας “μονάδας”. Η αναζήτησή του ήταν αρκετά φιλόδοξη. Στόχος ήταν η θέσπιση ενός μέτρου που θα εκπλήρωνε τις ανάγκες μιας συμβολικής και πραγματικής εσωτερικής σχέσης της δομής, ενός οποιουδήποτε έργου. Ωστόσο η ίδια η θέσπιση ελέγχεται επί της επιχειρηματολογίας, τουλάχιστον σε ότι αφορά τόσο τον απέριτο χαρακτήρα ως αρχιτεκτονικό χαρακτηριστικό της, όσο και επί της ανάπτυξής της καθώς στερήθηκε πλήρους ορισμού. Η προσέγγισή του κλήθηκε “Οργανική Αρχιτεκτονική”, καθώς πέραν των προαναφερθέντων στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του Wright κυριαρχεί η ενσωμάτωση της εκάστοτε δομής “από” τον φυσικό χώρο “και” στο φυσικό χώρο με τον οποίο συνδέεται. Υποστήριζε σθεναρά ότι: “...και τα κτήρια είναι παιδιά της γης και του ήλιου”.¹⁵⁸

Κάτι αντίστοιχο επιχειρήθηκε και από τον Le Corbusier (1887 - 1965) με το “Modular”. Η ιδέα δεν στερείται αυστηρού επιστημονικού υπόβαθρου ως προς την αφετηρία. Εισάγει στην εξίσωση και παραμέτρους από τον χώρο των μαθηματικών, της βιολογίας, της φυσιολογίας, των κοινωνικών επιστημών, της αριθμητικής σειράς του Fibonacci κλπ. Το “Modular” βάσιζε την κεντρική του ιδέα στην ανθρωπομετρία σε μια εκτός των άλλων προσπάθεια συγκερασμού του αυτοκρατορικού και του μετρικού συστήματος (Le Corbusier, 2004:17-36). Η έμπνευση, της οποίας τη διάρθρωση είδαμε ήδη στη μουσική, τόσο στο ρυθμό όσο και στη μελωδία, εδράζεται σε εκείνη του εμβάτη όπως διατυπώθηκε από τον Vitruvianus Polio. Ο εμβάτης ήταν στην αρχαιότητα μια σχετική μονάδα, καθώς το μέγεθός της καθοριζόταν από την εκάστοτε διάσταση των κιόνων.¹⁵⁹ Αργότερα, και ειδικά μετά τον μοντερνισμό, οι σχέσεις αναλογίας έπαψαν πια να αφορούν το όλον, περιοριζόμενες σε σχετικές και τοπικές εντός του

¹⁵⁸ Frank Lloyd Wright. (n.d.). BrainyQuote.com. Retrieved September 18, 2016, from BrainyQuote.com Web site: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/f/franklloyd127713.html>.

¹⁵⁹ Ήταν ίσος με την κατώτερη ακτίνα του Δωρικού κίονα ή με ολόκληρη τη διάμετρο του Ιωνικού.

έργου αναλογίες, κάτι που απομακρύνθηκε προφανώς από αυτή την πρώτη θεώρηση όπως είχε παραδοθεί και προσεγγισθεί.

Για τον Adorno το έργο *Erwartung*, (*Προσδοκίες*), του Schoenberg, γραμμένο το 1909, αποτελεί έργο που διέπεται από μια κατασκευαστική αρχή, που ενώ διασφαλίζει την εσωτερική έκφραση, δεν καταφεύγει σε κατασκευαστικές μεθοδεύσεις. Το εικαστικό ανάλογο κατά τον Adorno είναι παρόμοιας φύσης σε πολλά από τα κυβιστικά έργα του Picasso, ενώ όπως αναφέρει, αναζητείται μια ανάλογων χαρακτηριστικών αρχιτεκτονική. Μια αρχιτεκτονική στην οποία ο απροσπέλαστος λειτουργισμός δεν θα δεσμεύει την εκφραστική αξία, ενώ ταυτόχρονα θα αποκηρύττει παραδοσιακές και ημιπαραδοσιακές μορφές. Παράδειγμα τέτοιου χώρου αποτελεί το κτήριο της Φιλαρμονικής του Βερολίνου του Bernhard Scharoun (1893 - 1972). Το κτήριο ομοιάζει, κατά τον Adorno, στην ορχηστρική μουσική της οποίας τα έργα έμελλε να φιλοξενήσει χωρίς όμως να δανείζεται στοιχεία προσήκοντα σε αυτήν. Τα στοιχεία αυτά αποτελούν ζητούμενα της “νέας αντικειμενικότητας” και σχετίζονται με τη μίμηση. Επίσης τέτοιες επιλογές σχεδιασμού και κατασκευής παραμένουν μακριά από τη χρήση διακοσμητικών στοιχείων όπως αντίστοιχα είδαμε και εντός του σώματος αυτού που καλείται “Νέα μουσική”. Τονίζει δε ο Adorno, ότι κατά τον Adolf Loos (1870 - 1933), η ύπαρξη διακοσμητικών στοιχείων δεν είναι μία διαδικασία εφεύρεσης και αναζήτησης. Σε αυτή την περίπτωση είναι πιθανά ανέφικτες και οι δύο διαδικασίες (Adorno, 2000a:55). Στις παρατηρήσεις αυτές του αρχιτέκτονα Loos ο Adorno βρίσκει απαντήσεις σε ένα από τα κοινά ζητήματα σχετικά με τη μουσική και την αρχιτεκτονική, δηλαδή σε ότι αφορά στην ύπαρξη στοιχείων πέρα από αυτά που θεωρούνται δομικά και εγγενή.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να γίνει μια αναφορά στον θεωρητικό νεομαρξιστή και κριτικό Fredric Jameson (1934), καθώς με αφορμή την αρχιτεκτονική και αναφορές στον Adorno και τον μαρξισμό, στηλιτεύει αρκετά ζητήματα που αφορούν γενικά τον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό. Ειδικότερα για την αρχιτεκτονική του έκφραση γράφει ότι αποτελεί το φαινόμενο που συνόδευσε ένα ευρύτερο περιβάλλον το οποίο από κάποιους αποκλήθηκε “μετά”, αλλά για τους περισσότερους σήμαινε το τέλος πολλών τεχνών (Jameson, 1984:2). Εντός αυτής της οπτικής ο μοντερνισμός ήρθε να επισφραγίσει την έλλειψη απόστασης μεταξύ της ελιτίστικης και της μαζικής τέχνης, με την πρώτη να πλησιάζει τη δεύτερη, και με άμεση συνέπεια την υποβάθμιση της

ποιότητας. Ο Jameson, όπως και ο Adorno, εισάγοντας στην ανάλυση κοινωνιολογικούς και οικονομικούς παράγοντες, επισημαίνει ότι καθώς ειδικά η αρχιτεκτονική στηρίζεται απολύτως στην ευρύτερη οικονομία των πολυεθνικών, αναπτύχθηκε μαζί τους και παρέμεινε καθλωμένη στις σχετικές επιταγές και τους κανόνες του καπιταλιστικού μοντέλου. Εκτός των άλλων ο Jameson αναφέρεται παράλληλα στη ζωγραφική και σε έργα που στιγμάτισαν τον 20^ο αιώνα με αντίστοιχη αλλά όχι ίδιας τάξης κριτική. Για αυτόν το τέλος του “Εγώ” συνάδει στις τέχνες με το τέλος του συναισθήματος, το τέλος του στιλ και το τέλος του ατομικού. Το όλο περίγραμμα επεκτείνεται και στη λογοτεχνία, με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο, που αξίζει να δούμε καθώς έχουμε ήδη διέλθει αυτό το πεδίο σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Ο Jameson κάνει λόγο για το έργο του Mann *Dr. Faustus* και τον τρόπο που διαχωρίζει και διαχωρίζεται από άλλες λογοτεχνικές προσπάθειες, επιβεβαιώνοντας τελικά τον Adorno, ειδικά σε ότι αφορά τον Stravinsky και τον μεταμοντερνισμό. Ο Stravinsky θεωρείται από πολλούς ως εκλεκτικιστής. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι το φαινόμενο που οι ιστορικοί της αρχιτεκτονικής καλούν ιστορικισμό, στην πραγματικότητα δεν είναι άλλο από ένα συνώνυμο του κανιβαλισμού του παρελθόντος. Με το ίδιο σκεπτικό που κρίνει την αρχιτεκτονική, ελέγχει επίσης πολλές κινηματογραφικές παραγωγές κυρίως μετά το 1950, εκεί που κυρίως εμφανίζεται η αναβίωση και τα πολλά “Remake” κινητοποιώντας και εγείροντας το θυμικό μέσω της νοσταλγίας.

Οι τρεις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} και οι αρχές του 21^{ου} αιώνα σύμφυραν με σχετική ευκολία τις δύο τέχνες, σε επίπεδο περισσότερο προσχηματικής κατάδειξης και προβολής του ενός συστήματος στο άλλο (συνηθέστερα της μουσικής στην αρχιτεκτονική), παρά δομικής αλληλουχίας και ελεγμένων αντιδανείων επί μιας επισταμένης βάσης. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι κάθε δημιουργική ιδέα δικαιούται να διαβεί τα σύνορα της τέχνης της, ώστε να αποτελέσει μοντέλο ή έστω έμπνευση σε μια άλλη. Ωστόσο, η δημιουργική καλπάζουσα ελευθερία πόρρω απέχει της επιστημονικίζουσας λαθροχειρίας με όχημα και συχνά Δούρειο Ίππο την ίδια την τέχνη και τον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο καθένας τους κώδικες και τα μέσα που χρησιμοποιεί.

Η ιδιαίτερη έμφαση που δίνεται τα τελευταία χρόνια σε αυτό που ονομάζεται “Αρχιτεκτονική τοπίου” ακολουθεί και στον τομέα της μουσικής αυτή την

αδιευκρίνιστη (αδιανόητη), στη σύγχρονη εκδοχή έννοια. Κατά την αρχαιότητα ο όρος πληρούσε με σαφήνεια την έννοια της φραγής των κήπων ή της πρασιάς θάμνων κλπ (τοπίο>τοπείον/τοπήιον), (Μωραΐτης, 2005). Αντίθετα η “Landscape” είναι η μουσική που πληρεί όρους “Ambient music”, εννοώντας με μια ευρύτερη έννοια οτιδήποτε μπορεί να θεωρηθεί ογκώδες αλλά όχι πομπώδες και “ατμοσφαιρικό” με ότι μπορεί αυτό να σημαίνει. Η μουσική του Debussy για παράδειγμα θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι πληρεί όλες αυτές τις προϋποθέσεις, αλλά κατά κανένα τρόπο δεν θα τη θεωρούσε κανείς ως Landscape ή Ambient. Αντίθετα, πολύ συχνά φούγκες και μοτέτα του Bach συνοδεύουν εγκαίρως χώρων ή δρώμενων ή κινηματογραφήσεις αρχιτεκτονικών δημιουργιών με αντίστοιχα χαρακτηριστικά.

Ο κοινός τόπος αρχιτεκτονικής και μουσικής, που είναι μεταξύ άλλων ο χώρος των μαθηματικών, αποτέλεσε εύφορο έδαφος ώστε να καλλιεργηθεί μια σχεδόν αδιαπραγμάτευτη σχέση αναλογίας, που με ενδιάμεσο σταθμό τη γεωμετρία και τις τρεις διαστάσεις πέρασε στον ήχο. Με την ίδια ευκολία έγινε και το αντίθετο. Ωστόσο είναι προφανές ότι η αυθαίρετη κατάρτιση ομόλογων σχέσεων, καθώς και η αποκωδικοποίηση αυτών από μια επιστήμη σε μια τέχνη ή από μια τέχνη σε μια άλλη, αποτελεί θεμιτή αλλά αμιγώς προσωπική πρωτοβουλία.

2.5.4 Ζωγραφική και μουσική

Έχει γίνει ήδη αναλυτική αναφορά των προσεγγίσεων σχετικά με τα χρώματα, τη συχνοτική τους σχέση με τον ήχο και τις εκτεταμένες μελέτες επιστήμης και αισθητικής. Η ιδέα της σύζευξης μεταξύ των δύο τεχνών έχει τις νεότερες ρίζες της στην Αναγέννηση (Lowinsky, 1989:542). Σε αυτή την περίοδο βέβαια γίνεται λόγος για καθαρή μουσική, αλλά δεν πρέπει να ξεχνά κανείς ότι για αιώνες η μουσική ήταν ταυτόσημη με το τραγούδι, δηλαδή με τον ενίοτε ποιητικό αλλά οπωσδήποτε αδόμητο λόγο. Ο λόγος αυτός συχνά θεωρούνταν ως μουσικός, μια καταβολή εγγενής στο τριφυές. Ο Οράτιος τον 1^ο αιώνα γράφει στο *Ars Poetica*: “Ut pictura poesis erit” (“Και η εικόνα, ποίηση θα είναι”), συνδέοντας με λακωνικότητα, ευστοχία και ποιητικό λόγο τις δύο τέχνες. Στην πρώιμη αυτή θεώρηση υπάρχει ομολογία των δύο τεχνών. Στην Αναγέννηση, κατά το Jimenez, το ερώτημα αντιστράφηκε υποστηρίζοντας ότι η ζωγραφική ομοιάζει της ποίησης.

Για τον Hegel ο περιορισμός της ζωγραφικής, ή αλλιώς η τέλεια συγκέντρωση των διαστάσεων όπως αναφέρει, θα λάμβανε χώρα, σε εκείνο το σημείο που

εξαφανίζεται η έκταση και ακόμη περισσότερο στη φευγαλέα εκείνη στιγμή η οποία παίρνει μαζί της τη διάρκεια. Παρομοιάζει τη ζωγραφική με τη μουσική, η οποία οδεύει στην πλήρη άρνηση της έκτασης μέχρι την προοδευτική μεταμόρφωσή της. Βέβαια επισημαίνει ότι δύναται και η ζωγραφική να είναι αφηρημένη, όπως εξ ορισμού συμβαίνει με τη μουσική και συμπληρώνει ότι η ζωγραφική πάντα κερδίζει μέσω της αφαίρεσης. Πρόκειται για μια μορφή τέχνης η οποία καταφέρνει να αναπαριστά το εσωτερικό, με τη μορφή εξωτερικών αντικειμένων. Τα συναισθήματα που γεννά η μουσική παρουσιάζονται έτσι με τη μορφή του “Εγώ”, το οποίο ως καθορισμένο υποκείμενο, συλλαμβάνει και αισθάνεται με πολλούς και ποικίλους τρόπους (Hegel, 1980:85-86). Όταν όμως θέλει να γίνει πιο συγκεκριμένη, δεν μπορεί να αναπαριστά με την ακρίβεια της γλυπτικής. Η προσωπική σύλληψη φωτίζεται έτσι με έναν μοναδικό τρόπο καθώς και μία και μοναδική είναι η έκφραση κάθε καλλιτέχνη.

Επιστρέφοντας στη μουσική, ο 20^{ος} αιώνας παρέλαβε έναν όγκο θεωρήσεων σχετικά με τα σεσημασμένα κοινά χαρακτηριστικά των δύο τεχνών. Κυρίως αυτών που αφορούσαν την έννοια του τονικού κέντρου ως υπό διαπραγμάτευση πεδίου. Η τονικότητα από νωρίς συνδέθηκε με την επιλογή συγκεκριμένου θεματικού υλικού, η αρμονία κυρίως με την προοπτική και οι όγκοι με την προοδευτική ανάπτυξη της αντίστιξης και του οργανικού πλούτου. Η σύνδεση αυτή εκκινεί τη μακρά της πορεία μετά την Αναγέννηση και φτάνει σε σχετική κορύφωση, ενδεχομένως και αποδοχή του σχήματος στα έργα των Wagner, Mahler κλπ.

Στο διερευνούμενο αυτό σχήμα ας συνυπολογιστεί η στροφή της κοινής αντίληψης προς τον αισθητικό χαρακτήρα του έργου, σε αντίθεση με τον θρησκευτικό/λειτουργικό χαρακτήρα με τον οποίο ήταν αποκλειστικά συνδεδεμένο μέχρι τουλάχιστον ένα χρονικό σημείο. Έτσι τα δίπολα: Θρησκευτικό – Κοσμικό, Ιερό – Ανίερο, Ηθικό – Ανήθικο κλπ μετατράπηκαν σταδιακά στα: Ωραίο – Άσχημο, Αρμονικό – Δυσαρμονικό, Πλήρες – Ημιτελές κλπ. Για τον Adorno, η μουσική ακολουθεί τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική κουτσαίνοντας, αν και συχνά ειδικά η ζωγραφική αντιγράφει ή υιοθετεί μουσικά εργαλεία. Άλλωστε όπως είδαμε εκτενώς και στο πρώτο μέρος συχνά οι προσπάθειες αποκωδικοποίησης της μουσικής και η αφελής αναγωγή στοιχείων της μιας τέχνης στην άλλη (με τα στοιχεία συχνά ένα προς ένα), δεν τελεσφόρησε. Κάτι αντίστοιχο έγινε και με τις φιλοσοφικές θεωρήσεις που

προσπάθησαν προκρούσει να ερμηνεύσουν κατόπιν της εικαστικής μελέτης και τη μουσική στο όλο σχήμα με ολέθρια αποτελέσματα (Περιστέρης, 2016b:2).

Κατά τη Σχολή της Φρανκφούρτης και ειδικά τον Adorno, η χωροποίησή της μουσικής, ειδικά στον 20^ο αιώνα, κατέληξε σε ένα αισθητικό κακέκτυπο αντιδάνειο της σχέσης της με τη ζωγραφική. Αυτό ίσως να οφείλεται στη διατράνωση της δεύτερης σε ότι αφορά τις παραγωγικές δυνάμεις του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Από την άλλη τα άτομα – μοντέλα του ζωγραφικού ιμπρεσιονισμού αποτελούν δάνειες μορφές του αντίστοιχου μουσικού. Οι χρωματικές κηλίδες και η δυναμική του φωτός θεωρήθηκαν το χρωματικό ομόλογο του αντίστοιχου ηχητικού παραγώγου. Μια τέτοια αυτονομημένη ματιά επί του υλικού την ίδια στιγμή που επιχειρείται μια προσπάθεια σύνδεσης με κάτι άλλο ως αυτοσκοπός, συχνά γίνεται επικίνδυνα αποκομμένη από το όλο οργανικό σύνολο, του οποίου πια η ενότητα όσο και τα αποτελέσματα της έρευνας τίθενται εν αμφιβόλω. Μόνο μέσω της άρνησης, όπως επαναλαμβάνει ο Adorno τα έργα μπορεί να διατηρούν τη συνοχή με το θεματικό τους υλικό (matériau) σε ακεραιότητα. Η στάση αναφέρεται ως “αρχή της εμμένειας”, και αποτελεί την κοινή ανάγκη ζωγραφικής και μουσικής για επίτευξη ανόργανης σύνθεσης. Αυτού του είδους η γραφή (écriture), καθορίζει ένα ευαίσθητο πεδίο σχέσης των δύο τεχνών όχι σε χωρικό αλλά σε χρονικό επίπεδο ζεύξης και οδηγεί σε μια εσωτερική συνοχή με μια δημιουργική φαντασία (Ράπτη, 2007:166).

Για πολλούς, (μεταξύ των οποίων και ο Jimenez), η αρχή της σχέσης μεταξύ σύγχρονης μουσικής και ζωγραφικής εδράζεται στη σχέση που αναδύεται αρχικά κατά μόνας και σε επόμενη φάση μέσα από τον έλεγχο του δυαδικού ζεύγους. Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα σε ότι είναι και κυρίως σε ότι πρεσβεύει, αποτελεί το έργο *Les Femmes d'Alger*, (Οι δεσποινίδες της Αβινιόν, 1907), με πρωτότυπο τίτλο *The Brothel of Avignon*, του Pablo Picasso (1883 - 1973). Μουσικό ανάλογο θεωρείται το *String Quartet No. 2, in F sharp minor, Op. 10* (1908) του Schoenberg. Τα δύο αυτά έργα θεωρούνται οι προμετωπίδες μιας προαναγγελθείσας επανάστασης και πολλών маниφέστων που πριν την εμφάνιση των έργων αυτών δεν είχαν γνωρίσει ακόμη την υλική και αισθητική τους υπόσταση σε πλήρη ανάπτυξη.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η εγκατάλειψη της εικονικότητας και της σαφήνειας ομοιάζει με την αντίστοιχη εγκατάλειψη της τονικότητας. Ωστόσο η τραχύτητα, η οργάνωση του σχεδίου και η συνέπεια στη διάρθρωση οδήγησαν στην κατάδειξη της

σχέσης του Schoenberg με τη ζωγραφική του Wassily Kandinsky (1866 - 1944). Οι *Γυμνοί εγκέφαλοι* όπως ονόμασε ο ζωγράφος τα έργα του σε έκδοση μουσικών έργων του αυστριακού συνθέτη αποπνέουν ένα αισθητικό ανάλογο, τουλάχιστον κατά ομολογία των δημιουργών και των κριτικών. Η μουσική (με το πλεονέκτημα της απώλειας εικαστικού αντικειμένου), μοιάζει να υπηρετεί άριστα την κατάδειξη ενός εικαστικού έργου, συμμετέχοντας με ομόλογο τρόπο στο φαινομενικό χαρακτήρα της ανεικονικότητας. Το κίνημα του *Der Blaue Reiter* (*Γαλάζιος Καβαλάρης*), που ιδρύθηκε το 1911 από τον Kandinsky, εξελίχθηκε στη συνέχεια σε μία πολυεπίπεδη και πολυσχιδή αισθητική σχέση με την αφαίρεση, τον επανακαθορισμό του χρώματος, του σχήματος και της φόρμας. Τα στοιχεία αυτά είναι κοινά και μάλλον ομόλογα με αυτά που συναντήσαμε στη Νέα μουσική. Το κίνημα δεν έδωσε μόνο εχέγγυα αλληλεγγύης μεταξύ των εικαστικών τεχνών και της μουσικής αλλά προέκρινε και το εικαστικό ανάλογο της Νέας Μουσικής. Ο πρωτεργάτης και εισηγητής αυτής της μουσικής Arnold Schoenberg, όπως είδαμε, αποπειράθηκε να εκφράσει και εικαστικά, μέσω ζωγραφικών του έργων, την αισθητική και το ιδεολογικό υπόβαθρο που εξέφραζε ήδη μέσω της μουσικής. Η παρουσίαση αυτής της σχέσης έλαβε χώρα σε έκθεση οργανωμένη από το κίνημα του Kandinsky με τη φιλοξενία και παρουσίαση τεσσάρων ζωγραφικών έργων του συνθέτη.

Ο Kandinsky, το έργο του οποίου ξεκινά τις πρώτες απόπειρες στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, ομολογεί ότι ο Wagner (ειδικότερα το έργο του *Lohengrin*), με ότι πρέσβευε αυτό ως μύθος, μουσική και εικαστικότητα, ο Alexander Nikolayevich Scriabin (1871 - 1915), και φυσικά ο Schoenberg αποτέλεσαν εναύσματα χωρίς τα οποία το έργο του Kandinsky μάλλον δεν θα είχε πάρει αυτόν τον δρόμο. Ο Kandinsky δημιούργησε μέσα σε αυτό το περιβάλλον, τις συνθήκες και τις επιρροές, μια παλέτα εικαστικών ομοιοτήτων με αναφορά στη μουσική εργαλειοθήκη και εισχώρησε στη βαθύτερη σχέση και ερμηνεία που μπορεί να συνδέει εσωτερικά τις δύο τέχνες. Πρόκειται για την πλήρη υποταγή στον νέο νόμο που θέτει η ατονικότητα και που απαιτεί μια ολοκληρωτική οργάνωση του έργου και προσοχή σε κάθε λεπτομέρεια. Το ίδιο ισχύει βέβαια και για τη ζωγραφική. Ωστόσο θα ήταν αφέλεια να υποστηρίξει κανείς ότι η αποβολή της εικονικότητας από τη μία και η ατονικότητα από την άλλη, καθώς και τα άλλα επί μέρους τεχνικά χαρακτηριστικά, είναι επαρκή στοιχεία για τη σύζευξη των δύο τεχνών σε ένα πιθανά κεντρικό αφηγηματικό ή εκφραστικό πεδίο.

Η σύνδεση έγκειται όπως και στις υπόλοιπες τέχνες σε επί μέρους κοινά στοιχεία όπως είναι η απουσία διακόσμου με την κλασική ή τη μοντέρνα έννοια, η μικρότερη χωρικά – χρονικά προσέγγιση, η μινιμαλιστική ροπή σε χρώματα – ηχοχρώματα και μεγέθη, η αυτονομία όχι όμως η αποξένωση και κυρίως η άρνηση. Πέρα από τα τεχνικά επεξεργασμένα αυτά στοιχεία, ο ισχυρότερος κρίκος ζεύξης, είναι η ένωση του ριζικά αλλοτριωμένου απόλυτου έργου τέχνης, που μέσα στο σκοτάδι της ίδιας του της λογικής και της αυτάρκειας, εντάσσεται στην κοινωνία και τη σύζευξη. Με αυτό τον τρόπο το υποκείμενο, η απόλυτη ουσία του εξπρεσιονισμού δηλαδή, παύει να είναι απόλυτο. Η ακρότητα αυτή, αναγκαία για τον ίδιο τον ορισμό, μεταπλάθεται σε συνδετικό υλικό και μετατρέπει το ανένταχτο και το ανεξάρτητο σε συσχετιζόμενο και βουλητικά εξαρτώμενο. Έτσι οδηγούμενο σε μια νέα αντικειμενικότητα εκδηλώνεται όχι ενάντια αλλά ως δεύτερη φύση του εξπρεσιονισμού. Οι ιδέες αυτές του Adorno και της Σχολής της Φρανκφούρτης υποδεικνύουν ξανά ένα σχήμα που επανέρχεται διαρκώς με άλλους όρους μέσα από τη διαδικασία της υπέρβασης. Το συναντήσαμε ήδη με διαφορετική διατύπωση και χρήση στον Kant με τον Hegel.

Τέλος αξίζει να αναφερθεί η πρακτική απόρριψη της ιδέας της ολότητας στη μουσική και τη ζωγραφική. Όσο κι αν κάτι τέτοιο αναγγέλθηκε ή ευαγγελίσθηκε τελικά δεν επιτεύχθηκε. Ωστόσο ακόμη και αυτή η θραύση με συνέργεια όλων των παραπάνω στοιχείων συνέδραμε τελικά προς μία άλλη διάθεση, μια νέα αισθητική και κοινωνική προσέγγιση και τελικά κατέληξε σε μία νέα κατάσταση (status), που δεν μπορεί να είναι τίποτα άλλο από μια νέα ολότητα.

Οι Arnold Schoenberg και Wassily Kandinsky βάσισαν πολλά από τις κοινές τους έρευνες σχετικά με τον ήχο και το χρώμα/σχήμα στην κοινή βάση που περιγράφηκε, ενώ μερικά χρόνια αργότερα ο Messian, στο *Chronochromie*, θα επανέλθει συσχετίζοντας εκ νέου το χρώμα με τον χρόνο αυτή τη φορά του ήχου. “...Ο ζωγράφος...στην αγωνία του να εκφράσει την εσωτερική του ζωή, δεν μπορεί παρά να ζηλεύει την ευκολία με την οποία η μουσική, η πιο άυλη από τις τέχνες της σημερινής εποχής, επιτυγχάνει αυτή την κατάληξη”. (Kandinsky, 2004:35). Το πιο σύνηθες μοντέλο, (το συναντήσαμε ήδη σε πολλές από τις προσπάθειες αποκωδικοποίησης των τεχνών και επανασύνθεσης βάσει αυτού), είναι αυτό της αντιστοίχισης χρωμάτων με τονικά ύψη, ηχοχρωμάτων με διάρκειες. Αυτή η θεώρηση επανέρχεται από καιρού εις

καιρόν με νέες θεωρήσεις επί της αναλογίας, της αντιστοίχισης ή της αισθητικής αλλά πάντα πιστή στην αρχική συλλογιστική βάση.

Έγινε πολλές φορές λόγος για τις συχνές διαφορές χρονικής φάσης μεταξύ των δύο τεχνών στην ιστορική τους διαδρομή, καθώς η μουσική συχνά δεν ακολούθησε τις άλλες τέχνες όπως επισημαίνει και ο Adorno. Ακόμα συναντάμε το φαινόμενο της παντελούς έλλειψης ανάλογων όπως η Art Nova που είναι μοναδική για τη μουσική χωρίς ακριβές ανάλογο στα εικαστικά ή ο φωβισμός που δεν βρήκε ποτέ ακριβές ανάλογο στη μουσική. Η χρονική απόσταση που χωρίζει σε πολλές περιπτώσεις τη μουσική πράξη από τη ζωγραφική, μπορεί να σημαίνει απλώς την διαφορετική ποιότητα ζύμωσης της υπηρετούμενης ιδέας και πιθανότατα την απώλεια της εύρεσης των νέων χαρακτηριστικών που δίνει το πρόκριμα της ιδεολογικής πρωτοπορίας, μόνο σε ότι αφορά τη συσχέτιση και όχι τόσο την ίδια τη σύμπραξη των τεχνών. Ο Schoenberg, ο Strauss, ο Berlioz ή ο Webern είναι πρωτοπόροι μέσων και τεχνικών εντός της τέχνης τους, αλλά κανείς τους δεν διεκδικεί την πατρότητα της εφεύρεσης καθώς σε κάθε περίπτωση προηγούνται άλλοι όπως ο Picasso, ο Delacroix ή ο Klee. Αυτό φυσικά δεν αποτελεί κανενός είδους μομφή ή υστέρηση, καθώς η μουσική έχει το προνόμιο να μπορεί να ενσωματώνει εκλεκτικιστικά στοιχεία πολύ απομακρυσμένων εποχών σε νέα έργα, όχι με τον πρόδηλο και σχεδόν ανυπότακτο τρόπο που γίνεται στη ζωγραφική, αλλά με μια εγγενή τάση σύνοψης και συγκερασμού. Τα προβλήματα ξεκινούν μόνο όταν οι τίτλοι και οι κατηγοριοποιήσεις θεωρηθούν θέσφατα. Για παράδειγμα η κατάταξη της μουσικής του Wagner στον ρομαντισμό και η αντιστοίχιση με έναν τυπικό ρομαντικό ζωγράφο, λιμπρετίστα ή σκηνογράφο, ανοίγει τους ασκούς του Αιόλου και η άσκοπη προσπάθεια δικαιολόγησης ή κριτικής των ασυνεπειών που προκύπτουν, συχνά καθίσταται υπεράνω κριτικής. Κάτι παρόμοιο συνέβη και σε άλλες εποχές. Ο Beethoven θεωρείται κλασικός, ωστόσο άνοιξε μια τεράστια πόρτα στον ρομαντισμό την οποία κατά πολλούς έκλεισε φεύγοντας. Κατά συνέπεια και σε αυτή την περίπτωση η μεθοδολογία πρέπει να σταθεί στην ορθή αποτίμηση των χαρακτηριστικών, όχι μόνο ανά συνθέτη αλλά και ανά έργο, μη προσδοκώντας αναγκαστικά την πλήρη ταύτιση σε μία έστω και ευρεία κατηγορία, ειδικά αν αυτή προέρχεται από πεδίο άλλης τέχνης, όπως δηλαδή συμβαίνει στη συντριπτική πλειοψηφία. Υπό αυτό το πρίσμα μπορούν να ορισθούν έλξεις και απώσεις όχι όμως μόνο και αυστηρά υφολογικές αλλά και φιλοσοφικής ουσίας, όπως για παράδειγμα η

αφηρημένη άρνηση του υποκειμένου στο Νεοκλασικισμό σε αντίθεση με τον Ρομαντισμό. Με παρόμοιο τρόπο η μουσική των Berg, Schoenberg, Webern κλπ μοιράζεται από κοινού αισθητικές κρίσεις, συχνά μη άμεσα αναγνωρίσιμες με καθαρά τεχνικά κριτήρια, ωστόσο δόκιμες όχι μόνο σε κοινωνιολογικό επίπεδο όπως ίσως αυτό διαφαίνεται σε πρώτη ανάγνωση. Οι ανεξόφλητες επιταγές του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού και ειδικά η χειραφέτηση του υποκειμένου, χάρην της οποίας εκκολάφθηκε ο πολεμικός χαρακτήρας στη μάχη υπέρ του διαχωρισμού του με το αντικείμενο, δείχνουν στον 20^ο αιώνα ένα μέρος μιας άλλου ήθους αξία που χάρη σε αυτό το δρομολόγιο έγινε σχεδόν αναγκαία. Έτσι η μουσική και η ζωγραφική που τραβούν τα χέρια τους από τη σχέση αυτή της κυριαρχίας, όχι μόνο σχετίζονται αλλά και αλληλεπιδρούν.

Ένα ακόμη σημαντικό θέμα στην ένωση των τεχνών αυτών είναι η σχέση με την πρωγονικότητα. Τα πολεμικά μανιφέστα εναντίον αυτών των θεωρήσεων συχνά πέφτουν στο κενό όπως έγινε για παράδειγμα με τον Φωβισμό και φυσικά (αν και λιγότερο), με τη Νέα μουσική (Αντόρνο, 1997:73). Στον 20^ο αιώνα παρατηρήθηκε μια άνευ προηγουμένου άκριτη ενοχοποίηση όχι μόνο του παρελθόντος της εκάστοτε τέχνης από τους επίγονους αλλά και των κινήματων αναβίωσης, άσχετα με το πόσο πιστά έλαβε χώρα αυτή. Ωστόσο φάνηκε ότι οι προγραμματικές δηλώσεις και προκηρύξεις συχνότερα αποτελούσαν προιόντα οραματισμών και λιγότερο προάγγελους μιας επερχόμενης νέας πραγματικότητας. Στη “Νέα μουσική” και σε κάθε συναφές παρακλάδι με κοινά χαρακτηριστικά και ομοιότροπες τεχνικές αναφορές, ανιχνεύονται περισσότερες σχέσεις σύμπνοιας από όσες αναγνωρίζονται μέσω της ανάλυσης πεδίων όπως η φόρμα, τα μέσα ή η μορφολογία. Ακόμη και η αποφυγή συγκεκριμένων μονοπατιών ως προσήκοντα σε τόπους που έπρεπε να αποφευχθούν, πολλές φορές οδήγησε στη δημιουργία αντι-συστημάτων που στην πορεία εξελίχθηκαν σε αφελείς και στείρες αντιδράσεις ενδυναμώνοντας ότι ήθελαν να πολεμήσουν ή έστω να κριτικάρουν και να προσπεράσουν δημιουργικά. Κάτι αντίστοιχο συνέβη “grosso modo” και με τη ζωγραφική. Έτσι φωτίστηκαν από μια διαφορετική όψη συμπράξεις οι οποίες ενίοτε δεν είναι οι απόλυτα ομόλογες καθώς αποτελούσαν απλώς κοινές αντιδράσεις κι όχι πραγματικές αρνήσεις.

Ο Adorno στην *Αρνητική Διαλεκτική* αναφερόμενος στον εξπρεσιονισμό κάνει λόγο για μια πραγματική άρνηση, ως αυθόρμητη συλλογική αντίδραση στη ζώσα

ανελευθερία στην οποία είχε περιπέσει το υποκείμενο. Μια αντίδραση σαφής ως προς τα μέσα και την πρόθεση αν και σε μερικές από τις εκφάνσεις της όχι μόνο δεν κατάφερε να λειτουργήσει ως τέτοια αλλά αντίθετα δεν κατάφερε ούτε να γλιτώσει ως διαμαρτυρία από τη μηχανή που είχε ως στόχο. Ο κορυφαίος γλύπτης του κινήματος Ernst Barlach (1870 - 1938), ανήκει σε αυτούς τους καλλιτέχνες των οποίων το έργο αναφέρεται ως ένα από τα σκυμμένα κεφάλια σε αυτή τη δίνη του κυρίαρχου συστήματος παρά τις αντίθετες διακηρύξεις και προθέσεις.

Στον φαινομενικά, (όπως θα δούμε στη συνέχεια), αντίποδα αυτής της μουσικής, στέκονται μερικά κινήματα ένα εκ των οποίων είναι ο ιμπρεσιονισμός. Η διαδοχή των ήχων, των ηχοχρωμάτων, η απώλεια μελωδίας και “επάνω γραμμής” με την κλασική έννοια, οδήγησαν τον Adorno στον συσχετισμό της μουσική αυτής με τα επάλληλα στρώματα ενός ζωγραφικού πίνακα ανάλογου περιεχομένου. Αυτός ο τρόπος θέασης του κόσμου, καθώς στηρίζεται περισσότερο στην ίδια τη διαδικασία, καθιστά την όποια ανάλυση εφικτή μόνο στο πλαίσιο της μη λειτουργικής αρμονίας. Έτσι η οδός αυτή συναντάται, ίσως για κάποιους ανέλπιστα μέσω μιας υπόγειας οδού με τον εξπρεσιονισμό και φέρνει τον Debussy πολύ κοντά στον Schoenberg και τη συμπληρωματική αρμονία. Οι όποιες διαφορές όπως η απουσία ιδιαίτερης αντίστιξης ή ουσιαστικής επεξεργασίας, συναντάται εξίσου στα αντίστοιχα εικαστικά ανάλογα και αντιμετωπίζονται με παρόμοιο τρόπο. Ίσως εδώ να κρύβεται μία από τις αιτίες της ενασχόλησης του Adorno με τη μουσική δημιουργία αυτών των συνθετών εκτός από τον Schoenberg.

Ολοκληρώνοντας τις αναφορές σχετικά με τη ζωγραφική και τη μουσική, δεν πρέπει να παραληφθεί ένα σημαντικό πεδίο η προβληματική του οποίου εμφανίστηκε κυρίως στον αιώνα που επισκοπείται. Πρόκειται για τη χρήση του ίδιου του μουσικού υλικού. Στη μουσική, σε πρώτη ανάγνωση, η χρήση τονικού υλικού και αντίστοιχων συγχορδιακών δομών τριαδικής αρμονίας δύναται να αντιφάσκει με τον ίδιο τον σκοπό της κατάλυσης τέτοιων σχέσεων, καθώς η ένταξή σε ατονικό ή σειραϊκό περιβάλλον αποδυναμώνει και το υλικό και τον στόχο. Η σχέση αυτή έχει ως ομόλογο στη ζωγραφική τις σχέσεις των χρωμάτων και των τεχνοτροπιών καθώς οι παραπομπές σε προηγούμενα τεχνοτροπικά και θεματικά πεδία είναι αναπόφευκτες. Καλλιτέχνες όπως ο Arnold Schoenberg ή ο Van Gogh και ο Pablo Picasso έδειξαν ότι η δυσκολία είναι σε μεγάλο βαθμό προσπελάσιμη καθώς η είσοδος μιας νέας αντίληψης επέφερε την

αλλαγή πλαισίου. Ωστόσο, αυτός ο ίδιος ο έλεγχος του εικαστικού έργου σε χρωματική βάση, οδήγησε μοιραία, ειδικά μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, σε μια σύνδεση τόσο σχετικά με τη χρήση νέων ηχητικών ηχοχρωμάτων από εντελώς καινούριες πηγές, όσο και στην εν γένει χρήση του περιοδικού ή όχι ήχου, καθώς αυτό είναι ένα από τα σημαντικότερα νέα χαρακτηριστικά της νέας εποχής. Η χρήση απεριοδικού ήχου όμως, αντιβαίνει στις βασικές δομικές αρχές και υπεκφεύγει κάθε ελέγχου όπως φάνηκε στο πρώτο μέρος της παρούσας διατριβής. Αυτό το υπό διαμόρφωση τοπίο λοιπόν βρέθηκε, (και βρίσκεται ακόμη), εντός μιας διελκυστίνδας και ενός περιβάλλοντος αμφιρρέπειας καθώς τη στιγμή που υποβάλλεται υπό έλεγχο συστατικών και αισθητικού στίγματος στο βωμό μιας δημιουργικής ώσμωσης, ταυτόχρονα δραπετεύει από το ίδιο σχήμα θέτοντας τη θεμελίωσή του υπό ισχυρή αμφισβήτηση και προβληματισμό.

2.5.5 Γλυπτικές και ηχητικές μορφές

Ο Hegel θεωρεί τη γλυπτική ως έκφραση ελεύθερης ατομικότητας που συναινεί ως τέχνη στην έκφραση της εσωτερικότητας σε μια σύζευξη φυσικής μορφής και πνεύματος. Αντίστοιχα στη ζωγραφική, αναφέρει ότι ναι μεν η εξωτερική μορφή βρίσκεται πάντα στο προσκήνιο, ωστόσο διατηρεί μια εσωτερική υποκειμενικότητα (η οποία αναφέρεται και για σχεδόν το σύνολο των τεχνών), η οποία φωτίζει πάντα το έργο. Κατ' αυτόν, στη συμβολική τέχνη, το πνεύμα δεν είναι ξεκάθαρο για τον εαυτό του και η μορφή οφείλει να είναι πολύ εμφιασμένη καθώς ότι απομακρύνεται από την ανθρώπινη μορφή δυσκολεύεται να εκφραστεί με τρόπο αισθητό (Hegel, 1980:59). Τα ζωόμορφα γλυπτά, όχι τυχαία, αποτελούν μεγάλο κομμάτι της πρώτης παραγωγής ως άμεσα συγγενή στον ανθρωπομορφισμό. Αντίθετα, αρκετά αργότερα, τα έργα αλλάζουν θεματολογία στο συμβολισμό.

Στην ιστορία της τέχνης και επί του προκειμένου στη γλυπτική, πλείστα παραδείγματα καταδεικνύουν ότι συχνά οι τάσεις και τα ρεύματα υποκλίνονται εξίσου σε κάποιες αρχές οι οποίες θεωρητικά βρίσκονται εκτός του όποιου μανιφέστου έθεταν οι ίδιες. Έτσι τελικά κατέληξαν απολογητές απέναντι σε ένα πλαίσιο το οποίο επιδίωκαν όχι μόνο να γκρεμίσουν αλλά να αντικαταστήσουν με το δικό τους.

Από την άλλη υπάρχουν έργα που διέγραψαν μοναδικές πορείες στην ιστορία της τέχνης και κάποτε της επιστήμης. Ένα από αυτά τα παραδείγματα είναι η Αφροδίτη της Μήλου. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο κατάφερε να “συνοψίσει” κινήματα όπως ο Γαλλικός Ρομαντισμός των αρχών του 19^{ου} αιώνα και η Βικτωριανή αναγέννηση

(1810 - 1890). Η μεταφορά του έργου στον Λούβρο στις αρχές της δεκαετίας του 1820 συνοδεύτηκε με εκτενείς μελέτες και αναφορές που συνέδραμαν σε αυτή την κατάληξη. Το έργο αποτέλεσε εξάλλου αποδέκτη, μιας ενδεχομένως ακραίας και πρωτόγνωρης μονομανίας για τη μελέτη και την αποκατάστασή του όχι μόνο μεταξύ των δύο αυτών χωρών, που την εποχή εκείνη έριζαν για τα μουσεία τους (Λούβρο και Βρετανικό), αλλά και των Σκανδιναβικών χωρών (Φούλερ, 1988:20). Επίσης η κριτική και η υποδοχή του έργου αυτού, αποτελούν δύο πολύ σημαντικά επιχειρήματα εκείνων που υποστηρίζουν το περιεχόμενο έναντι τα μορφής.

Στα περί τον αιώνα της παρούσας μελέτη, το 1907, σύμφωνα με τον J. Bernstein, στη ζωγραφική σημειώθηκε μια “αξονική στροφή” (Bernstein, 2010:211). Το έργο του Picasso *Οι δεσποινίδες της Αβινιόν* (του οποίου τον ρόλο είδαμε ήδη σχετικά με τη ζωγραφική και τη μουσική), αποτέλεσε το έναυσμα για μια διαφορετική αντιμετώπιση όχι μόνο του ανθρώπινου σώματος αλλά και για μια εκ νέου θεώρηση της ίδιας της εικαστικής τέχνης. Η σύλληψη αυτή με τα αδιαφανή μέσα και τις αρθρώσεις να ακροβατούν μεταξύ του περιγραφικού και του μη εικονικού θα επεκταθεί γρήγορα στη ζωγραφική αλλά θα επηρεάσει καίρια και τη γλυπτική. Το έργο χαρακτηρίστηκε επιθετικό, ασυνάρτητο, χυδαίο και τελικά άσχημο. Εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1916 και πήρε τη θέση του στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1939. Η ασχήμια αυτή είναι εκτός των άλλων μία άρνηση, όχι τόσο στο εύρος και στο βάθος που όρισε ο Adorno, αλλά σίγουρα στο χαρακτήρα. Πρόκειται για την άρνηση μιας ιδεαλιστικού πρότυπου “καλαισθησίας” η οποία υποσκάπτει το στερεότυπο πλαίσιο περί ομορφιάς. Σύμφωνα πάντα με τον Bernstein ο τρόπος αυτής της αντίληψης θραύει και το στερεότυπο σχήμα της εποχής σχετικά με δίπολα όπως: Αρσενικό – Θηλυκό, Ισχυρό – Αδύναμο/ανίσχυρο κλπ.

Για τον Adorno η σταδιακή εγκατάλειψη της εικονικότητας στη ζωγραφική ήταν πράγματι το αναντίρρητα ανάλογο της εγκαθίδρυσης της ατονικότητας στη μουσική. Πρόκειται για την ίδια ρήξη και μάλιστα με παρόμοια χαρακτηριστικά τόσο ως προς το τεχνικό όσο και ως προς το κοινωνικό πλαίσιο αναφοράς. Η μουσική όμως χρειάστηκε περισσότερο χρόνο από τα εικαστικά και τη λογοτεχνία μέχρι να εμπορευματοποιηθεί σε ανάλογο επίπεδο από την αγορά. Η αποστέρηση εικαστικής έννοιας σχετίζεται με την αντίστοιχη έλλειψη θεματικού υλικού και ανάλογης κομφορμιστικής επεξεργασίας και στις δύο περιπτώσεις. Η συνένωση όμως των τεχνών

αυτών υπό το πρίσμα της βιομηχανίας της κουλτούρας αλλοιώνει το αποτέλεσμα σε ολέθριο βαθμό. Πρωτοπόρος και σε αυτή τη ρήξη η μουσική, έτυχε νωρίς του αποκλεισμού της από αυτές τις σχέσεις συνύπαρξης.

Οι σχέσεις που περιγράφηκαν ανωτέρω αφορούν τόσο τη σχέση μουσικής και ζωγραφικής, όσο και μεταβατικά εκείνες της γλυπτικής με τη μουσική καθώς η ανάλυση της πρώτης, τεκμηριώθηκε με ανάλογα μέσα με εκείνα της ζωγραφικής σε τρισδιάστατη βάση και όγκο αν και το σχήμα ενδεχομένως κινδυνεύει από κακό αναγωγισμό. Τα γλυπτά του Picasso, του Georges Braque (1882 - 1963), η αναδυόμενη ανεικονικότητα και η νέα θέαση και οπτική του υποκειμένου, θεωρήθηκαν πέρα από τις εν γένει διαφορές μεταξύ των τεχνών, ως μια κοινή στάση άρνησης απέναντι στην πραγματικότητα. Έτσι συνδέθηκαν ξανά με τη Νέα μουσική, κάποιους μετά-μπρεσιονιστές και οπωσδήποτε τους πειραματιζόμενους στα νέα μέσα.

Στο γύρισμα του 20^{ου} αιώνα συναντάμε τη γλυπτική και τη χαρακτηριστική να ωθούνται προς μια πολυπαραγοντική προσέγγιση τόσο σε ότι αφορά τα πρωτογενή υλικά τους όσο και τη θεωρητική αντιμετώπιση των επιδιώξεών τους. Συνθέσεις υλικών, τεχνικών και τελικής επεξεργασίας των έργων, καταλήγουν συχνά στην ακόμη και ασαφή διάκριση της αρχικής γεννήτορας τέχνης (με την κλασική έννοια), από την οποία άρχεται το έργο. Πολλοί γλύπτες και χαρακτές στον πυρήνα της ιδέας των συζεύξεων των τεχνών δημιούργησαν γέφυρες μεταξύ της γλυπτικής, της χαρακτηριστικής και της πλαστικής με τη μουσική. Μετά τον Κυβισμό των Picasso και Braque, είδαν το φως συνθέσεις που ομόλογα με τη ζωγραφική θεωρήθηκαν Σουρεαλιστικές προτού η τέχνη περάσει στον Μεταμοντερνισμό. Έτσι το τέλος του 20^{ου} αιώνα βρήκε τις δύο τέχνες εντός ενός πολυεπίπεδου παραγόμενου αποτελέσματος σε επίπεδα στόχων, υλικών και τεχνικών. Εικονικά γλυπτά επενδύουν μουσικά δρώμενα και ηχητικές μάζες μορφοποιούν ψηφιακούς χώρους σε ένα πεδίο που τα όρια και οι ορισμοί γίνονται ολοένα και πιο δύσκολα καθορίσιμα. Οι τελευταίες τάσεις θέλουν τη γλυπτική να ενώνεται με την αρχιτεκτονική στην προσπάθεια δημιουργίας ογκωδών συνθέσεων. Συχνά παρατηρείται έλλειψη εικαστικού κεντρικού θέματος γι' αυτό πολλά έργα και σύνθετες εγκαταστάσεις πλαισιώνονται από διακοσμητικά μοτίβα και ήχους που είναι πλούσιοι σε αρμονικές συχνότητες, ωστόσο παραγόμενοι από συνθετικά μέσα και αρκούντως επεξεργασμένοι. Με αυτό τον τρόπο οι δημιουργοί πιστεύουν ότι δημιουργείται μια σχετικά ομόλογη “Μουσική χώρου – Ambient” όπως για παράδειγμα

η Ισλανδή Valgerbur Hauksdottir. Σε ένα μέρος του έργου της συμπιλεί τα παραπάνω στοιχεία και ταυτόχρονα επιστρέφει στη μελέτη της φύσης και του περιβάλλοντος στο οποίο φιλοξενείται η τέχνη ενώ η μουσική – ηχητική επένδυση ανήκει στον Richard Cornell. Οι όροι ωστόσο σε κάθε περίπτωση είναι συγγενείς με εκείνους των πρώτων συμπράξεων και η πρόοδος των τεχνικών μέσων μοιάζει να αποτελεί απλά τη συνέχεια των παραδομένων αντιλήψεων περί των συμπράξεων μουσικής και εικαστικών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

2.6.1 Η σύζευξη των τεχνών ως αυτονόητη συνέχεια

Το καλλιτεχνικό πλέγμα σχέσεων και αλληλοεπιδράσεων μεταξύ πολλών παραγόντων που στον 20^ο αιώνα καλούμε “σύγχρονες μορφές τέχνης” αποτελείται στην πραγματικότητα από ένα σύνολο συμπράξεων όλων των τεχνών που είδαμε κάτω από μια νέα ή όχι αισθητική ματιά με συνήθως κοινό χαρακτηριστικό τη χρήση και τη βοήθεια της νέας τεχνολογίας και των τεχνικών και υλικών που φέρει. Εγκαταστάσεις και πολυμέσα ενώνουν εκ νέου κάθε εικαστική έκφανση με βάση τη ζωγραφική, τη σύγχρονη γλυπτική, την αρχιτεκτονική, τις εγκαταστάσεις, τα δρώμενα κλπ. Σε αυτό το καλλιτεχνικό σύνθεμα πολλές φορές συμπράττουν δρώμενα που έλκουν την καταγωγή τους από το θέατρο και τον κινηματογράφο. Ακόμα, ο λογοτεχνικός και ποιητικός λόγος αρθρώνονται είτε μέσα από τη φυσική παρουσία ηθοποιών και αφηγητών είτε αναπαράγονται συνήθως ηχογραφημένοι και αρκούντως επεξεργασμένοι δημιουργώντας νέα κέντρα ενδιαφέροντος μέσα και από τη δική τους συμμετοχή. Υπάρχει φυσικά και η μικτή τεχνική με τη συνύπαρξη ζωντανής παρουσίας και κινηματογράφησης ή video art κλπ. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τη μουσική σε όλους τους πιθανούς συνδυασμούς και παραλλαγές με τα περισσότερα από τα προαναφερθέντα.

Η καταλυτική τροπή που επέφερε στη μουσική ο δωδεκαφθογγισμός και η πόλωση που επέφερε στους κόλπους των δημιουργών και των ακαδημαϊκών, απέτρεψε την τέχνη αυτή από κάποια καταστροφική για τη συνέχεια στιλιστική και ιδεολογική διάσπαση αντίθετα από πολλά από τα ρεύματα που γνωρίσαμε στις άλλες τέχνες. Αυτό είχε αποτέλεσμα τη δημιουργία πολλών έργων συναφούς αισθητικής από πολλούς συνθέτες, αλλά από την άλλη το τίμημα ήταν μια σχετική καθήλωση. Έτσι μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο βρέθηκε κατά κάποιο τρόπο πίσω από τις εξελίξεις των ρευμάτων των άλλων τεχνών, όπως δηλαδή συνέβη αρκετά συχνά στο παρελθόν, όπως επισημαίνει και ο Adorno.

Οι περισσότερες από τις υπόλοιπες τέχνες μετά το 1950 ανασυντάχθηκαν στο βωμό μιας νέας αρχής. Στη μουσική ο Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007), του Hochschule für Musik Köln και του University of Cologne, υπήρξε ένας από τους πρωτοπόρους και ηγέτες αυτού που αργότερα ονομάστηκε “Ηλεκτρονική μουσική”.

Υπήρξε για χρόνια καθηγητής και εισηγητής νέων μεθόδων σε τομείς όπως η μουσική έρευνα, η σύνθεση και σύνδεση νέων μέσων και μουσικής καθώς και η ηλεκτρονική ανάλυση σε κορυφαία ιδρύματα και πανεπιστήμια (Darmstadt School, University of Pennsylvania, University of California κ.ά.). Ο Stockhausen θεωρείται ότι κατά κάποιο τρόπο πολύ προσωπικό τρόπο συνέχισε εργασίες και αισθητικά σχέδια κάποιων φουτουριστών συνθετών όπως ο Ρώσος Mikhail Fabianovich Gnessin (1880 - 1925) και σκηνοθετών όπως ο Γερμανός Hans Richter (1888 - 1976) ή ο Σουηδός Viking Eggeling (1880 - 1925). Κοινός τόπος έρευνας και δημιουργίας οι νέες μέθοδοι επαναπροσδιορισμού της φόρμας. Κύριος στόχος πολλών, η ένταξη σε ένα ενιαίο σύνολο παρατηρήσεων και πειραματισμών σχετιζόμενων με τη ρυθμική, την ηχοχρωματική, τη δυναμική κλπ., αποτύπωση του ακουστικού περιγράμματος σε κάποιο εικαστικό γεγονός. Μερικά από τα πιο συνήθη μέσα ήταν η χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας, το νέο εικαστικό περιβάλλον και η έρευνα επί του νέου συντακτικού κώδικα του ήχου.

Αρκετά αργότερα εμφανίστηκαν πρωτοπόροι καλλιτέχνες όπως ο Sr. John Whitney (1917 - 1995), οι οποίοι θα χειρίζονταν τη νέα τεχνολογία εντός ενός κοινού διαύλου μεταξύ των τεχνών, δημιουργώντας έτσι ταυτόχρονα ηχητικά και οπτικά σύμπαντα. Η πλειοψηφία των καλλιτεχνών αυτών προέρχονται από όλους τους χώρους της τέχνης με κοινή συνισταμένη την άριστη γνώση και χρήση της σύγχρονης τους τεχνολογίας και των υπολογιστών. Στο νέο αυτό τοπίο έρευνας και δημιουργίας συνυπάρχουν προγραμματιστές, συνθέτες, εικαστικοί, κινηματογραφιστές κλπ., με δημιουργικές ανησυχίες εντός της τέχνης τους, αλλά και με διάθεση επέκτασης σε οποιαδήποτε άλλη τέχνη ή τέχνες κριθεί αναγκαίο, προκειμένου να εξωτερικευθεί η δημιουργική τους ιδέα. Η διαδικασία αυτή ενισχύει την ενότητα και τη συμπόρευση. Ο δημιουργός, ορίζει τις σχέσεις εικόνας – ήχου ή αντίστροφα, και σύμφωνα με τη θεωρία του, την αυθαίρετη ή μη πρωτοβουλία του και την έμπνευσή του, προχωρεί το όλο σχέδιο σε παράλληλους δημιουργικούς κόσμους (π.χ. οι περιπτώσεις του Whitney ή του Urie–Πολυαγωγή του Ι. Ξενάκη). Η εισαγωγή των αλγορίθμων και των “ψευδοτυχαίων” σχέσεων εντός του δημιουργικού τοπίου ενίσχυσε σε μεγάλο βαθμό το απροσδόκητο αποτέλεσμα καθώς αυτό συχνά ανήκει στους στόχους.

Η σχέση εικαστικών και ήχου πέρασε μετά τον Ιάννη Ξενάκη (1922 - 2001) και σε μια είδους “δημιουργική κβαντοποίηση”, καθώς ο σχεδιασμός στο χέρι ή μέσω

υπολογιστικών μηχανών με τεράστια ακρίβεια και αριθμό υπολογιστικών πράξεων, (η οποία αυξάνεται σε συνάρτηση με την ολοένα και αυξανόμενη υπολογιστική δύναμη και ταχύτητα των υπολογιστών), συναρτήθηκε και πολλές φορές εξαρτήθηκε με μουσική ποιούμενη από “κόκκους” ήχου (Ι. Ξενάκης, *Ο μύθος του Ηρως* κ.ά., στο Γεωργάκη, 2006b:11). Η πρωτοποριακή αυτή τεχνική αποτελεί μια απλά ενδεικτική καινοτομία από τις πολλές που γνωρίσαμε εντός αυτού του χώρου. Επίγονοι συνθέτες και εικαστικοί συνεχίζουν τον δρόμο αυτό, ενώ πλέον λίγο μετά την εμφάνιση μιας νέας ιδέας σε ότι αφορά στον προγραμματισμό, τον σχεδιασμό και τη μοντελοποίηση, ακολουθεί συχνά μία έκδοση λογισμικού, που κάνει προσιτή τη μέθοδο ακόμη και σε οικιακούς υπολογιστές με κοινά χαρακτηριστικά και σχετικά ελάχιστες απαιτήσεις συστήματος. Τέλος η δημιουργία “ηχοτοπίων” με ιδιαίτερη άνθιση στο τέλος του 20^{ου} και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, (πατέρας του είδους θεωρείται ο Γάλλος Pierre Schaeffer 1910 - 1995), αποτελεί μια δημιουργική ανησυχία μίμησης ή ανάπλασης του ζώντα φυσικού ήχου του περιβάλλοντος, με ανθρωπολογικές ή οικολογικές προεκτάσεις και συζεύξεις. Στην πρωταρχική εκδοχή η απαίτηση ήταν να μην υπάρχει άμεση ακουστική αναφορά στη φυσική πηγή. Οι νεότερες τάσεις όμως κλίνουν προς την αντίθετη κατεύθυνση (Γεωργάκη, 2006a:10). Η δημιουργία ηχητικών χαρτών και διαδρομών στις οποίες έχει πρόσβαση ο κάθε χρήστης του διαδικτύου αποτελεί μόνο μία από τις πολλές και εξαιρετικές εφαρμογές αυτού του κλάδου μελέτης. Συνδυάζει τη σύγχρονη καταγραφή μιας ηχητικής τοπικά καθορισμένης καταγραφής και αναπαραγωγής η οποία στην πορεία θα μπορεί να εμπλουτίζεται και να συγκρίνεται άμεσα η εξέλιξη της “ηχητικής ιστορίας” πολλών τόπων.

Η τεχνική της σύνθεσης αυτής των τεχνών όπως αναφέρει και ο Salzman κάνοντας λόγο για “πολύτεχνα” (multimedia), συμπεριλαμβάνει μια νέα προσπάθεια κυρίως εννοιακής προσέγγισης στο συνολικότερο περιβάλλον. Ο Salzman στο *Twentieth Century Music* αναδεύει μνήμες από την περίοδο των πειραματισμών στο “Ολικό / Ολιστικό θέατρο”. Αυτό με τη σειρά του παραπέμπει στο έργο του Wagner και σε όσα εκτέθηκαν και αναλύθηκαν σχετικά. Κατά τον συγγραφέα, το San Francisco ήταν μια από τις κοιτίδες των ύστερων πειραματισμών σχετικά με της σύζευξη εικαστικών, κινούμενης εικόνας και φωτός μετά μουσικού συγχρωτισμού. Τα πρώτα και πιο καθοριστικά βήματα αυτών των συζεύξεων απαντούν σε δημιουργίες όπως αυτές των Morton Subotnick (1933) και Antony Martin (1939) σε μουσική και

εικαστική σύνθεση αντίστοιχα. Αυτές οι παραστάσεις έλαβαν χώρα στο “Trips Festival” το 1965 και στη συνέχεια στο “Electric Circus” (New York).

Στα χρόνια που ακολούθησαν, νέοι όροι περιέγραφαν με μεγαλύτερη ακρίβεια τις παρουσιάσεις αυτές ως “Happenings”, “Performances”, “Music installations”, κλπ. καθώς η εμφάνιση μιας ιδέας συχνά έφερε εντός της μια νέα φόρμα ή μια παραλλαγή, μιας προηγούμενης. Ραδιοφωνικές όπερες μέσω πολυκάναλων προηχογραφημάτων σε συνδυασμό με ζωντανά εκτελούμενη μουσική, έργα ειδικά γραμμένα για αναπαραγωγή στην τηλεόραση (*Ecolog* από το σύνολο μουσικού θεάτρου “Quog”), “Τηλεμουσική” (γραμμένη από τον Stockhausen ειδικά για την Ιαπωνική τηλεόραση)¹⁶⁰ κλπ., ήταν οι άμεσοι προκάτοχοι και ενδεχομένως οι εμπνευστές τέτοιων δημιουργιών. Τα είδη αυτά στην αρχή συμφύρθηκαν μέσα από το πρίσμα των εικαστικών και των άλλων τεχνών, συμπαρασύροντας δικαίως ή αδικώς και τη μουσική.

Οι εξελίξεις αυτές έδωσαν το έναυσμα για μια μακρά συζήτηση σχετικά με το τέλος της κλασικής εποχής και την ανατολή μιας νέας. Πράγματι η τέχνη και ειδικότερα η μουσική μετά τη στενή της επαφή και συσχέτιση με τους υπολογιστές, δεν θα ήταν ποτέ πια η ίδια. Και αν κάποιοι αρχικά έθεταν το ζήτημα μόνο σε επίπεδο εργαλείου, μετά την έλευση του 20^{ου} αι. ακόμη και η ίδια η ηχογράφηση πέρασε πια μέσα από τον ψηφιακό μονόδρομο. Το νέο αυτό ψηφιακό σύμπαν, αποτελεί φυσικά μια κβαντοποίηση του χωροχρόνου (σε ότι αφορά το εικαστικό και το ηχητικό). Οι αναλυτικοί και οι μαθηματικοί που ασχολούνται με τον απειροστικό λογισμό, όπως αναφέρθηκε ήδη στα προηγούμενα κεφάλαια, αντιμετώπιζαν πάντα το θέμα με επιφύλαξη αν όχι με άρνηση κυρίως στο τέλος του 20^{ου} αιώνα. Οι νέοι δημιουργοί, μάλλον νομοτελειακά αν λάβει κανείς υπόψη το παρελθόν, δεν θα μπορούσαν να μείνουν αδιάφοροι από τα νέα μαθηματικά μοντέλα, τις εξελίξεις στη φυσική, το “Μορφόκλασμα” ή “Μορφοκλασματικό σύνολο (Fractals) και τις δημιουργικές και αναλυτικές δυνατότητες των οποίων η προσέγγιση προσφέρει.¹⁶¹

Η παράλληλη παρακολούθηση εικαστικών και ηχητικών γεγονότων μέσα από το πρίσμα αυτό, αποτελεί μια επαναφορά στην αρχική ιδέα του ελέγχου της

¹⁶⁰ *Telemusik*, για την 50η επέτειο από την ίδρυση του Ιαπωνικού ραδιοτηλεοπτικού καναλιού. (Japan Broadcasting Corporation, N.H.K). Η παράσταση έλαβε χώρα για πρώτη φορά στις 25/4/1966.

¹⁶¹ “Μορφόκλασμα” ή “Μορφοκλασματικό σύνολο”. Επαναλαμβάνεται αυτούσιο σε άπειρο βαθμό μεγέθυνσης, κι έτσι συχνά αναφέρεται σαν “απείρων περίπλοκο” και όχι απαραίτητα προβλέψιμο. Χαρακτηριστικό επομένως των Fractals είναι η λεγόμενη αυτο-ομοιότητα (self-similarity) σε κάποια στοιχεία της δομής τους, η οποία εμφανίζεται σε διαφορετικά επίπεδα μεγέθυνσης.

δημιουργίας μέσω ενός έγκυρου και σταθερού συστήματος αναφοράς. Επαναφέρει με νέους όρους την πιθανά κοινή συνισταμένη μεταξύ της σύζευξης των τεχνών και ενός πιο διευρυμένου σχήματος ελέγχου. Μέσω αυτής της οδού οι καλλιτέχνες συχνά συνοδεύουν τα έργα τους με μικρές εργασίες – σχηματοποιήσεις εν είδει επιστημονικής ή αισθητικής αξιολόγησης και άλλοτε δικαιολόγησης. Πρόκειται για πρωτόγνωρες για την τέχνη “αυτοπαρουσιάσεις” προγραμματικού χαρακτήρα, που μικραίνουν την απόσταση μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού, τοποθετώντας τον θεατή και ακροατή εντός του σκεπτικού και της μεθόδου του δημιουργού, ενώ δεν είναι σπάνια ακόμη και η επέμβαση του κοινού στο έργο. Με αυτό τον τρόπο φτάσαμε σήμερα σε έναν σύγχρονο “διαλεκτικό κόσμο” ο οποίος τείνει να αντικατασταθεί από τον αντίστοιχο “διαδραστικό”. Ο θεατής δύναται να επιλέξει μεταξύ διαφορετικών εκβάσεων στην κατάληξη μιας ταινίας, να ψηφίσει επί της εμφάνισης ή του ακουστικού περιεχομένου ενός C.D. της τελικής επεξεργασίας του, ή ακόμα και να καθορίσει ένα σύνολο από προαποφασισμένες από τον καλλιτέχνη παραμέτρους ή τέλος να “δημιουργήσει” μια νέα παράμετρο η οποία δεν είχε προβλεφθεί.

Ο Adorno και ο κύριος κορμός των υπόλοιπων μελών της Σχολής της Φρανκφούρτης δεν πρόλαβαν όλες αυτές τις εξελίξεις, καθώς όμως είχαν ήδη δει τη συνέχεια του δρόμου που είχε χαραχθεί δεκαετίες νωρίτερα, πρόβλεψαν πολλές από τις συνέπειές τους. Η συζήτηση σχετικά με την καλλιτεχνική δημιουργία και τις σύγχρονες τυπογραφικές μεθόδους είχε ξεκινήσει από τον Benjamin. Οι νέες τεχνολογίες και η δυνατότητα διάδοσης ενός έργου την ίδια στιγμή, από έναν τόπο σε έναν άλλο, αποτελούσε τότε ίσως μια ωραία ιστορία επιστημονικής φαντασίας, την οποία η πραγματικότητα έρχεται να διαψεύσει απολύτως. Έτσι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες λαμβάνουν υπ’ όψιν τους (συνειδητά ή όχι), και την απολεσθείσα *Αύρα* για την οποία έκανε λόγο ο Benjamin. Ο μέσος υπολογιστής, (ως φορέας του σύγχρονου αντικειμένου και μηνύματος κάθε έργου), διαθέτει κάποια χαρακτηριστικά τα οποία γίνονται ολοένα και περισσότερο μέρος των περιορισμών και των δυνατοτήτων επικοινωνίας των έργων. Οι δημιουργοί είναι υποχρεωμένοι να προσπελάσουν αυτές τις τεχνικές δυσχέρειες και να εκμεταλλευθούν τα όποια πλεονεκτήματα σε μια διπλή αναμέτρηση, η οποία συνήθως είναι εις βάρος του έργου. Για παράδειγμα στις προσπάθειες της “ζωγραφικής” ή “χαρακτικής” μέσω προγραμμάτων στον υπολογιστή το αραιό ίχνος, (στοιχείο χαμηλής ποιότητας στην ανάλυση), συχνά χρησιμοποιείται ως

τεχνικό και στιλιστικό χαρακτηριστικό. Κάτι αντίστοιχο είχε συμβεί στη δεκαετία του '60 με κάποιες εκτυπώσεις έργων της Pop Art για μαζική πώληση – κατανάλωση σε αφίσες, είδη καθημερινής χρήσης κλπ. Από την άλλη η διάδοση της μουσικής μέσω του διαδικτύου απαιτεί τη μετατροπή του σε άλλο πρωτόκολλο προσπέλασης και αναπαραγωγής με συνεπακόλουθο τη μεγάλη απώλεια στην ηχητική ποιότητα σε σχέση με το πρωτότυπο. Ωστόσο υπάρχουν οι υποστηρικτές της θέσης ότι η *Αύρα* του Benjamin μέσω της ούτως ή άλλως μοναδικότητας της προσωπικότητας του καλλιτέχνη μέσω του έργου τέχνης, παραμένει ισχυρή και ελάχιστα αλλοιωμένη, όχι μόνο δίνοντας νέα σημασία και βαρύτητα στον όρο αλλά και διατρανώνοντας μια από τις θεμελιώδεις επιταγές του διαφωτισμού που ήταν η πρόσβαση των πάντων στην τέχνη με άμεσο και δημοκρατικό τρόπο. Στα παραπάνω ας προστεθεί η περίπτωση της μουσικής η ηχογράφηση της οποίας και μόνο αποτελεί μη τεμνόμενη οδό σχετικά τη την ιδέα και όσα αντιπροσωπεύει η *Αύρα* για ένα έργο τέχνης.

2.6.2 Το σύμπλεγμα του Λαοκόωντος

Με την ίδια ευχέρεια που ο Charles Batteaux (1713 - 1780) εμφάνιζε αδιάκριτα το σύνολο των τεχνών εμβαπτισμένο στο μαγικό φίλτρο της μίμησης της φύσης (επιχείρημα που ισοδυναμούσε αυτόρκες στην κατεύθυνση της απόδειξης μιας άρρηκτης σχέσης μεταξύ τους), ο Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781), με παραδειγματική κορωνίδα το γλυπτό σύνολο του Λαοκόωντος και τη δύναμη που προσέφερε η γλυπτική στον καλλιτέχνη σε αντίθεση με την ενδεχόμενη προσπάθεια ζωγραφικής απεικόνισης του ίδιου θέματος, κατέληξαν σε δύο εκ διαμέτρου αντίθετα συμπεράσματα. Για τον πρώτο, οι τέχνες δια μέσου της ιδιοφυίας βαδίζουν σε κοινούς τόπους. Για τον δεύτερο, το ίδιο το μέσο τις καθιστά τόσο διαφορετικές όσο και αυτόνομες. Η ιστορία της τέχνης φαίνεται εκ πρώτης να έκρινε τελεσίδικα ως εγκυρότερη τη δεύτερη. Ωστόσο οι πράξεις εκτέλεσης της απόφασης δεν τηρήθηκαν ποτέ, καθώς όπως περιγράφηκε στο πρώτο μέρος, η φύση δύσκολα τιθασεύεται μέσω επινοημένων κανόνων που δεν εδράζονται σε αυτή. Η πράγματι ελκυστική σχέση αυτονομίας με την οποία συμπληρώνονται οι παρατηρήσεις του Lessing αποτέλεσε πόλο έλξης επίγονων θεωρήσεων ως τις μέρες μας. Οι συζεύξεις των τεχνών όπως είδαμε, άλλοτε έφεραν εγγύτερα κάποια σε πρώτη ανάγνωση απομακρυσμένα πεδία και συνιστώσες κι άλλοτε προχώρησαν σε απολύτως ετερόκλητες και στείρες συμπράξεις, οι οποίες τελικά κατέληξαν σε βίαια συνοικέσια. Φυσικά οι δύο αυτές

θέσεις ήρθαν στην ιστορία προκειμένου να στηρίξουν ή να αποκαθλώσουν δομές ήδη διαμορφωμένες αλλά όχι απολύτως θεωρητικά θεμελιωμένες. Υπό αυτό το πρίσμα λειτούργησαν επικουρικά σε μια χαρτογράφηση επί της αρχής η οποία εξακολουθεί να αναζητείται και να προσεγγίζεται. Η συνέχεια της παραγόμενης τέχνης και ειδικότερα των δύο τελευταίων αιώνων, απέδειξε ότι και οι δύο πρόσφεραν τα μέγιστα, σε εκείνους οι οποίοι έκαναν ορθή χρήση των θεωρήσεων και των συμπερασμάτων.

Στις μέρες μας ο συνδυασμός των τεχνών και ο συγχρωτισμός τους θεωρείται δεδομένος, όχι με ενωτικό κρίκο τη φύση όπως αναμενόταν για αιώνες, αλλά σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο. Ωστόσο η αυτονομία τους αναζητείται εκ νέου υπό άλλους πια όρους, καθώς πλέον οι συζεύξεις τους φθάνουν μέχρι βαθμού ασάφειας των ίδιων των πεδίων εκκίνησης. Άλλωστε είναι σαφές ότι κάθε σύμπραξη θεμελιώνεται επί της βάσης μιας απόλυτα διακριτής και αυτάρκους εσωτερικής σχέσης κάθε τέχνης με τον εαυτό της κι όχι εδραζόμενη σε ερμαφρόδιτα υβρίδια.

Το γλυπτό σύνολο του Λαοκόωντος, φαίνεται ότι αποτελεί μια συμβολική μορφή για κάθε εποχή, καθώς φέρει εντός του το μήνυμα της χαμένης τραγωδίας του Σοφοκλή με ήρωα τον άνθρωπο που παρ' ολίγον να ξεσκεπάσει την απάτη του ίσως πιο ευφάνταστου όπλου της ιστορίας, του Δούρειου Ίππου. Ο θαυμασμός που προκαλεί η σκηνή του θανάτου υπό τη θεϊκή παρέμβαση της θεάς Αθηνάς και ίσως Απόλλωνος, (κατ' άλλους του Ποσειδώνα), ίσως μπορεί να παραλληλιστεί με τον ίδιο τον θάνατο της τέχνης, που πολλοί είχαν προανήγγειλαν ήδη από τον 18^ο αιώνα, χωρίς ωστόσο να τον έχουμε δει ακόμη. Ενδεχομένως αυτός ο πραγματικός θάνατος, να συμβολίζει την αλλαγή μιας ακόμη καλλιτεχνικής στοιβάδας, καθώς το έργο ενέπνευσε τόσο τον Irving Babbit (1885 - 1933), στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην πραγματεία του *Ο νέος Λαοκόων: Πραγματεία για τη σύγχυση των Τεχνών* (1910), όσο και τον Clement Greenberg (1909 - 1994), στην προσπάθεια προσδιορισμού ενός νέου ιδεώδους, (της Αφηρημένης τέχνης), με την δική του πραγματεία με τίτλο: *Προς ένα νέο Λαοκόωντα*. Το έργο συνέχισε να εμπνέει και στον τρέχοντα αιώνα. Έτσι το 2007 το "Henry Moore Institute" χρησιμοποίησε τον τίτλο του έργου για τη σχετική έκθεση. Το βέβαιο είναι ότι ο συμπλεγματικός χαρακτήρας και ο θάνατος εξακολουθούν να βρίσκονται στο προσκήνιο.

Ολοκληρώνοντας το δεύτερο και κύριο μέρος της παρούσας διατριβής, μπορούμε να συνοψίσουμε ότι η αισθητική σχέση που δύναται να διαρθρωθεί μεταξύ

διαφορετικών τεχνών μπορεί σε πρώτο επίπεδο να ελεγχθεί μέσω των δυαδικών ζευγών καθώς σε αντίθετη περίπτωση το σχήμα παρουσιάζεται αρκετά περίπλοκο. Ο δρόμος αυτός όμως σε κάθε περίπτωση γίνεται πιο εύκολος μέσω της αυτονομίας κάθε τέχνης και κατά προέκταση κάθε έργου ξεχωριστά πριν την ένωση, χωρίς αυτό να σημαίνει την παρουσία στεγανών αν μιλάμε για παράλληλες δημιουργίες και καλλιτεχνικές ωσμώσεις. Είδαμε επίσης ότι η δυναμική αυτή ένωση, πολλές φορές λειτούργησε με τρόπο ώστε το αποτέλεσμα να δικαιώνει την προσπάθεια, καθώς προέκυψαν ακόμα και νέες μορφές τέχνης οι οποίες στην πορεία έρχονται εκ νέου σε συγχρωτισμό με άλλες. Σε κάθε περίπτωση, πιστεύω ότι η ανάλυση των τεχνών πριν τη σύνθεσή τους, οφείλει να προηγείται κάθε τέτοιου συνοικεσίου, καθώς μόνο με αυτό τον τρόπο γίνεται πιο προσβάσιμη η αποκωδικοποίηση μεταξύ τους, εξαιρουμένης βεβαίως της τυχαιότητας, η οποία και μόνο εξ αντικειμένου δεν μπορεί να επισκοπηθεί στο παρόν πόνημα αν και συχνά η κριτική ασκείται χωρίς να λαμβάνει υπ όψη και αυτή την παράμετρο. Η τελική συντακτική ολότητα του έργου, παραμένει στόχος και συνάδει πλήρως προς το όλο πρόγραμμα της Σχολής της Φρανκφούρτης και ειδικά με εκείνο που εκπηγάει από το ολοκληρωμένο πρόγραμμα του Theodor Adorno. Στο τρίτο και τελευταίο μέρος που ακολουθεί, θα εξεταστούν οι σχέσεις και οι διαφορές που προέκυψαν από τις αισθητικές τάσεις μετά τη Σχολή της Φρανκφούρτης, καθώς τα τέλη του προηγούμενου αιώνα και ειδικά η πρώτη δεκαετία του τρέχοντος, αποτέλεσαν αν μη τι άλλο ένα πεδίο έρευνας, συμπράξεων και δυναμικής σχέσης όχι μόνο μεταξύ των τεχνών αλλά και της κριτικής επί αυτών.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Η ΑΝΑΤΟΛΗ ΤΟΥ 21^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

3.1.1 Επίγονες τάσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης

Η Σχολή της Φρανκφούρτης όπως επισημαίνουν μερικοί από τους αξιολογότερους μελετητές πρέπει να αποφύγει την εφησυχαστική λύση μιας κάποιας συνέχειας (Τερζάκης, 2009:185). Οι λόγοι για κάτι τέτοιο είναι πολλοί αλλά ίσως ο κυριότερος είναι ότι η ίδια η συνέχεια αυτού του τύπου δημιουργεί ένα νέο κανονιστικό σύστημα απομακρυσμένο από το βαθύτερο πνεύμα και στοχασμό της Σχολής. Οι πολέμοι των θέσεών της παραθέτουν το επιχείρημα περί του ουτοπικού χαρακτήρα των αρχών της. Ωστόσο η ιστορία υπό οποιαδήποτε ανάγνωση είναι ένα εξελισσόμενο σύστημα στο οποίο συχνά η χθεσινή ουτοπία μπορεί να μεταβληθεί σε μελλοντική ανάγκη.

Ο 20^{ος} αιώνας σημαδεύθηκε φιλοσοφικά από τις ενστάσεις καθώς και την αυτοκριτική που έθεσε η ίδια η αισθητική ακόμη και στην ίδια της την ύπαρξη. Στο παρελθόν η προσέγγιση ήταν κυρίως κοινωνιολογικά προσανατολισμένη προς τον Μαρξισμό (δυτικό και ανατολικό) και με υπόβαθρο τη φαινομενολογική - ερμηνευτική και την εμπειρική – πληροφοριοθεωρητική πραγματικότητα (Λαγοπάτη - Τόμπρα: 2010:xxi). Οι επίγονοι φιλόσοφοι και κοινωνιολόγοι, οι τρόπον τινά δεύτερη γενιά της Σχολής της Φρανκφούρτης, αποτελείται κυρίως από κάποιους φιλοσόφους και κοινωνιολόγους οι οποίοι περιστράφηκαν γύρω από το πρόγραμμα επικαιροποίησης του J. Habermas.

Ο φιλόσοφος Albrecht Wellmer (1933), ασχολήθηκε με ένα ευρύ πεδίο θεμάτων από τον Wittgenstein και τον Rorty ως τον μεταμοντερνισμό. Ο κύριος πυλώνας των μελετών του κινείται γύρω από τη νεοπραγματιστική ιδέα της θεωρίας της επικοινωνίας δηλαδή κυρίως γύρω από τις μελέτες και το θεωρητικό υπόβαθρο του Habermas. Σε μια προσπάθεια ανασύνταξης των παραδομένων εξετάζει τη δυσκολία μιας επαναστατικής μετάβασης σε ένα επόμενο επίπεδο κοινωνικής συγκρότησης, καθώς οι Horkheimer και Adorno εμμένουν στις θέσεις περί δυσκολίας υλοποίησης, (κάτι που επισημαίνεται και στον Weber), παρά τις όποιες οπτιμιστικές θέσεις του Marx. Στο μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου του *Critical theory of society*, το 1971, ο Wellmer αντιλαμβάνεται τη δυσκολία που προκύπτει από τις μαρξιστικές αναλύσεις σχετικά με τις αντικειμενικές προϋποθέσεις για την υπέρβαση του καπιταλισμού που δεν είναι άλλες από εκείνες που προκύπτουν όταν μια διαλεκτική που έχει αναπτυχθεί εντός του ίδιου του καπιταλισμού προσπαθεί να διέλθει ζητημάτων εντός του ίδιου

“βιότοπου”. Προτείνει μία νέο-εγελιανή θεώρηση του Λόγου ιδωμένη μέσα από τον επικοινωνιακό Λόγο του Habermas αλλά προσαρμοσμένη στις αρχές των νέων κοινωνικών δεδομένων. Ο Wellmer τηρεί ίσες αποστάσεις από τον Marx τον Weber και από τον Habermas. Βλέπει στη σημερινή κοινωνία, το “εδώ και τώρα” του W. Benjamin, καθώς και την έλλογη οργάνωση της κοινωνίας να λαμβάνει grosso modo σάρκα και οστά με τις όποιες παραμορφώσεις, διαστρεβλώσεις ή εκπτώσεις. Έτσι θεωρεί ότι διατηρεί ζωντανό το πνεύμα της Σχολής της Φρανκφούρτης σε ότι αφορά στο κοινωνικό τουλάχιστον μέρος, χωρίς ωστόσο να δίνει καίριες απαντήσεις σε ότι αφορά στο πρακτικό κυρίως κομμάτι του προγράμματος.

Ο Alfred Schmidt (1931 - 2012), ανήκει στον ίδιο κύκλο με τον Al. Wellmer. Υπέβαλλε τη διδακτορική του διατριβή στους Horkheimer και Adorno με τίτλο: *Η έννοια της φύσης στη θεωρία του Μαρξ* το 1961. Ο Schmidt οδηγημένος από την τελευταία και πιο μετριοπαθή περίοδο του Marx προσπαθεί να επικαιροποιήσει τις θέσεις του μέσα από μια εκ νέου ανάγνωση και κριτική της Σχολής της Φρανκφούρτης, Ο Τσέχος Karel Kosik (1926 - 2003), επιστρέφει στην αφετηρία των νεομαρξιστικών ιδεών όπως διατυπώθηκαν από τον G. Lukács και προχωρεί σε επισταμένη σύγκριση γραπτών και θέσεων των μελών της Σχολής της Φρανκφούρτης, όπως είναι *Η διαλεκτική του συγκεκριμένου* (1962). Αξιοσημείωτες είναι και οι περιπτώσεις των Russel Jacoby (1945) και Christopher Lasch (1932 - 1994) με τα έργα τους *Το τέλος της ουτοπίας* και *Η κουλτούρα του ναρκισσισμού* αντίστοιχα. Και οι δύο ανήκουν στους πνευματικούς επίγονους που άφησε το πέρασμα της Σχολής της Φρανκφούρτης από την Αμερικανική ήπειρο, (δηλαδή οι εργασίες κυρίως των Adorno και Horkheimer στα ερευνητικά ινστιτούτα), κυρίως με έμφαση στο κοινωνικό κομμάτι. Ιδιαίτερες σχέσεις στα περί της ουτοπίας και της Σχολής της Φρανκφούρτης, αλλά κυρίως με εκείνες του Marcuse διακρίνει ο Jimenez στο *Τέχνη και Πολιτική* (1974), του Mikel Dufrenne (1910 - 1995). Έχοντας την ουτοπία να κυριαρχεί ως στόχο ο Dufrenne πρότεινε μια ανατροπή στις σχέσεις μοντέρνου – μεταμοντέρνου και ανάλυση με νέους όρους. .

Τα τέλη του 20^{ου} αιώνα και οι αρχές του 21^{ου} αποτελούν εκτός των άλλων μια περίοδο πληροφοριακής επανάστασης σε ότι αφορά τις τέχνες στο σύνολό τους όπως ήδη περιγράφηκε. Από τα εικονικά μουσεία στις εύκολα προσβάσιμες βιβλιοθήκες και από τις πλατφόρμες θέασης ταινιών και ακρόασης μουσικής μέχρι τα virtual studios, η εξάπλωση του πολιτιστικού ρευστού γίνεται με ταχύτητα και αν όχι δωρεάν τότε με

ελάχιστη οικονομική εισφορά εκ μέρους του καταναλωτή – χρήστη. Προς έκπληξη των αφελών προβλέψεων η διάχυση αυτή σε συνδυασμό με την εύκολη πρόσβαση έπληξαν την τέχνη παρά τις φωνές και τις πένες που πασχίζουν να αποδείξουν το αντίθετο. Το “Mozart-effect” και οι έρευνες της “British Automobile Association” σχετικά με την ακρόαση μουσικής και την επίδρασή της στους οδηγούς σε σχέση με τα ατυχήματα (DeNora Tia, 2003:7), είναι απλοϊκά αλλά ενδεικτικά παραδείγματα της ευρείας διαμόρφωσης ενός τοπίου, στο οποίο ο εργαλειακός χαρακτήρας για τον οποίο έκανε λόγο ο Adorno, έχει δώσει τη θέση του σε μία εκχυδαϊσμένη χρησιμοθηρία η οποία πια θεωρείται περίπου αυτονόητη.¹⁶² Κάτι παρόμοιο συνέβη και σχετικά με τις προβλέψεις του Adorno που αφορούσαν στους εκδότες και τις δισκογραφικές εταιρίες. Οι σχετικές έρευνες των Peterson & Berger με στοιχεία από το 1948 ως το 1973, (η αρχή συμπίπτει σχεδόν με την έκδοση της Διαλεκτικής του Διαφωτισμού), έδειξαν ότι μόλις οκτώ δισκογραφικές εταιρίες εξέδωσαν σχεδόν το σύνολο των επιτυχιών σε έναν έλεγχο αγοράς που έφθασε στο 75% (DeNora Tia, 2003:23). Η φθορά αυτή που τόσο γλαφυρά έχει κατακριθεί από τον Adorno και τα υπόλοιπα μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης αποτελεί τη νομοτελειακή συνέχεια μιας κοινωνικής διάρθρωσης, της οποίας το δέντρο δεν θα μπορούσε να παράγει άλλους καρπούς.

Μείζον ζήτημα θεωρείται φυσικά και σε αυτό το σημείο η νεότερικότητα. Ο Habermas ανοίγει σε αυτό το σημείο ξανά το βιβλίο της ιστορίας προσπαθώντας να ερμηνεύσει το μοντέρνο. Θυμίζει ότι ο όρος ξεκινά τον 5^ο αιώνα (modernitas), προκειμένου να διαχωριστεί με σαφήνεια η Ρωμαϊκή/ειδωλολατρική περίοδος από τη σύγχρονη Χριστιανική (Habermas, 1988:86 και 1993:21), και εξηγεί με ποιον τρόπο ο όρος επανέρχεται εδώ και αιώνες στην ιστορία από καιρού εις καιρόν. Η τελευταία του χρήση, σύμφωνα με τον Habermas, ενθυλακώνει μερικές αρχές που σκόπιμα ή όχι παραγνωρίστηκαν, αλλοιώθηκαν ή αποσιωπήθηκαν. Η αυθεντική κανονικότητα στη σύλληψη της ιστορίας, η υπόγεια σχέση του μοντερνισμού με ένα ολόκληρο σύστημα πέραν της τέχνης καθώς και οι “τεθλασμένες” διαδρομές είναι μερικά από αυτά. Πρόκειται ωστόσο, κατά τον φιλόσοφο, για μια προσπάθεια συνένωσης του ουσιαστικού με το εφήμερο (Habermas, 1993:25). Οι αρχές αυτές συναντούν κάποιες από τις θεωρήσεις του Hegel και του Adorno καθώς ενώνουν τη δυναμική του

¹⁶² Μερικές από τις πολλές κοινότητες πια έρευνες στις οποίες υποτίθεται ότι υποβάλλονται οδηγοί ώστε να ερμηνευτούν σχέσεις αίτιου – αιτιατού που αφορούν στην ακρόαση συγκεκριμένης μουσικής και τα αποτελέσματά της στη συμπεριφορά των οδηγών.

σχήματος σε ένα ρητορικό ερώτημα σχετικά με το νόημα της συνέχειας ενός αποτυχημένου παράδοξου αφού έτσι περίπου κρίνεται ο μοντερνισμός περασμένος μέσα από τον Διαφωτισμό. Η μοντέρνα τέχνη κόμισε την υπόσχεση ευτυχίας που αναζητούνταν από την εποχή που ο Schiller και αργότερα ο Baudelaire ευαγγελίστηκαν με τα γραπτά τους. Κατά τον Habermas, ο Marcuse επέκτεινε το σχήμα πατώντας τα μέρη της ουτοπίας όπως και η Κριτική Θεωρία, σύμφωνα με την οποία, εκείνοι που αρνούνταν την τέχνη ήταν οι ίδιοι οι οποίοι την ίδια στιγμή δεν μπορούσαν να απαλλαγούν από την ύπαρξή της (κατά τον Adorno κυρίως οι σουρεαλιστές). Κατά τον Habermas ο σύγχρονος κόσμος μπορεί να χωρέσει την ιδέα του μοντέρνου μόνο μέσα από την κατανόηση της πολιτιστικής κληρονομιάς σε όλο της το πλάτος (Habermas, 1988: 94). Έτσι ο Habermas προκρίνει την ανασύνθεση όλων αυτών των στοιχείων που αναλυτικά ή επαγωγικά σε άλλες “σφαίρες” δεν τελεσφόρησαν. Με αυτό τον τρόπο συγκλίνει αρκετά προς τον Adorno, ωστόσο αποστασιοποιημένος σε ότι αφορά στο Διαφωτισμό καθώς η “Δημόσια Σφαίρα” (ο συμβολικός δηλαδή αυτός τόπος μεταξύ της αστικής κοινωνίας και των πολιτών με αποσβεστικές δράσεις και ιδιότητες), αποτελεί θεμελιώδη ιδέα στο έργο του και ανήκει ακριβώς στα επίχειρα του διαφωτισμού. Είναι εμφανές ότι ο Habermas αποτρέπει τη διανόηση από ακρότητες του παρελθόντος. Ο λόγος του λοιπόν αναπόφευκτα χαρακτηρίζεται από μεσότητα. Αυτή η αναζήτηση της αντικειμενικότητας εδράζεται επίσης στις εν γένει αντιρρήσεις του σχετικά με τη σκέψη της Σχολής της Φρανκφούρτης η οποία πιστεύει ότι εκτός των άλλων ταυτιζόμενη με τη φιλοσοφία του υποκειμένου, απολείπει αυτή την άνευ προκαταλήψεων θεώρηση που επιζητεί ο Habermas (Ράπη, 2006:2).

Στον τομέα της αισθητικής ο Habermas επικαλείται επικριτές του εγωιστικού και κλειστού χαρακτήρα της αστικής κοινωνίας και κυρίως εκείνους που είδαν στο έργο τέχνης τη θραύση αυτών των χαρακτηριστικών μέσω της επικοινωνίας (Schiller). Ο Schiller κατά τον Habermas εννοούσε την τέχνη ως μια εγγενή ενσάρκωση του επικοινωνιακού Λόγου (Habermas, 1993:69). Η ιδέες της “επικοινωνιακής κοινότητας” και της “συνεργασίας” αλιεύονται επίσης από τους Marx και Hegel για να πάρουν με τη σειρά τους δομικό ρόλο στο δικό του πρόγραμμα (Habermas, 1993:87). Διαπιστώνουμε ότι βασική προϋπόθεση για το πρόγραμμά του, πέραν της από την εύκολης επικοινωνίας που ευνοεί η εποχή, είναι η ισότητα και οι ελεύθερες συνθήκες έκφρασης μεταξύ των συνομιλητών. Είναι φανερό ότι το κέντρο βάρους φεύγει ξανά

μέσα από αυτή τη μετα - φιλοσοφική θεώρηση, και από το δίπτυχο υποκείμενο – αντικείμενο, με κίνδυνο αλλά και –με άλλους όρους– προσδοκία για την επάνοδο της ουτοπίας όχι πια δια μέσου των στόχων αλλά μέσω των συνθηκών. Η θεώρηση εκτρέπει την πορεία από τον μαρξισμό και τη βάση της *Κριτικής Θεωρίας* προς ένα μετα – νέο Καντιανό μοντέλο, το οποίο προσπαθεί να συγκεράσει τον Καθαρό με τον Πρακτικό Λόγο, χωρίς υπερβατισμό, εμβολιάζοντας στο σχήμα τον Αγγλοσαξονικό θετικισμό και την αναλυτική φιλοσοφία. Με αυτό τον τρόπο καταλήγει σε μια νέα θα λέγαμε εκλεκτικιστική ορθολογικότητα την οποία ο Habermas θεωρεί θεμελιώδη τουλάχιστον για την ερμηνεία του σύγχρονου κόσμου.

Μια από αυτές τις θεμελιώδεις διαφοροποιήσεις του Habermas σε σχέση με τον κύριο κορμό των θεωρήσεων της Σχολής της Φρανκφούρτης ήταν η επικαιροποίηση και η στροφή προς τη γλωσσολογία. Η γλώσσα για τον Habermas αποτελεί το μέσο μιας επικοινωνίας η οποία δημιουργεί κάθε σχέση διαλόγου. Αυτή η σχέση με τη σειρά της, αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο της ώσμωσης των ιδεών και των θέσεων, φτάνει να μην καταλήξει σε μια ακόμη σχέση εξουσίας. Διαφωνώντας έντονα με τον Gadamer, τόσο στις σχέσεις καθολικών ερμηνειών και κανονιστικών θεμελίων όσο και στα περί μεθόδου και γλώσσας, και ευθυγραμμισμένος με τον Chomsky, αναζήτησε πραγματολογικά τη γλώσσα μέσα από δομές που δημιουργούνται στη δια ζώσης ανταλλαγή πληροφοριών και την επικοινωνία (Καβουλάκος στο Habermas, 1997:20). Η διαμεσολάβηση για την οποία η Σχολή της Φρανκφούρτης έκανε τόσο λόγο, εδώ παίρνει τη θέση της μεταξύ της εξάρτησης της γλώσσας και του κοινωνικού κόσμου. Ωστόσο το αίτημα για βάσιμη επικύρωση τέτοιων κανόνων παραμένει έωλο. Ο Habermas αναφερόμενος στον μοντερνισμό επικαλείται την κρίση του Godel σύμφωνα με την οποία: “...οι προϋποθέσεις του διαφωτισμού είναι νεκρές, μόνο οι συνέπειές του λειτουργούν ακόμα” (Habermas, 1993:47).

Είναι γεγονός ότι πολλοί μελετητές θεωρούν τον Habermas ως το τελευταίο μέλος της Σχολής της Φρανκφούρτης. Ο ίδιος δηλώνει a priori διαφορετικός, ωστόσο αναφέρεται στον Adorno ως έναν άνθρωπο και διανοητή που τον επηρέασε βαθιά. Η *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* αποτέλεσε το κλειδί στη μελέτη που ξεκίνησε στον Marx και τον Freud. Δηλώνει επίσης εντυπωσιασμένος από τον τρόπο που ο Adorno χειρίστηκε ειδικά στην *Αρνητική Διαλεκτική* τα παράδοξα της άρνησης, μη προχωρώντας όμως σε άλλες θεωρίες αλλά βαθιά προσηλωμένος στον ορθολογισμό

πριν τον Διαφωτισμό με μια σαφή επιθυμία αναδίπλωσης κι όχι καταστροφής των καλώς κείμενων παραδομένων. Ο Habermas θεωρεί ότι η συμβολή του (προγραμματικά και μόνο), ήταν η αποδοχή της γλωσσολογικής θεωρίας σε συνδυασμό με την αναλυτική επικαλούμενος την αναφορά του Adorno σχετικά με την “αμόλυνη ζωή” στο *Minima Moralia* (Habermas, 1987:48). Από την άλλη δεν στάθηκε φιλικά κείμενος προς το μεταμοντέρνο, εν πολλοίς μη δεχόμενος ότι αποτελεί ένα μίγμα ανώτερης και μαζικής κουλτούρας σε ένα μετά το μοντέρνο στάδιο (Habermas, 1987:128). Ερμηνεύει έτσι τις εξελίξεις μέσω των ομόκεντρων κύκλων που κατά τη γνώμη του πραγματοποιεί η ιστορία και οι τάσεις της τέχνης. Η νέα οπτική που έδωσε στην επικοινωνία συχνά έρχεται σε αντιπαράθεση με άλλες θεωρήσεις, ομολογουμένως περισσότερο προσήκουσες και καυστικές στην πραγματικότητα του 21^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα ο Marshall McLuhan (1911 - 1980), επισημαίνει ότι τα τελευταία χρόνια το ίδιο το Μέσο αποτελεί το Μήνυμα στο ομώνυμο άρθρο του *The medium is the message*. Η επέκταση αυτής της ιδέας που μοιάζει πολύ κοντά στην αλήθεια μπορεί να φωτίσει ερωτήματα τόσο σχετικά με την τέχνη και τον τρόπο που προβάλλεται όσο και στο βαθύ αλλά καιρίο περιεχόμενο του εκάστοτε μηνύματος (αν πια υφίσταται ως τέτοιο). Η επόμενη σκέψη μπορεί στη θέση των παραγόντων να τοποθετήσει τους γνωστούς όρους του αντικειμένου και του υποκειμένου με αποτελέσματα που στην προέκταση αυτής της συλλογιστικής περιγράφουν ένα ακόμη πιο ζοφερό τοπίο.

Λίγο πριν της εκπνοή του 20^{ου} αιώνα εμφανίστηκε η τελευταία προσέγγιση σχετικά με την αισθητική από έναν ακόμη φιλόσοφο που ασχολήθηκε όσο λίγοι με τη μελέτη και τη μετάφραση του Adorno. Ο Marc Jimenez στο βιβλίο *Qu'est-ce que l'esthétique?* (1997), αναζωπυρώνει το ενδιαφέρον και επαναδιαπραγματεύεται ζητήματα τα οποία θεωρεί ακόμη ανοιχτά. Η γραφή του μαρτυρά βαθιά κατανόηση και σύλληψη των ιδεών του Adorno καθώς και δυνατότητα προέκτασης στις σημερινές επιταγές της έρευνας της τέχνης. Ξεκινώντας από το θέμα της ίδιας της αισθητικής, η οποία όχι μόνο στις μέρες μας αλλά και στο βάθος της ιστορικής της πορείας, όπως περιγράφει, αποτελούνταν από διαφορετικά περιεχόμενα κάτω από τον ίδιο τίτλο, φθάνει μέχρι την ίδια την τέχνη, η οποία προφανώς είναι ζωντανή αλλά όχι ίδια με αυτή που περιέγραψαν οι κλασικοί φιλόσοφοι. Μέσα από την έρευνα ο συγγραφέας προβαίνει στη για πολλούς ρηξικέλευθη αλλά μάλλον αυτονόητη παρατήρηση ότι η

τέχνη μάλλον δεν αυτονομήθηκε ποτέ. Αντί αυτής αυτονομήθηκε η αισθητική της. (Ράπτη, στο Jimenez, 2014:9).

3.1.2 Άλλες σύγχρονες θεωρήσεις – “θεωρίες”

Ο μοντερνισμός για τον οποίο χύθηκε τόσο μελάνι κατά πολλούς εκκινεί με τις θεωρήσεις του Descartes και τη λογική στο βάθρο της διάνοιας, έναντι των προγενέστερων αμφίβολης προέλευσης και σκοπού μελετών. Ο 20^{ος} αιώνας διατήρησε κάθε σχετικό προηγούμενο σχετικά με τον μοντερνισμό και όπως είδαμε έφερε πλείστες άλλες τάσεις. Στην άλλη άκρη του Ατλαντικού ο Eli Siegel (1902 - 1978), ποιητής και δοκιμιογράφος, θεωρείται ο πατέρας του Αισθητικού ρεαλισμού, ο οποίος μέσα σε ένα πλαίσιο ηθικής και εναγκαλισμού της πραγματικότητας τη θεωρεί αναπόσπαστο κομμάτι της ίδιας της αισθητικής σε ένα πλαίσιο αμοιβαίας διάδρασης. Οι θέσεις του αγγίζουν σε πολλά σημεία τη διαλεκτική του Hegel χωρίς να έλκονται απαραίτητα από αυτές, ωστόσο έτσι κι αλλιώς είναι πολύ απομακρυσμένες από αυτό που θα αποκαλούσε κανείς θεωρία.

Αντίθετα ένας από τους πρωτεργάτες της μελέτης των μέσων, των οποίων η δυναμική εξετάστηκε κυρίως μετά το τελευταίο τέταρτο του αιώνα, ο Marshall McLuhan (1911 - 1980), μέσω μιας χαρτογράφησης του Αμερικανικού κυρίως τοπίου των μέσων, επαναφέρει τη θέση της τέχνης απέναντι από το περιβάλλον της αλλά εντός κοινωνίας. Το σχήμα είναι μάλλον ιδιόμορφο, καθώς εντός του λαμβάνει χώρα η δράση και αντίδραση του αντικειμένου με περίπου ίδια αφετηρία αλλά διαφορετικό ήθος και σκοπό. Ο μοντερνισμός και τα προβλήματα που εγέρθηκαν γύρω του, οδήγησαν στο τέλος του αιώνα σε νέο - αναλυτικές θεωρήσεις όπως αυτή του Stephan Morawski (1940), στο *British Journal of Aesthetics*, (Jan. 1992). Ο Morawski θεωρεί ότι είναι αδύνατο να συνυπάρξουν οι ποιοτικές αλλά κυρίως οι ιδεολογικές τάσεις του μοντερνισμού. Έτσι διαχωρίζει σε “Sacre” τα έργα που σκοπό έχουν την ανατροπή των τεχνικών ή αντιληπτικών επιπέδων και πλαισίου και σε “Profane” τα αντίστοιχα μη αντιθετικής υφής, ιδεολογικής ταυτότητας και χαρακτήρα. Η όλη ιδέα φυσικά εδράζεται στη θεώρηση σύμφωνα με την οποία το τέλος μιας εποχής φαίνεται στον ορίζοντα όταν οι μηχανισμοί, τα εργαλεία, η μεθοδολογία και οι αντιστοιχίσεις με την σχετική εποχή χρεοκοπούν.

Δεν έλειψαν και προσπάθειες καθορισμού ή έστω επανακαθορισμού της τέχνης μέσω αναλυτικών εργαλείων όπως εκείνες του Arthur Danto (1924 - 2013). Με

αναφορά και στην ελληνική έννοια του κάλλους αναδύει τα συμφραζόμενα και καταλήγει στην ανάγκη ενός ορισμού ο οποίος να ικανοποιεί τις σύγχρονες ανάγκες. Διερχόμενος Σωκρατικές, Σεξπηρικές και άλλες αναφορές και θεωρήσεις καθώς και μέρος της γερμανικής φιλοσοφίας, φθάνει στη σύγχρονη κοινωνιολογία και μιλά για τον κόσμο της τέχνης, τον “καλλιτεχνικό κόσμο” (Danto, 1964:571). Η σύγχυση μεταξύ ενός έργου τέχνης κι ενός αντικειμένου, αναφέρει, δεν είναι μεγάλο κατόρθωμα, όταν αυτά τα δύο αποτελούν ένα. Και αυτό που μπορεί να διαφοροποιήσει μερικά κουτιά, από ένα έργο τέχνης με κουτιά, είναι μόνο μια θεωρία τέχνης. Σε αυτό το σημείο θέση του Jimenez σχετικά με την αυτονομία της αισθητικής κι όχι της τέχνης βρίσκει πραγματικά έναν οικείο τόπο. Ίσως σε αυτό το σημείο, προσφέρει κάτι η διάκριση που επισημαίνει ο R. Barthes σχετικά με τη φωτογραφία. Όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια δεν τη θεωρεί καλλιτεχνικό έργο όταν εμφανίζεται σε μια εφημερίδα καθώς το μήνυμα είναι καταδηλούμενο, την ίδια στιγμή που ένα ακόμη μήνυμα (συμπαρηλούμενο), αναφύεται πίσω από το πρώτο και φωτίζει ίσως διαφορετικά το όλον (Barthes, 2007:28). Το πρόβλημα είναι η αποφυγή αυτών των σφαλμάτων. Ο καλλιτεχνικός κόσμος ωστόσο στάθηκε μπροστά σε αυτό το θέμα όπως εκείνος των θεών μπροστά σε εκείνο των ανθρώπων. Στη θεώρησή που προαναφέρθηκε ο Danto επανέρχεται σε βασικά αιτήματα που έχουν διατυπωθεί και κατηγοριοποιηθεί από την Αριστοτελική Λογική χωρίς ωστόσο να αποτελούν εκ των ών ουκ άνευ δεδομένα όπως ίσως θα έπρεπε. Έτσι επαναφέρει το αίτημα για αποφυγή συγχύσεων μεταξύ ζευγών όπως ανάποδο – αντίθετο κλπ. (Danto, 1964:573-9). Το αντικείμενο ελέγχου (π.χ το έργο τέχνης), ανήκει κάπου, π.χ. σε μια κατηγορία και αυτό πρέπει να είναι διακριτό. Η μέθοδος υπάρχει αλλά θα πρέπει και να εφαρμόζεται. Όταν τα κατηγορήματα συμφύρονται με τα κατηγορούμενα το κάθε αποτέλεσμα είναι εσφαλμένο. Το έργο τέχνης, κατά τη θεώρηση του, πρέπει να έχει θέμα, σαφή στιλιστικό χαρακτήρα καθώς και να λειτουργεί διαδραστικά με το κοινό το οποίο ενίοτε συμπληρώνει το όποιο κενό. Τέλος το έργο θα πρέπει να έχει ιστορικό πλαίσιο. Ωστόσο ο Jimenez επιμένει σκωπτικά ότι η διάκριση του Danto προϋποθέτει την ίδια τη διάκριση και την εκ προοιμίου αποσαφήνιση στο θεατή ότι πρόκειται για έργο τέχνης (Jimenez, 2014:294-296).

Οι κατ’ αίσθηση εποπτείες, όπως είδαμε, κατά τον Kant εκφράζουν τις ιδέες στις εικαστικές τέχνες σε αντίθεση με τη φαντασία. Το ουσιώδες είναι η μορφή κι όχι η

ύλη.¹⁶³ Υπό αυτό το πρίσμα σχεδόν κάθε θεωρητική προσέγγιση στον 20^ο αιώνα, επικεντρώθηκε κυρίως στην όραση, ανάγοντας με ευκολία τις εκ προοιμίου περιορισμένου πεδίου παρατηρήσεις σε καθολικότερες παραδοχές. Το αποτέλεσμα ήταν σχεδόν να αποκλειστεί όλο εκείνο το πεδίο που ενώ εξακολουθεί να αφορά την τέχνη δεν αφορά καθόλου την ακουστική, δηλαδή τη μουσική. Τα απεικονιστικά πρότυπα συνέχισαν να αναλύουν τα παραγόμενα αφηγήματα για ακόμη μια φορά μέσω Προκρούστειων λύσεων ώστε στο σχήμα να φιλοξενηθεί και ο ήχος χωρίς να παραμορφώνεται το κέλυφος της εκάστοτε θεωρίας. Οι εκδόσεις των *British Journal of Aesthetics* και *Journal of Aesthetics and Art Criticism* φιλοξένησαν άρθρα και κριτικές βιβλίων στην ίδια γραμμή και κατά καιρούς εμφανίζονται θεωρήσεις οι οποίες απηχούν το δικό τους αφήγημα, σχεδόν πάντα όμως υπό το ίδιο καθεστώς συμφурμού διαφορετικών μεγεθών και ειδών σε ένα. Έτσι στη συντριπτική πλειοψηφία πρόκειται ή για “μουσικογενείς” θεωρήσεις με επέκταση στις άλλες τέχνες ή για εικαστικές στις οποίες η μουσική κατέχει τον ρόλο που περιγράφηκε ήδη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η “Θεσμική Θεωρία της Τέχνης” (“*Institutional Theory of Art*”), η οποία εδράζεται στην ιδέα της κατάφασης ως προς την ύπαρξη του έργου με κριτήριο την πρωτοβουλία και την απόφαση των εμπλεκόμενων. Έτσι η απόφαση ενός γκαλερίστα να εκθέσει το οτιδήποτε σε μια έκθεση μπορεί να αποτελεί ικανή συνθήκη ώστε ένα τεχνούργημα ή ένα αντικείμενο να θεωρηθεί έργο τέχνης (Καραγιάννη, 2012:22).

Ισχυρή θεωρείται επίσης η θεωρία των “Οικογενειακών Ομοιοτήτων” (“*Family Resemblance Theory*”), του George Dickie (1926). Σύμφωνα με αυτήν τη θεωρία, το όποιο δημιούργημα κρίνεται ως έργο τέχνης βάσει ομοιότητας και συνάφειας με αντίστοιχα έργα του παρελθόντος. Η συνάφεια αυτή μπορεί να αφορά σε γενικά ή ειδικότερα χαρακτηριστικά έργων που έχουν πια μπει στο συλλογικό υποσυνείδητο και μέσω αυτής της διαδρομής ενώνονται νοητικά με εκείνα του παρόντος.

Επίσης η σχετικά πρόσφατη “Θεωρία της Τέχνης των Μαζών” (“*Mass Art Theory*”), του Noel Carroll (1947), έχει κερδίσει ειδικά το τελευταίο διάστημα πολλούς εμπλεκόμενους. Ο Carroll αναφέρει δεικτικά ότι στον 20^ο αι. παρατηρείται μια ομολογουμένως άβολη στάση απέναντι στον ορισμό της τέχνης. Οι περισσότεροι αν όχι όλοι οι αισθητικοί προσπερνούν αυτό το δύσκολο σημείο (αναφέρει τους Beardsley,

¹⁶³ Υπενθυμίζεται ότι οι αισθητικές κρίσεις διαχωρίζονται σε εμπειρικές (κατ’ αίσθηση, τέρψη – απέχθεια κλπ) και τις καθαρές (κατά μορφή, όμορφο – άσχημο κλπ).

Wittgenstein, Carroll, Weitz, Kennick, Ziff κ.ά.), (Carroll, 2000:3). Κάποιοι άλλοι όμως δεν απέφυγαν την πρόκληση, κι έτσι ο Carroll ανασύρει μια σειρά από άρθρα, τελευταίες θεωρίες και κυρίως δημοσιεύσεις σε εξέχοντα περιοδικά του χώρου της αισθητικής. Οι θεωρήσεις είναι ποικίλες και κάποιες παρουσιάζουν ενδιαφέρον και ουσία. Για παράδειγμα ο Bergs Gaut υιοθετεί τον όρο “Cluster”, (πιθανότατα από τη μουσική και τη σχετική ορολογία πυκνών και πολυσχηματικών αρμονιών κυρίως στη σύγχρονη μουσική και την Jazz), για να περιγράψει το πραγματικό υπόβαθρο του προβλήματος ορισμού του έργου τέχνης καθώς πρόκειται για συμπλεγματοειδές και πολυπαραγοντικό πλέγμα συχνά αλληλοσυγκρουόμενων στοιχείων. Ο Gaut επιστρέφει στις λογικές αρχές της ειδολογίας και των κριτηρίων, ώστε να αποκλείσει συνθήκες, σε ένα λογικό σχήμα που θυμίζει έντονα τις αριστοτελικές κατηγορίες. Το πρόβλημα εστιάζεται όμως ξανά στη θέσπιση των κριτηρίων και των συνθηκών αυτών που πρέπει να πληρεί ή έστω να περιέχει εν σπέρματι ένα έργο. Ο Gaut ανασυνθέτει σχηματικά έναν αριθμό δέκα τέτοιων συνθηκών που μεθοδολογικά διέπονται από κανονιστικότητα και διαίσθηση σε μια ομολογουμένως συζευκτική όσο και αντιφατική διάθεση.¹⁶⁴ Αντιφατική κυρίως γιατί εν συνεχεία περνά σε δέκα ακόμη κριτήρια αποφαιτικού λόγου, κάτι αντίθετο σε κατατάξεις κατηγοριών. Τελικά αποσαφηνίζει ότι ο ορισμός του έργου δεν είναι συνώνυμο ορισμού για το ωραίο αλλά θα μπορούσε να είναι μια υποσχόμενη αρχή για μια επικείμενη συνέχεια. Άλλωστε σύμφωνα με τον πιο μετριοπαθή R. Stecker το γεγονός ότι γνωρίζουμε τους όρους σύνθεσης ενός ορισμού, δεν σημαίνει και ότι μπορούμε να τον δώσουμε εύκολα.

Ο Carroll επίσης ασκεί κριτική στους Morris Weitz (1916 - 1981), (οικογενειακή – συγγενική ομοιότητα), τον Gaut που προαναφέρθηκε (συμπλέγματα – clusters) και τον Richard Wollheim (1913 - 2003), (τα αντικείμενα της τέχνης ως μια μορφή ζωής), ως τρεις θεωρητικούς οι οποίοι κατά δήλωσή τους, συνεχίζουν την παράδοση του Wittgenstein. Για τον πρώτο αναφέρει ότι έχει επικεντρώσει σε σημεία που δεν θα περίμενε κανείς μέσα από το έργο του Wittgenstein και μέσω ανοιχτού επιχειρήματος, (ένα μεγάλο πλέγμα παραμέτρων), καταλήγει στην αδυναμία ορισμού

¹⁶⁴ Τα 10 κριτήρια είναι το έργο να έχει: 1.Θετικές αισθητικές ιδιότητες. 2.Να εκφράζει συναίσθημα. 3.Να προκαλεί διανοητικά. 4.Να είναι φορμαλιστικά πολύπλοκο και συνεκτικό. 5.Να έχει την ικανότητα μετάδοσης πολύπλοκων νοημάτων. 6.Να έχει συγκεκριμένη θέση και άποψη. 7.Να είναι αποτέλεσμα άσκησης υψηλής τεχνικής επιδεξιότητας. 8.Να είναι αποτέλεσμα άσκησης υψηλής φαντασίας. 9.Να αποτελεί μέρος μιας αναγνωρίσιμης μορφής τέχνης. 10.Να αποτελεί προϊόν επιθυμίας κάποιου να δημιουργήσει τέχνη.

της τέχνης δια της εις άτοπον απαγωγής (Carroll, 2011:3).¹⁶⁵. Σχετικά με τις κατηγορίες του Gaut και τα δέκα διαζευκτικά κριτήρια, (των οποίων η πλήρης ικανοποίηση ταυτοποιεί με βεβαιότητα ένα έργο τέχνης), ο Carroll με το αντιπαράδειγμα μιας τούρτας, αποδεικνύει την πιθανή ύπαρξη όλων των κριτηρίων του Gaut χωρίς ωστόσο η ίδια η τούρτα να αποτελεί έργο τέχνης. Παραδέχεται όμως ότι τα κριτήρια αυτά αποτελούν μια υποσχόμενη οδό για μια μεταγενέστερη θεώρηση σε ορθότερη βάση. Τέλος σχετικά με την υιοθέτηση εκ μέρους του Wollheim της θέσης του Wittgenstein, σύμφωνα με την οποία η τέχνη και τα έργα της είναι μια άλλη μορφή ζωής, αναφέρει ότι αυτή η θεώρηση έχει συνέπεια τη θεώρησή της ως ιστορική. Το μοντέλο αυτό πλησιάζει εκείνο των συγγενικών ομοιοτήτων, αλλά οδηγεί προς μια άλλη κατεύθυνση καθώς εισάγει στοιχεία άλλων επιστημών και τομέων όπως η γλωσσολογία, η ιστορία, και η κοινωνιολογία

Στον αντίποδα, υπάρχουν οι θεωρήσεις οι οποίες αμφισβητώντας το Καντιανό μοντέλο, επιστρέφουν στην υπαρξιακή οντότητα του ίδιου και μόνο του αντικειμένου, και επιβιώνουν ακόμη, υπό τη “Θεωρία του Φυσικού Αντικειμένου”, (Αργυράκη, 1993:16), ενώ άλλες βρίσκονται σε μια διαδικασία συγκερασμού του διακυβεύματος μεταξύ της σχέσης πρωτοκαθεδρίας (Αντικειμένου – Υποκειμένου). Θεωρίες ορμώμενες από τις θεωρήσεις του Wittgenstein σχετικά με την αδυναμία ορισμού όπως του Weitz, οδηγήθηκαν στην πλήρη αδυναμία αποδόσεως ορισμού του έργου τέχνης, με εκκίνηση την ανάγκη πρωτοπορίας και καινοτομίας των έργων και αλυσιδωτές λογικοφανείς επαγωγές που οδήγησαν ξανά στην εκκίνηση.

Ο Wolfgang Welsch αναφερόμενος στο μεταμοντέρνο¹⁶⁶ ως μία έννοια ομοειδή αν όχι σύμφυτη με εκείνη της παγκοσμιοποίησης. αποδίδει σε αυτό χαρακτηριστικά και ανάγκες προερχόμενα από τα αντίστοιχα κοινωνικά – συλλογικά κελεύσματα. Κάνει λόγο για τον “Διατεμνόμενο Νου”, δηλαδή την ιδιότητα σύμφωνα με την οποία ο νους αναπτύσσεται και διέρχεται του περιβάλλοντος μέσα από τα ίδια τα γεγονότα. Εκείνα με τη σειρά τους, (συμπεριλαμβανομένης της τέχνης), υποχρεωτικά ή μη μέσω της

¹⁶⁵ Ο Weitz καταλήγει στα συμπεράσματά του μέσω της εξής οδού: 1. Η τέχνη είναι ανοιχτή, δημιουργική και διαρκώς φιλόξενη σε καινοτομίες. 2. Αν κάτι είναι ανοιχτό και δημιουργικό δεν μπορεί να οριστεί μέσω αναγκαίων συνθηκών και όρων. 3. Υποθετίσθω ότι μετά τα παραπάνω το αντικείμενο αυτό δύναται να οριστεί. 4. Τότε η τέχνη δεν είναι πια δημιουργική και ανοιχτή. 5. Ως εκ τούτου η τέχνη παύει να είναι τέχνη.

¹⁶⁶ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον John Watkins Chapman στο τέλος του 19^{ου} αιώνα για να διαχωρίσει έτερα ζωγραφικά στιλ από εκείνα των Γάλλων ιμπρεσιονιστών. Από τότε ο όρος επανέρχεται από καιρού εις καιρόν με διαφορετικές αφετηρίες, πεδία ορισμού και στόχους.

παγκοσμιοποίησης, παράγουν πολλαπλά νήματα και σχέσεις μεταξύ τους, καθώς η αναφορικότητα και η πρόσληψη έχει πια αποδέκτη ένα μεγάλο, ετερόκλητο και πολυπαραγοντικών πολιτιστικών φορτίων κοινό. (Welsch, 1997:18-25). Το σχήμα στην ανάπτυξή του ομοιάζει με εκείνο ενός ιδιότυπου εκλεκτικισμού. Εδώ όμως οι διαφορές αφορούν τόσο στο υποκείμενο, (καθώς δεν πρόκειται για τον τυπικό καλλιτέχνη της περιόδου αυτής αλλά δυνάμει για τον οποιονδήποτε καλλιτέχνη), όσο και στη σχέση Υποκειμένου – Αντικειμένου η οποία μοιάζει να προσεγγίζει περισσότερο τη σχέση που περιγράφει ο Adorno.

Στις αναλυτικού χαρακτήρα θεωρίες (όπως εκείνη του Danto), ανήκει και αυτή του Goodman με αιχμή του δόρατος το έργο του *Languages of Art* (1968). Στο σχετικό κεφάλαιο με αναφορά στην αυθεντικότητα, (Goodman, 1968:99-122), δανείζεται σωματικές μεθόδους καθώς και σχετική μεθοδολογία προσπαθώντας να καταδείξει τόσο το ουτοπικό όσο και την ανεμμήνευτη πλευρά της φιλοσοφίας που ονομάστηκε αισθητική. Ξεκαθαρίζει ότι η μίμηση δεν είναι μια εφικτή διαδικασία έτσι κι αλλιώς. Καταλήγει στην απόλυτη αυτονόμηση της ιδέας της αναπαράστασης, καθώς η εικόνα είναι για εκείνον αποσπασμένη από αυτό που εικονίζει και συνάμα δεν μπορεί ποτέ να αποτελεί σύνολο αλλά μόνο μια επί μέρους αναπαράσταση του πρωτότυπου. Συμπεραίνουμε ότι υποπίπτει κι εκείνος σε ειδολογικά ή μεθοδολογικά σφάλματα όπως είναι η διάκριση μορφών τέχνης ή έργων σε “αυτογραφικά” και “αλληγορικά”. Στα πρώτα ανήκουν έργα ή τέχνες στα οποία είναι δυνατό να παραχθούν αντίγραφα και αυτή η δυνατότητα προσκρούει στον ίδιο τον χαρακτήρα των έργων ή της τέχνης, άσχετα αν ακόμη και το πιο πεπειραμένο μάτι δεν μπορεί να ξεχωρίσει τις διαφορές. Στα δεύτερα ανήκουν έργα όπως εκείνα της μουσικής, στα οποία, κατά τον συγγραφέα, το πρωτότυπο από το αντίγραφο δεν διαφέρουν στην παρτιτούρα σε τίποτα. Τέτοιες κατατάξεις προϋποθέτουν το γεγονός ότι ο Hegel, (παράδειγμα δανεισμένο από τον Goodman), σημειογραφώντας, συνδιαλέγεται με επίγονους αιώνες. Έτσι εγείρεται και σε μας ένα πλήθος ερωτημάτων από τέτοιες αναφορές που μοιραία συμπαρασύρουν έναν μεγάλο αριθμό έργων όπως τα θεατρικά, που δεν υποτάσσονται εύκολα σε ένα “πρώτης ανάγνωσης” μεθοδολογικό πλαίσιο ελέγχου. Θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς αν για παράδειγμα η *Ορέστεια* στο πρωτότυπο κείμενο, (στο οποίο αναγράφονταν με ακρίβεια η μετρική και η μουσική), ανακαλύπτονταν σήμερα θα μπορούσε να ανήκει στην πρώτη κατηγορία ή στη δεύτερη κατηγορία αν τυπωνόταν. Ο

λόγος προφανώς δεν είναι η ακρίβεια ή όχι της αντιγραφής, αλλά το ίδιο το σύστημα, το πλαίσιο καθώς και η πιθανή αλλαγή του τρόπου χειρισμού του, καθώς ακόμα και οι παρτιτούρες των τελευταίων αιώνων, προϋποθέτουν έναν άρρητο κώδικα επικοινωνίας και κοινά αποδεκτών στοιχείων μεταξύ του γράφοντος και του εκάστοτε μαέστρου, εκτελεστή ή και των δύο.

Ο συγγραφέας (Goodman), προλαβαίνει με άλλα παραδείγματα το απόπημα, ωστόσο αφήνει ένα παράθυρο ελέγχου για το μέλλον εμμένοντας ωστόσο ότι μια συμφωνία του Haydn δεν πλαστογραφείται. Κατά τον Jimenez, πρόθεση του Goodman είναι να αποκαταστήσει την αισθητική και να την τοποθετήσει πλάι στη λογική γνώση με το επιχείρημα της θεώρησης των συγκινήσεων και της ευαισθησίας, (στοιχεία που υποτίθεται τη διαφοροποιούν από την επιστήμη), ως γνωσιακών εργαλείων. Τα εργαλεία αυτά μετατρέπονται σε σύμβολα και η αποκωδικοποίησή τους οδηγεί στη λύση. Έτσι μεταθέτει το ερώτημα από το: “Τι είναι τέχνη;” στο “Πότε έχουμε τέχνη;” (Jimenez, 2014:292), λύνοντας έτσι εκτός των άλλων το πρόβλημα που είχε θέσει στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ο Duchamp. Το έργο λοιπόν μπορεί να ονομάζεται ως τέτοιο, όταν κάποιος αποφασίσει να πράξει ανάλογα ή εφ’ όσων κρεμαστεί στους τοίχους ενός μουσείου (αν πρόκειται για εικαστικό ανάλογο χαρακτήρα). Για τον Goodman δεν παίζει ρόλο η αισθητική κρίση αλλά μόνο η λειτουργία και μάλιστα μέσω συμβόλων. Και αυτή η θεώρηση φυσικά δεν αντέχει ιδιαίτερης κριτικής καθώς όπως επισημαίνει και ο Jimenez, η εφαρμογή της στην τέχνη καταλήγει, (και είναι), μια συμβολική της θεώρηση όχι όμως και αισθητική.

Άφησα για το κλείσιμο αυτού του κεφαλαίου την περίπτωση του Nicolas Bourriaud (1965). Πρόκειται για ένα από τους νεότερους και πιο πολυσυζητημένους κριτικούς τέχνης των ημερών μας. Ο Bourriaud τάραξε τα νερά με δύο μικρά βιβλία, σχετικά με την *Μεταπαραγωγή (PostProduction)* και την *Σχεσιακή Αισθητική (Relational Aesthetics)*, το 2002 και το 1998 αντίστοιχα. Ο Bourriaud προχωρά όχι σε μια θεωρία τέχνης, αλλά σε μια θεωρία σχετικά με τη μορφή. Η ιδέα φιλοξενείται στο πλαίσιο της *Σχεσιακής Αισθητικής*, εντός της οποίας αναφέρει για την τέχνη ότι: “...η τέχνη λαμβάνει ως θεωρητικό ορίζοντα το βασίλειο της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης και του κοινωνικού πλαισίου της, παρά τον ισχυρισμό μιας (τέχνης) ανεξάρτητης και ιδιωτικού συμβολικού χώρου...” (Bourriaud, 1998:14). Κατά τον συγγραφέα, η τέχνη είναι μια κατάσταση, ένας τρόπος ζωής. Ωστόσο ο ίδιος αποσαφηνίζει ότι μπορεί στη

Σχεσιακή Αισθητική και Τέχνη πρωτεύοντα ρόλο να έχει η σχέση του θεατή στο όλο γίνεσθαι, ωστόσο η ίδια η μορφή παίζει εξίσου καθοριστικό ρόλο. Όταν αναφέρεται στη μορφή, εννοεί ένα ευρύτερο πλαίσιο που περιλαμβάνει το ισχυρό μορφολογικό πεδίο των ιδεών που χρησιμοποιήθηκαν για να γίνει το έργο, καθώς και τον μορφικό χώρο που ορίζεται από τον καλλιτέχνη (Bouffiaud, 2016:1). Επιπρόσθετα, η μορφή είναι για τον συγγραφέα κάτι ρευστό ανά εποχή, περίοδο και περιβάλλον κι όχι μια αμετάβλητη ουσία. Κριτήριο πια δεν είναι το νέο, αλλά όπως αναφέρει σε όλο το *PostProduction*, ο καλλιτέχνης μπορεί να σταχυολογεί ότι έχει ήδη παραχθεί από δημιουργικές διαδικασίες και να εκφράζεται σε μια νέα πολιτισμική διαμόρφωση. Μεταξύ των εικαστικών αναφέρονται και μουσικά παραδείγματα όπως αυτά των DJs κλπ. Η ιδέα έλκει την καταγωγή από το μακρινό παρελθόν και τον Duchamp, και μάλλον δεν είναι δυνατό να μην σχολιάσει κανείς σε αυτό το σημείο το γεγονός ότι ο πρωτογενής καλλιτέχνης και στις δύο περιπτώσεις έχει παραμεριστεί για να σχολιαστεί η εργασία, οι μέθοδοι και η αισθητική του μεταπράτη.

3.1.3 Η επιστροφή των μαθηματικών μοντέλων

Οι θεωρήσεις που άπτονται της επικοινωνίας εδράζονται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στα μαθηματικά (κυρίως τα εφαρμοσμένα). Ο Ab. Moles (1920 - 1992), ο οποίος θεωρείται ένας από τους πρωτεργάτες και επιφανέστερους εκπροσώπους της επικοινωνίας και της αισθητικής της διάρθρωσης (το σχήμα είναι αντιστρέψιμο όπως είδαμε), πράγματι εκκινεί με γενικές διατυπώσεις εν είδει ορισμών και αφετηριακών υποθέσεων όπως εκείνη σχετικά με το άτομο ως σύνολο:

- α) Κληρονομημένης σκευής,
- β) Ιδιαίτερων προσωπικών ή συλλογικών χαρακτηριστικών των οποίων είναι μέτοχος,
- γ) Περιβάλλοντος και αντίδρασής του σε αυτό
- δ) Μιας περιορισμένης ποσότητας απρόβλεπτων στοιχείων. Έτσι οικοδομεί ένα σύστημα νέο για τα δεδομένα της εποχής του τουλάχιστον (Moles, 2005:29).

Εντός αυτής της σχηματοποίησης φέρεται η θέση ότι η παρούσα ή οι μελλοντικές εκφάνσεις μιας συμπεριφοράς μπορούν να διατυπωθούν με ακρίβεια εντός ενός επιστημονικού συστήματος καθώς και ότι συμφύρονται ακόμη μια φορά η ομιλία με τη μουσική. Για παράδειγμα στη μουσική ο Moles κατηγοριοποιεί και κβαντοποιεί κατά το δυνατό τα ερεθίσματα που είδαμε στο πρώτο μέρος του παρόντος σχετικά με

την ακοή. Η θεωρία των γενικών συστημάτων (κυβερνητική), παραμετροποιεί μουσικές, κοινωνιολογικές, ειδολογικές ή στατιστικές παρατηρήσεις κάποτε καταλήγοντας σε ενδιαφέροντα μοντέλα στη μουσική. Μήτρες διαγραμμάτων περιγράφουν τις πιθανότητες τυχαίας εμφάνισης μιας γνωστής κλασικής μελωδίας, τη φωτεινότητα και τις ακολουθίες των γραμμάτων με αποδέκτη τον διάυλο και τη χωρητικότητά του στο υποκείμενο (άνθρωπος). Κατά τη θεωρία του Moles, (ο Moles επικαλείται και τη θεωρία της Gestalt), η μορφή είναι αποτέλεσμα αφαίρεσης από ένα άπειρο σύνολο και το πρώτο στοιχείο μιας δομής. Μια αφαίρεση από ένα σύνολο “οπτικού” λευκού θορύβου όπως αναφέρει χαρακτηριστικά (Moles, 2005:127). Στη συνέχεια της μελέτης η μορφή ερμηνεύεται ως συσχέτιση του σήματος ως προς τον εαυτό του (Moles, 2005:166). Και εδώ όπως επισημαίνεται υπάρχει δυσκολία ή για να είμαστε ακριβέστεροι δεν υπάρχει ελέγξιμος ορισμός. Η συνέχεια της θεωρίας είναι αποκαρδιωτική, καθώς φαίνεται να υπολείπεται από τη στοιχειώδη κατανόηση των συνεπειών της μουσικής θεωρίας, των επίγονων θεωρητικών, των πειραματικών ευρημάτων του Helmholtz και πολλών άλλων επιστημονικά αποδεδειγμένων παραμέτρων, καθώς εκτός των άλλων αναφέρεται ότι η μείζονα και η ελάσσονα κλίμακα θεωρούνται ως βασικοί κανόνες (Moles, 2005:208). Το ίδιο αναφέρεται και στην εξέλιξη της μουσικής σύνθεσης, της οποίας η κατεύθυνση θα μπορούσε να είναι μόνο αυτή που γνωρίσαμε, από μια θεωρία η οποία κατά τα άλλα φιλοδοξεί να εξερευνήσει πρωταρχικές μορφές και δημιουργία δομής. Η έννοια της μορφής, την οποία επικαλείται ο Moles, προκύπτει από μια αφαιρετική διαδικασία μέσα από το “παν”, από τον “λευκό θόρυβο της οπτικής” ώστε να αποτελέσει το πρώτο στοιχείο δομής. Η μεθοδολογία προέρχεται από την υπολογιστική και από κάποιους κλάδους των εφαρμοσμένων μαθηματικών και οδηγεί σε σφάλμα, καθώς σε πολλά από αυτά τα συστήματα η αρχική επιλογή δεδομένων συνδέεται στην ουσία με έναν αποκλεισμό όλων των υπόλοιπων ενδεχομένων πλην της ίδιας. Η αφαίρεση ωστόσο είναι η επιλογή ενός ακέραιου κομματιού αφηρημένης σκέψης. Αντίθετα, η δομή είναι διεργασία αξιοποίησης προϊόντων της αφαίρεσης προς μια επόμενη συγκεκριμενοποίηση. Λέκκας, 2003:100). Η αφαίρεση είναι λοιπόν ένα προτιθέμενο, καινού νοήματος, ένα καινού σημαίνον. Τέτοιου τύπου “θεωρίες” – θεωρήσεις εδράζονται σε αποφαιτικό λόγο βάσει του οποίου δεν δομείται ούτε θεωρία ούτε θεώρηση. Είναι προφανές ότι τέτοιες θεωρήσεις αν και αυτό-χειροτονούνται ως επίγονοι Καρτεσιανών εκπίπτουν μοιραία

στην απόλυτη εμπειριοκρατία συμφύροντας κομμάτια εμπειρίας εντός θεωρίας και επαναφέροντας τη νέα θεωρία ως ελεγκτή μιας νέας εμπειρίας. Στην περίπτωση του Moles η ανεπάρκεια κρίνεται από τον ίδιο τον συγγραφέα σε τέτοια πληρότητα που κάθε άλλη επισήμανση θεωρείται περιττή.

Σε συναφές πεδίο και με προσωπική παραγωγή έργου και θεώρησης επί αυτού κινείται ο Γερμανός Frieder Nake (1938), μαθηματικός και από τους πρώτους δημιουργούς Computer scientist, και Computer art. Σημειωτικές μηχανές, αλγόριθμοι και συζεύξεις ήχου και εικόνας φιλοξενούνται στο έργο του. Σύμφωνα με τον Nake προκύπτει ότι η διάδραση ανθρώπου – υπολογιστή στη δημιουργική διαδικασία νομιμοποιεί κάθε επιλογή μεταξύ λειτουργίας και αισθητικής προκειμένου αυτή να γίνει ελκυστική και όταν στόχος είναι η επικοινωνία (Nake F.,- Grabowski S., 2004:1). Ο Nake αντιλαμβάνεται πλήρως τον νέο αισθητικό χάρτη που συντίθεται μέσω αυτού του νέου τρόπου δημιουργίας που άνοιξαν οι υπολογιστές και εκφράζει την ανάγκη μιας νέας δημιουργίας αντίληψης επί της αισθητικής, καθώς η σκληρή παραμετροποίηση οδηγεί σε αντίθετα αποτελέσματα από τα επιθυμητά. Η “Αισθητική των Υπολογιστών” είναι πλέον ένα αίτημα που πρέπει να βρει ανταπόκριση. Αν και το σχήμα αυτό ως ένα σημείο εδράζεται στην ψευδο - τυχειότητα της σχέσης εισόδων – εξόδων τόσο στο οπτικό όσο και στο ακουστικό κομμάτι, η σύνθεση πολλών από αυτές τις παραμέτρους, οδηγεί σε “λογικά” ή “λιγότερο λογικά ” αποτελέσματα στα οποία η αισθητική κρίνεται κυρίως από το εμπειρικό σχήμα: “Αρέσκεια – Δυσαρέσκεια”.

Κάποιοι άλλοι ερευνητές – καλλιτέχνες έφεραν ξανά στο προσκήνιο εκτός από τα μαθηματικά και τη βιολογία, σε μια μετεξελιγμένη μορφή. Ο Jürgen Schmidhuber (1963) συνδύασε τη χρήση γενετικών αλγορίθμων και μαθηματικών μοντέλων με τις νευροεπιστήμες και κάποιες θεωρίες οικονομίας της αγοράς (J. Schmidhuber. 1989:408). Συνάμα έλαβε υπόψη του τις αντιδράσεις όπως αυτή της περιέργειας, της δημιουργικότητας και της ανταμοιβής του υποκειμένου, συνδέοντας το ευχάριστο με τη μάθηση. Οι έρευνές του έχουν προχωρήσει στην κατασκευή διαδραστικών μηχανών κυρίως στην εκπαίδευση. Ο κλάδος αυτός συνδέεται με την “υπολογιστική αισθητική”, ομαδοποιώντας μοντέλα και αντιδράσεις μέσω πειραμάτων και κατόπιν ένταξής τους στα αξιωματικά σχήματα των προγραμμάτων. Σε αυτό το ευρύ πεδίο ανήκει και ο Michael Leyton του οποίου οι μελέτες για τη μαθηματική και μηχανική αισθητική περιγράφονται στο *A Generative Theory of Shape* (2006). Ο Leyton εκτός των άλλων

ασχολείται ιδιαίτερα με τη γεωμετρική παράμετρο των τεχνών. Αυτή η ραγδαία ανάπτυξη των πληροφοριακών συστημάτων και η εύκολη πρόσβαση και απόκτησή τους από τον μέσο άνθρωπο οδηγεί στην εξής παρατήρηση - διαπίστωση: Ουδέποτε στο παρελθόν ο άνθρωπος είχε πρόσβαση, (τις περισσότερες φορές δωρεάν), σε τόσο μεγάλο όγκο μουσικής πληροφορίας και ουδέποτε η μουσική ομαδοποιήθηκε, πολτοποιήθηκε και μαζικοποιήθηκε όσο τα τελευταία χρόνια. Η ψηφιοποίηση της μουσικής ευαγγελιζόταν ένα μοντέλο διανομής και διάδοσης που θα επέφερε ακόμη μεγαλύτερα κέρδη και ταχεία διασπορά με ακόμη λιγότερο κόστος (εκλιπόντος του υλικού φορέα). Το αποτέλεσμα ήταν το ακριβώς αντίθετο. Η ευκολία μεταφοράς, πρόσβασης και κτήσης της μουσικής σε μορφή ψηφιακών αρχείων όχι μόνο δεν απέδωσε τα αναμενόμενα κέρδη αλλά άνοιξε ευεπίφορα πεδία δράσης σε επιχειρηματικές δραστηριότητες ακόμη και εκτός πεδίου και αντικειμένου. Πρόκειται για βάσεις δεδομένων, ή ολόκληρες κοινότητες “Ανάκτησης Μουσικής Πληροφορίας”, M.I.R (Music Information Retrieval), ταυτονομήσεις, ταξινομήσεις μουσικού υλικού κλπ. Αυτές ή παρόμοιες πλατφόρμες βασίζονται κυρίως σε αλγόριθμους όπως ο Page Rank (για τη Google), ή σε αναλύσεις σημάτων με μέτρα ομοιότητας μέσω συντελεστών χάσματος, (Mel), εκ της μεθόδου M.F.C.C. (Mel frequency cepstral coefficients), (Ραφαηλίδης, 2011:2). Το όλο σκεπτικό βασίζεται στην εύρεση ή στον συσχετισμό μουσικής πληροφορίας και είναι διαρθρωμένο βάσει της εισόδου πληροφορίας ως καθοριστικό παράγοντα τουλάχιστον της εύρεσης. Μερικοί στίχοι, κάποια χρονολογία, το tempo, η διάρκεια κλπ αποτελούν κλειδιά για την εύρεση του κομματιού που μπορεί να ενδιαφέρει τον καθένα. Στον τομέα της εύρεσης έχουν επενδυθεί μεγάλα κονδύλια καθώς η συνέχεια είναι στο χέρι του χρήστη. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τα εικαστικά αλλά με άλλους και λίγο διαφορετικούς όρους κρατώντας ωστόσο μια κοινή βάση.

Καταληκτικά πρέπει να αναφέρω ότι στο νέο αυτό τοπίο της νέας χιλιετίας συναντάμε, εκτός των άλλων, δύο φαινόμενα. Το ένα είναι λίγο πολύ γνωστό από την αρχαιότητα και τα πρώτα χρόνια της Αναγέννησης. Πρόκειται για έργα “ορφανά” δημιουργών. Ωστόσο πρόκειται για κάτι εντελώς διαφορετικό από τον “Ανώνυμο” συνθέτη ή ζωγράφο της αρχαιότητας ή των βυζαντινών χρόνων ή από τους συνθέτες της “Opera Pasticcio”, η οποία απέκρυπτε με αυτό τον ιδιαίτερο τρόπο τη συνήθεια των δημιουργικών αντιδανείων μεταξύ συνθετών. Σήμερα βρισκόμαστε μπροστά σε

μία κουλτούρα νέων και πρωτόγνωρων καταστάσεων με κύρια χαρακτηριστικά εκείνα της αλόγιστης χρήσης - οικειοποίησης - εκμετάλλευσης όχι μόνο του μουσικού υλικού αλλά των ίδιων των ηχογραφήμάτων και την κατάληξη όλης αυτής της διαδρομής σε εκδόσεις οι οποίες συχνά δεν φέρουν καν το όνομα συνθετών ή στιχουργών.

Το δεύτερο αφορά στις οικονομικές απολαβές των εμπλεκομένων, τα δικαιώματα (εκτελεστικά, πνευματικής ιδιοκτησίας, χρήσης κλπ), των οποίων η διαχείριση είναι κατά το πλείστον παραχωρημένη σε σχετικές ανώνυμες εταιρίες, οι οποίες με τη σειρά τους αδυνατούν να τα συγκεντρώσουν για λογαριασμό των δημιουργών και των εκτελεστών καθώς η ανεξέλεγκτη κυκλοφορία και χρήση των έργων στο διαδίκτυο δεν έχει ακόμη κατορθωθεί να γίνει με τέτοιο τρόπο που να επιτρέπει σχετικό έλεγχο. Είναι βέβαιο ότι το σύστημα αυτό θα προχωρήσει και στην πορεία θα εξελιχθεί περισσότερο. Ωστόσο η ασθένεια της μαζικοποίησης και της χειραγώγησης για την οποία έγινε τόσος λόγος στην παρούσα διατριβή έχει ήδη διεξέλθει των νέων για τους περισσότερους ακόμη αχαρτογράφητων διαδρομών με αποτέλεσμα οι μεγάλες εταιρίες να προωθούν το υλικό τους προσπερνώντας κάθε πιθανό σκόπελο στη διάδοση της πληροφορίας, ενώ συχνά βρίσκονται πίσω από τις εξελίξεις και αυτών των τεχνολογιών με νέο στόχο μια κάποια διατήρηση των έτσι κι αλλιώς μειωμένων κερδών και αποτέλεσμα τον αφανισμό και την εκμηδένιση τόσο του καλλιτεχνικού έργου όσο και των αμοιβών στους εναπομείναντες επαγγελματίες δημιουργούς.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΕΠΙ ΤΟΥ ΣΥΝΟΛΟΥ

Η παρούσα διατριβή αναζητώντας τη “φύσει” ή “νόμω” αμφιρρέπεια αποπειράθηκε μια ενδοσκόπηση στη δεύτερη λαμβάνοντας πολύ σοβαρά υπόψη την πρώτη. Άλλωστε κάτι τέτοιο θα ήταν μακριά από την κεντρική ιδέα της σχέσης Υποκειμένου – Αντικειμένου όπως αυτή αναλύθηκε εξονυχιστικά. Το ίδιο ισχύει και σχετικά με το παρελθόν και το μέλλον. Όπως φάνηκε σε πλείστες θεωρήσεις, η οποία θεμελίωσή του μέλλοντος, απαιτεί εκ των ών ουκ άνευ άριστη γνώση του παρελθόντος. Η *Αισθητική Θεωρία*, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Adorno, δεν είναι νόμισμα έτοιμο για χρήση, αξιοποίηση και εξαργύρωση, ούτε επίσης μια έτοιμη θεωρία προς πάσα χρησιμοποίηση. Θα ήταν λάθος αν πίστευε κανείς ότι αυτή η “ύδρα”, το ανθρώπινο πνεύμα, θα υποκύψει εύκολα ακόμα και σε ερωτήματα που θέτει στον ίδιο του τον εαυτό. Η προβληματική αυτή είδαμε ότι συχνά οδήγησε τα αρχικά εμφανιζόμενα επιχειρήματα να καταλήγουν σε διεστώτα μέρη και να οδηγούνται σε αντινομίες, καθιστώντας ασυμφιλίωτες και αγεφύρωτες τις αποστάσεις επιστήμης και τέχνης. Η τέχνη της πλήρους αντιγραφής υποτάχθηκε ακόμα και στις τεχνικές της στηθετικιστική επιστήμη. Αντίθετα τα αυθεντικά έργα μπόρεσαν να αποφύγουν τέτοιες οδούς. Ο κόσμος δεν είναι ούτε όλον ούτε μηδέν και κάθε προσπάθεια τέτοιας προσέγγισης είναι μυθολογία. Ωστόσο ο κίνδυνος ομογενοποίησης διακριτών και αυτόνομων εκφράσεων καθώς και αυτός της διάκρισης ομοειδών για αλλότριους σκοπούς είναι υπαρκτός. Στις μέρες μας η τέχνη μοιάζει να έχει εκβιαστεί ώστε να ανοίξει την αγκαλιά της προς κατευθύνσεις που σε προηγούμενα χρόνια ανήκαν διακριτά σε άλλα πεδία ή δεν υφίσταντο καν, ενώ στα έργα της πολλοί συμπεριλαμβάνουν από αυτοκίνητα έως πιάτα φαγητού. Πρόκειται φυσικά για την επέκταση της κεντρικής ιδέας της επανάχρησης του αντικειμένου που ήδη συναντήσαμε αρκετές φορές. Όπως αναφέρει η Goehr, ένας σεφ νιώθει περηφάνια όταν κάποιος αποκαλέσει έργο τέχνης τη “Black Forest” του.

Στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* καταδεικνύεται ότι οι μύθοι είναι η φύση και η φύση δεν εξαναγκάζεται. Οι μικρές νίκες σε αυτό τον μονομερή πόλεμο του υποκειμένου στο αντικείμενο δεν προδιαγράφουν αναγκαστικά και μια προοπτική ολοκληρωτικής νίκης. Οι Σειρήνες είναι το παρελθόν και κερδίζουν μερικές μέρες του Οδυσσέα όχι όμως και ολόκληρη την υπόλοιπη ζωή του. Υπάρχουν ως παρελθόν και οφείλουμε να βρίσκονται εκεί ως οδηγός ενός παρόντος κι ενός μέλλοντος

διαμορφωμένου μέσα από το παραδομένο. Ο Οδυσσέας είναι ο γαιοκτήμονας που έχει στις προσταγές του ανθρώπους. Διατάζει να τον δέσουν ώστε να μη σαγηνευτεί από το μαγευτικό αλλά ψεύτικο τραγούδι. Ο αστός είναι ο ίδιος γαιοκτήμονας του παρελθόντος σε άλλες σχέσεις τόπου και χρόνου. Συνεχίζει να προστάζει και οι σύντροφοι εξακολουθούν να υπακούν με ανώτατο πιθανό στόχο όχι την ευμάρεια αλλά την επιβίωση. Η κυκλικότητα αυτή επαναλαμβάνεται αενάως. Ο προλετάριος παλεύει κι ο αφέντης μένει ακίνητος, εθελούσια δεμένος και νικητής. Η πολυπλοκότητα των κοινωνικών μηχανισμών του δίνει ολοένα και μεγαλύτερο πρόκριμα εξουσίας και ελέγχου. Ο Διαφωτισμός αναμασά την ίδια ιστορία ειπωμένη αλλιώς και ανεβασμένη ακριβώς εκεί που τα όρια μεταξύ χειραγωγού και χειραγωγούμενου είναι ασαφή. Η επιστήμη και η φιλοσοφία πάσχισαν και πασχίζουν επί αιώνες για την κατανόηση και την ορθή ανάγνωση ενός περιβάλλοντος το οποίο δεν είναι εκτός τους ούτε μπορεί να ειδωθεί ως τέτοιο. Η γνώση του λοιπόν δεν πρέπει να σημαίνει την σφράγιση μιας επικυριαρχίας, αλλά να επιφέρει κάποιου είδους σοφία που να οδηγεί στην επιστροφή σε αυτό και την επανένταξή μας στην απολεσθείσα γη της επαγγελίας, την ενότητα.

Η πρωτοτυπία του παρόντος πονήματος μπορεί να συνοψιστεί στα εξής:

I. Αξιοποίησε μεθοδολογικά το παραδομένο της Σχολής της Φρανκφούρτης σε συνδυασμό με το τριφύες Σχήμα Κ-Λ-Μ (Κίνηση – Λόγος – Μέλος).

II. Αξιοποίησε εργαλειακά το πεδίο των μαθηματικών (Κεφάλαια 0).

III. Προέβη σε συγκριτική της μουσικής με τις υπόλοιπες τέχνες σε δυαδικά ζεύγη σε αναλυτική προσέγγιση της σύζευξης μεταξύ τους.

IV. Αναζήτησε τον ουδό μεταξύ της τεκμηριωμένης επιστημονικής γνώσης και της αισθητικής.

V. Για πρώτη φορά από όσο γνωρίζω από την σχετική βιβλιογραφία έγινε αναφορά και ανάλυση του λεπτού ζητήματος των αρχαίων κλιμάκων και των αντίστοιχων μουσικών συστημάτων σχετικά με τον Adorno καθώς ο ίδιος εντός των βιβλίων του δεν αναφέρεται σε αυτά τα ζητήματα παρά μόνο εμμέσως στον Dr Faustus του T. Mann, για το οποίο γίνεται εδώ ο λόγος.

VIII. Η συμπερασματική κατάληξη που διαρθρώθηκε στο τρίτο και τελευταίο μέρος του παρόντος συνδέει τις αρχαίες Πυθαγόρειες θεωρήσεις με τον 21^ο αιώνα σε ό,τι αφορά τη μέθοδο έρευνας και τον κύριο όγκο του μαθηματικού υπόβαθρου αναζήτησης των αρχικών μουσικών παραμέτρων σχετικά με την αισθητική.

Ο 20^{ος} αιώνας είναι γεμάτος από τα θύματα του εννοιολογικού ιμπεριαλισμού τον οποίο μερικώς πολέμησε. Στις παράπλευρες απώλειες όμως στοιχίζονται έργα που έμειναν στην αφάνεια, θύματα με τη σειρά τους εκείνων που χάρην ανεκτικότητας και ελλείπει ορισμού εντάχθηκαν με “πλήρη δικαιώματα” στη μακρά ιστορία της τέχνης. Με αυτό τον τρόπο συντελείται κατά τη γνώμη του γράφοντος μια κερδοσκοπία εντυπώσεων η οποία καταλήγει τόσο στην απαξία του έργου όσο και στον αφοπλισμό της τέχνης από τα ίδια τα μέσα και τις τεχνικές μέσα από τα οποία όχι απλά υφίσταται αλλά καθορίζεται. Από την άλλη μεριά η υπονόμηση του ελέγχου εκ μέρους των δημιουργών οπωσδήποτε εξυπηρετεί τους νέους κανόνες της αγοράς. Το αντεπιχείρημα σε αυτό το σχήμα συχνά συνοδεύεται από το παράδειγμα του *Fountain* του Marcel Duchamp. Ο Cascardi επικαλείται σε αυτό το σημείο το *The Transfiguration of the Commonplace* του Danto, αναφέροντας ότι ενώ εμείς δεν αποκαλούμε οτιδήποτε ως έργο τέχνης εντούτοις είναι αλήθεια ότι οτιδήποτε μπορεί να καταστεί ή να θεωρηθεί ως τέτοιο (Cascardi, 2010:18). Η θέση του Croce σχετικά με το έργο τέχνης, στο οποίο έκφραση και εποπτεία πρέπει να συνυπάρχουν εντός του, πλησιάζει πολύ αντίστοιχες θέσεις του Adorno. Στον Croce επίσης οφείλει να πιστωθεί η μετριοπαθής αλλά οπωσδήποτε συνετή στάση του σχετικά με τα κινήματα που εμφανίστηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Μνεία επίσης χρήζει και η επαναφορά εκ μέρους του, (και μάλιστα σε πολύ ανεπίκαιρη καμπή της πορείας της τέχνης), της ιδέας του ολοκληρωμένου και αδιατάρακτου από διαχωρισμούς μορφής – περιεχομένου έργου τέχνης. Ο Adorno αποκαλούσε “νευτομανείς” εκείνους που γέμιζαν χιλιόμετρα φιλμ στο πανί και κατηγορούσε τους κριτικούς που συμβάδιζαν με την “τέχνη του αμφιβληστροειδούς” (Κλαιρ, 1993:12).

Ωστόσο με αυτό το σκεπτικό οδηγούμαστε σε δύο απορήματα. Εν πρώτοις στην επιστροφή της ετερονομίας τόσο του καλλιτεχνικού έργου όσο και της αισθητικής καθώς ένα καθημερινό αντικείμενο που ενέχει της θέση έργου τέχνης, (με την παραδοσιακή έννοια), είναι πρωτίστως επιφορτισμένο με ένα πνευματικό φορτίο μόνο εκτός τέχνης. Επίσης παραγκωνίζεται το γεγονός ότι η μουσική δύναται να ορισθεί, (και όπως είδαμε να ελεγχθεί), σε ένα ικανοποιητικότατο βαθμό, σε αντίθεση με όλες τις υπόλοιπες τέχνες και κυρίως δεν χρήζει ετεροκαθορισμού. Ο Duchamp και έτεροι εικαστικοί θέτουν επανειλημμένα το θέμα του καθορισμού, της διαπραγμάτευσης επί της αρχής και της πρωταρχικής αιτίας της εκάστοτε τέχνης, σε ζητήματα που στη

μουσική έχουν επιλυθεί εδώ και αιώνες. Έτσι η συνήθης κατάληξη κάθε προσπάθειας προς αυτή την κατεύθυνση, κρίνεται με καχυποψία ως προς την επάρκεια γνωστικού επιπέδου, την ιδιοτέλεια, την αφέλεια ή έναν οποιοδήποτε συνδυασμό των παραπάνω. Σε αυτή τη διαλεκτική ως σημειωθεί και η λησμονημένη από πολλούς θεώρηση σχετικά με τη διάθεση του όποιου δημιουργού να δημιουργήσει ή όχι ένα έργο. Η κατ' επίφαση ελευθερία έκφρασης δυστυχώς και σε αυτή την περίπτωση αποτελεί απλή πρόφαση καθώς οδηγεί στο ακριβώς αντίθετο από εκείνο που επικαλείται.

Η πρωτοπορία για την πρωτοπορία είναι συχνά καλά κρυμμένη μεταξύ πρόθεσης, αυτοσκοπού και ιδιαιτερότητας και εκεί είναι ακριβώς το σημείο στο οποίο η κριτική δυσκολεύεται να εκφράσει το χαρακτήρα της. Κατά τη γνώμη μου, έργα με την πρόκληση “Terminus ad quem” (Ο ουδός αρχής ή τέλους), σπάνια κρύβουν αυτόν ακριβώς τον αυτοσκοπό που αποτέλεσε το δημιουργικό τους αίτιο, με αποτέλεσμα να διεγείρουν τους επαίοντες και να απομακρύνουν τους αγνούς φιλότεχνους.

Η Σχολή της Φρανκφούρτης είδαμε ότι αποτέλεσε έναν πόλο γενεσιουργών διαδικασιών, είτε αλλάζοντας χρήση και γωνία θέασης σε γνωστούς όρους, είτε νεολογίζοντας. Όροι όπως κατάφαση, άρνηση, διαλεκτική, κυριαρχία κλπ. αποτέλεσαν εξ νέου τόπο συνάντησης μιας νέας αντίληψης καθώς οι παραδοσιακές τους ερμηνείες τέθηκαν υπό αμφισβήτηση και έρευνα. Το όλο σχήμα του Adorno, θα μπορούσε να αποκληθεί κατά τον ίδιο “Konstellation”, με τη διττή σημασία του όρου στα Γερμανικά. Κυριολεκτικά σημαίνει αστερισμό αλλά μεταφορικά παραπέμπει σε στοιχεία ή μέρη ή μορφές που συνευρίσκονται σε ένα ενιαίο ιστορικό πλαίσιο. Στην τέχνη ο πνευματικός αυτός θόλος γίνεται το σκηνικό πάνω και εντός του οποίου προβάλλονται προσεγγίσεις και ερμηνείες θεατά σταθερές, αλλά επί της ουσίας αέναα κινούμενες και ζωντανές, με χαρακτηριστικά σε μόνιμη δράση αλληλεπίδρασης. Η τέχνη ακόμη και ιδωμένη χρησιμοθηρικά ωθεί τον άνθρωπο στην εξερεύνηση και τη διάπλαση των αισθήσεων και της οξυδέρκειάς του. Τελεί, δε, τα παραπάνω, με έναν τρόπο μοναδικά πνευματικό, που κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας, αποτελεί έναν ακόμη νέο πόλο έλξης για τον καλλιτέχνη. Όταν είναι πια σε θέση να αποτελέσει το μέσο αυτής της διαμεσολάβησης μεταξύ του έργου και του αποδέκτη, τότε αποκτά τη μορφοποιητική ικανότητα για την οποία έγινε τόσος λόγος από τον Adorno και τα υπόλοιπα μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης.

Η παρούσα διατριβή επισκόπησε στην αναζήτηση κοινών στοιχείων και σχέσεων μεταξύ των τεχνών με έναν τρόπο που εκκινώντας με ασφάλεια από τον χώρο της μουσικής και των μαθηματικών, ψηλάφισε διερευνητικά την αναγωγή αυτή στις άλλες τέχνες με ιδιαίτερη προσοχή και επιφύλαξη. Σε αντίθετη περίπτωση, όπως είδαμε στη συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων, η έρευνα και κυρίως η πρακτική οδήγησε σε μια άκρατη υιοθέτηση εφαρμοσμένων θέσεων και επιλογών, οι οποίες μεταφέρονταν αυθαιρέτως από τη τέχνη μια στην άλλη. Έτσι τα βασικά ερωτήματα έμεναν αναπάντητα λόγω της ανυποταξίας του μέσου ή λόγω της πλήρους απόρριψης και απαξίωσης κάθε τέτοιας έρευνας. Το ερώτημα που τίθεται φιλύποπτα και επίμονα από πολλούς αφορά συχνά τον ρόλο των μαθηματικών, της λογικής και της επιστήμης στη δημιουργία ενός έργου. Οι απαντήσεις δείχνουν συχνά ανεπαρκείς ωστόσο η έρευνα συνεχίζει να γοητεύει. Ολοκληρώνοντας σε αυτό το σημείο έναν πρώτο κύκλο αναζήτησης τίθεται για μια ακόμη φορά το ρητορικό αλλά θεμελιώδες ερώτημα που στάθηκε έναυσμα και κατάληξη του παρόντος πονήματος, σχετικά με το αν μπορεί κανείς να δημιουργήσει γλυπτική χωρίς σχέδιο, αρχιτεκτονική χωρίς γεωμετρία, και μουσική θεωρία χωρίς μαθηματικά.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Παράρτημα 1

Στο συγκεκριμένο σύστημα της οκτάβας κατά 12, μεταξύ πλείστων όσων άλλων εμφανίζονται:

- Το σχίσμα (32805/32768), δύο διασχίσματα (2048/2025 και 128/125) και δύο κόμματα – φυσικό, ή αλλιώς διδύμιο, (81/80) και πυθαγόρειο (531441/524288) – μηδενίζονται κατ' εύρος, συμπιέζονται και συμφύρονται προς την ομοτονία (1/1). Ως συνέπεια, και κατά την ορολογία της αριθμητικής, π.χ., διάφορα καίρια διαστήματα της θεωρίας αλλοιώνονται προκρούστεια και συνωθούνται σε κάποια κοινά εύρη. Ακολουθούν τα κυριότερα απ' αυτά, στο πυθαγόρειο και στο φυσικό σύστημα.
- 3 αυξημένες ομοτονίες, ή αλλιώς διέσεις –χρωματική (25/24), μεγάλη (135/128) και πυθαγόρεια, ή αλλιώς αποτομή, (2187/2048)–, τρία ημιτόνια –βαρύ, ή αλλιώς (πυθαγόρειο) (διεσιαίο) λείμμα, (256/243), (φυσικό) διατονικό (16/15) και οξύ, ή αλλιώς μέγα λείμμα, (27/25)– εξισώνονται και εξομοιώνονται προς το λογαριθμικό 1/12 της οκτάβας (όχι απλώς “το 1/12 της”, κατά την αγοραία ορολογία που ενσπείρει σύγχυση). Στη συνέχεια, συνωθούνται, εξισώνονται και εξομοιώνονται:
- 2 τόνοι –βαρύς, ή αλλιώς επέναντος, (10/9), και πυθαγόρειος, ή αλλιώς επόγδοος, (9/8),– και τρεις ελαττωμένες τρίτες –πυθαγόρεια, ή αλλιώς δίλειμμα, (65536/59049) και δύο φυσικές (144/125, 256/225)– προς το λογαριθμικό 1/6 της.
- 3 αυξημένοι τόνοι –δύο φυσικοί (125/108, 75/64) και ένας πυθαγόρειος 19683/16384)–, τρεις ελάσσονες τρίτες –πυθαγόρεια, ή αλλιώς τριημιτόνιο, ή αλλιώς τονόλειμμα, (32/27), φυσική, ή αλλιώς επίπεμπτος, (6/5) και οξεία (243/200)– προς το λογαριθμικό 1/4 της.
- 3 αυξημένες μείζονες τρίτες –δύο φυσικές (125/96, 675/512) και πυθαγόρεια 177147/131072)–, η βαρεία τέταρτη (320/243), η καθαρή τέταρτη, ή αλλιώς επίτριτος, ή αλλιώς συλλαβά, ή αλλά ως διατεσσάρων, (4/3) και η οξεία τέταρτη (27/20) προς τα λογαριθμικά 5/6 της.
- 3 αυξημένες τέταρτες –δύο φυσικές (25/18, 45/32) και πυθαγόρεια, ή αλλιώς τρίτονο, (729/512)– και τέσσερις ελαττωμένες πέμπτες –πυθαγόρεια, ή αλλιώς συλλαβόλειμμα, (1024/729) και τρεις φυσικές (64/45, 36/25, 729/500)– προς το λογαριθμικό 1/2 της.
- Η βαρεία πέμπτη (40/27), η καθαρή πέμπτη, ή αλλιώς διοξεία, ή αλλιώς διαπέντε, (3/2), η οξεία πέμπτη (243/160) και τρεις ελαττωμένες ελάσσονες έκτες –πυθαγόρεια (32768/177147) και δύο φυσικές (1024/675, 192/125)– προς τα λογαριθμικά 7/12 της.
- 4 αυξημένες πέμπτες –τρεις φυσικές (125/81, 25/16, 405/256) και πυθαγόρεια (6561/4096)– και τρεις ελάσσονες έκτες –πυθαγόρεια, ή αλλιώς διοξειόλειμμα, (128/81) και τρεις φυσικές (128/81, 8/5, 81/50)– προς τα λογαριθμικά 2/3 της.
- Η (φυσική) μείζων έκτη, ή αλλιώς διέξ, (5/3), η πυθαγόρεια μείζων έκτη, ή αλλιώς διοξειότονος, (27/16) και τρεις ελαττωμένες ελάσσονες έβδομες –δύο φυσικές (128/75, 216/125) και πυθαγόρεια (32768/19683)– προς τα λογαριθμικά 3/4 της.
- 3 αυξημένες μείζονες έκτες –δύο φυσικές (125/72, 225/128) και πυθαγόρεια (59049/32768)–, η πυθαγόρεια ελάσσων έβδομη, ή αλλιώς δυσύλλαβο, ή αλλιώς δεσπόζουσα έβδομη, (16/9) και η (φυσική) ελάσσων έβδομη (9/5) προς τα λογαριθμικά 5/6 της.
- Η βαρεία μείζων έβδομη (50/27), η (φυσική) μείζων έβδομη, ή αλλιώς διεπτά, (15/8), η πυθαγόρεια μείζων έβδομη, ή αλλιώς διοξειοδίτονο, (243/128) και τέσσερις ελαττωμένες όγδοες/οκτάβες –τρεις φυσικές (256/135, 48/25, 243/125) και πυθαγόρεια, ή αλλιώς δυσύλλαβόλειμμα, (4096/2187)– προς τα λογαριθμικά 11/12 της., ενώ,

- 3 αυξημένες μείζονες έβδομες –δύο φυσικές (125/64, 2025/1024) και πυθαγόρεια (531441/262144)– και η βαρεία όγδοη (160/81), συνωθούνται μαζί με την ίδια την όγδοη / οκτάβα, ή αλλιώς διαπασών, (2/1) και με την οξεία όγδοη, που την υπερβαίνει (81/40). Το διαπασών, ως βάση της λογαρίθμησης, και επομένως και τα επισωρευμάτά του –δύο διαπασών (4/1), τρεις διαπασών (8/1) κ.ο.κ.– είναι τα μόνα εκτός της ομοτονίας καθαρά ακριβή διαστήματα του συστήματος.

Τα συστήματα του τύπου αυτού, συστεγάζοντας πολλαπλά προσεγγιζόμενα σε ένα κοινό προσεγγίζον και, κατόπιν, μιλώντας με όρους όχι των ακριβών προσεγγιζόμενων αλλά του εκάστοτε ανακριβούς προσεγγίζοντος, βρίσκονται πολύ μακριά από την ουσία του πράγματος, καθώς καθιερώνουν και εκφέρουν ένα λόγο με κύρια αναφορικότητα τα υποκατάστατα και τα είδωλα. Μετά από όλη αυτή τη συσκότιση, για “ποιαν” άραγε ισότητα ποιων “ημιτονίων” μιλάει ο Schoenberg στο δωδεκάφθογγο; Το ενδιαφέρον είναι ότι η παρασημαντική στην παρτιτούρα ξεχωρίζει κάποιες τάξεις από τα παραπάνω, γράφοντας ομάδες τους διαφορετικά, κι ας έχουν το ίδιο προσεγγίζον, κι ας παίζονται στο πιάνο στο ίδιο πλήκτρο και στην κιθάρα στο ίδιο τάστο, ακόμα κι αν emπίπτουν σε διαφορετικές βαθμίδες της κλίμακας, π.χ. τα διάφορα Σολχ (πέμπτης βαθμίδας), Λα (έκτης βαθμίδας) και Σιbb (έβδομης βαθμίδας). Για κάθε διάστημα, κύριο ή αλλοιωμένο (π.χ. πέμπτη δίς ελαττωμένη, ελαττωμένη, καθαρή, αυξημένη, δίς αυξημένη), το πυθαγόρειο σύστημα έχει μόνο ένα διαστηματικό πηλίκο και έναν αντίστοιχο φθόγγο. Απεναντίας, το φυσικό σύστημα έχει κάθε φορά άπειρα τέτοια πηλικά, διαστήματα και φθόγγους, διστάμενα μεταξύ τους κατά διδύμια κόμματα, οπότε ανακύπτει ένα εξόχως δύστροπο θεωρητικό ζήτημα κατηγορικών καθορισμών όλων μαζί, αλλά και διάκρισης ανάμεσα στα μέλη μιας τέτοιας κατηγορίας, εντελώς έξω από τους στόχους και τις δυνατότητες της παρούσας ανάλυσης. Το ζήτημα αυτό εμπλέκει κατηγορικούς και αμοιβαία διακριτικούς ορισμούς, ονομασίες, σύμβολα και προσδιορισμούς των “κυριότερων” μεταξύ τους, μαζί με ένα συμπαγές και συστηματικά αδιάτρητο αιτιολογικό σκεπτικό. Ως παράδειγμα τέτοιων αυστηρών συστηματικών συμβολισμών, ας θεωρήσουμε τις ελαττωμένες πέμπτες, “κυριότερες” από όσες προκύπτουν συστηματικά έστω ότι θεωρούνται οι εξής:

• Πυθαγόρεια ή βαρεία φυσική ελ. πέμπτη (V<π ή V<-):	1024/729	5,88270
• Φυσική ελαττωμένη πέμπτη (V<):	2048/1215	6,09776
• Οξεία φυσική ελαττωμένη πέμπτη (V<+):	36/25	6,31283
• Δύο οξεία φυσική ελαττωμένη πέμπτη (V<++):	729/500	6,52789

Αν στρογγυλευθούν αριθμητικά στον πλησιέστερο ακέραιο –σύμφωνα με αυτό καθαυτό το κατ’ εξοχήν νόημα μιας εγκύκλιας προσεγγιστικής, όπως μιας σύγκρασης–, οι μιν τρεις πρώτες στρογγυλεύονται, καθώς αναμένεται, στα 6 συγκεκριμένα ημιτόνια, αλλά η τέταρτη στα 7, δηλαδή αλλού, και μάλιστα εκεί όπου στρογγυλεύονται οι καθαρές πέμπτες. Αυτό το φαινόμενο μπορούμε να το αποκαλέσουμε συγκρασιακή μετάπτωση, και είναι ίσως το μέγιστο από τα αντιδεδοντολογικά συστηματικά ελαττώματα (failings) μιας σύγκρασης, εδώ συγκεκριμένα της οκτάβας κατά 12, ή αλλιώς της “ημιτονιακής”.

Παράρτημα 2

1	x	1.0594631	=	1.0594631
1.0594631	x	>>	=	1.1224621
1.1224621	x	>>	=	1.1892071
1.1892071	x	>>	=	1.2599211
1.2599211	x	>>	=	1.3348399
1.3348399	x	>>	=	1.4142136
1.4142136	x	>>	=	1.4983071
1.4983071	x	>>	=	1.5874011
1.5874011	x	>>	=	1.6817929
1.6817929	x	>>	=	1.7817975
1.7817975	x	>>	=	1.8877487
1.8877487	x	>>	=	2.0000001

Παράρτημα 3

ΦΘ.	ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ				
	A	B	C	D	E
A	55.00	110.00	220.00	440.00	880.00
A#	58.27	116.54	233.08	466.16	932.32
B	61.74	123.48	246.96	493.92	987.84
C	65.41	130.82	261.64	523.28	1046.56
C#	69.30	138.60	277.20	554.40	1108.80
D	73.42	146.84	293.68	587.36	1174.72
D#	77.78	155.56	311.12	622.24	1244.48
E	82.41	164.82	329.64	659.28	1318.56
F	87.31	174.62	349.24	698.48	1396.96
F#	92.50	185.00	370.00	740.00	1480.00
G	98.00	196.00	392.00	784.00	1568.00
A	103.83	207.66	415.32	830.64	1661.28

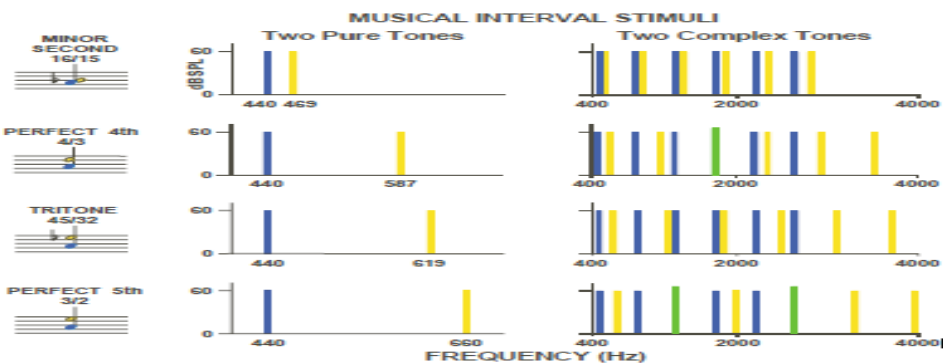
Παράρτημα 4

* [TABULAR EXPRESSION OF THE DIAGRAM, FIG. 61 OPPOSITE.]

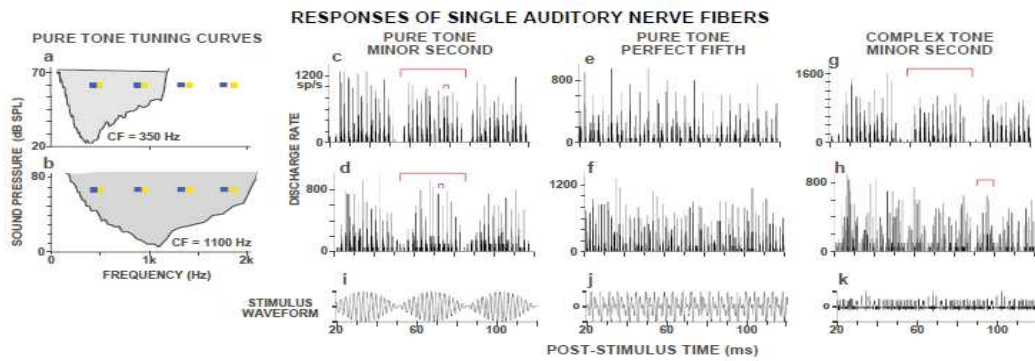
Intervals	Nos.	Helmholtz's Notation, as in Diagrams	Ellis's Notation of Intervals reckoned from c	Ratio	Cents	Daughness
Unison	1	c : c	c : c	1 : 1	0	0
Minor Seconds	2	c : c [♯]	c : c [♯]	1 : $\sqrt[12]{2}$	100	76
	3	c ₁ : c	c : c [♭]	15 : 16	112	70
Major Seconds	4	c : c ₁	c : c ₁	9 : 10	182	38
	5	c : d	c : d	1 : $\sqrt[12]{4}$	200	25
	6	c : d	c : d	8 : 9	204	32
	7	c ₁ : d [♭]	c : c [♭]	225 : 256	224	30
Minor Thirds	8	a [♭] : b ₁	c : d [♭]	64 : 75	274	24
	9	d : f	c : e [♭]	27 : 32	294	26
	10	c : d [♯]	c : e	1 : $\sqrt[12]{8}$	300	24
	11	*c : e [♭]	*c : e [♭]	*5 : 6	* 316	* 30
Major Thirds	12	*c : e	*c : e	*4 : 5	* 386	* 38
	13	c : e	c : e	1 : $\sqrt[12]{16}$	400	18
	14	c ₁ : e [♭]	c : f [♭]	25 : 32	428	25
Fourths	15	*c : f	*c : f	*8 : 9	* 498	* 29
	16	c : f	c : f	1 : $\sqrt[12]{32}$	500	18
	17	c ₁ : f [♯]	c : f [♯]	90 : 97	520	27

Παράρτημα 5

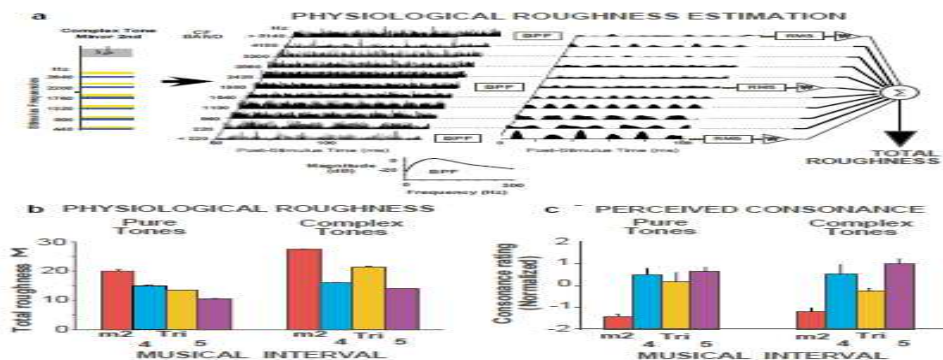
Ερεθίσματα. Τέσσερις αρμονικοί - χρονικά διαστήματα, τα ονόματά τους, οι αναλογίες συχνοτήτων (κλίμακα ακριβής τονισμός), μουσική σημειογραφία (G Clef), και το αντίστοιχο μέγεθος γραμμής φάσματα (όλα τα στοιχεία 60 dB SPL, συνημίτονο φάση). Η θεμελιώδης συχνότητα της χαμηλότερης νότας (βάση - root) σε όλα τα διαστήματα ήταν 440Hz (A4). Τα χρώματα δείχνουν αρμονικές της ρίζας του 440Hz (μπλε), αρμονικές του άνω πεδίου (κίτρινο), και η επικάλυψη τους partials (πράσινο). Οι διεγέρσεις συνετέθησαν ψηφιακά (16bits, 100.000 samples/sec) και προσέκρουσαν στο ομόπλευρο ακουστικό τύμπανο.



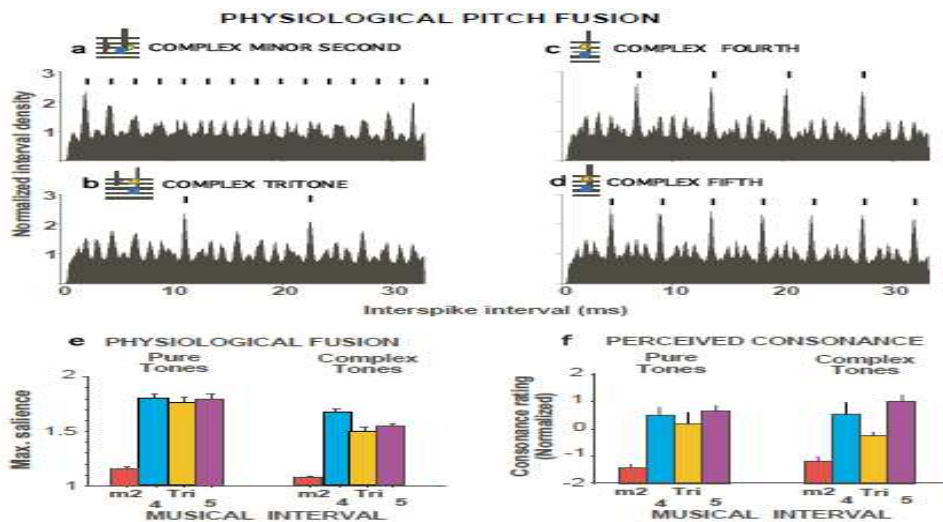
Αντιδράσεις. Πρόκειται για τις ακούσιες “απαντήσεις” των δύο ινών του ακουστικού νεύρου με διαφορετικές CFs (γραμμές), σε διαφορετικά μουσικά διαστήματα (στήλες) α, β. ως συχνότητα έντασης ζώνης απόκρισης (γκρι). Τα χρωματισμένα τετράγωνα υποδεικνύουν συνιστώσες συχνότητας που υπάρχουν στην μικρή δεύτερη όπως φαίνεται στο σχήμα. 1α. c-h, μετά την ώθηση του χρόνου (PST) στα ιστογράμματα των ινών. Παρακάτω φαίνεται η αντίδραση σε καθαρή πέμπτη Οι κόκκινες γραμμές είναι η περιοδικότητα και η μόβ η τοπική περιοδικότητα.



Ποσοτική ανάλυση. Οι μετρήσεις των φυσιολογικών τιμών τραχύτητας, από αριστερά προς τα δεξιά, σύνθετος τόνος – δεύτερη μικρή ερέθισμα. Το PST γράφημα δείχνει τις αντιδράσεις των 95 ιών οι οποίες ομαδοποιούνται σε 8 ζώνες φιλτραρίσματος (BPF), χρησιμοποιώντας ως μέσο διαμόρφωσης τη συνάρτηση μεταφοράς των κεντρικών νευρώνων ως πυρήνα. Διακυμάνσεις φυσιολογικών μετρήσεων τραχύτητας αξιολογήθηκαν με τυχαία επιλογή με αντικατάσταση του 800 (100 από κάθε ζώνη ΤΣ) για να σχηματίσουν εκατοστιαία σύνολα PST.



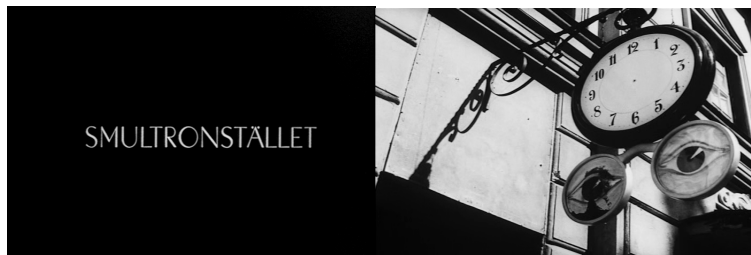
Το επόμενο γράφημα δείχνει τη συνολική φυσιολογική τιμή τραχύτητας για κάθε μουσικό διάστημα. Οι εκτιμήσεις μεγέθους από κάθε μελέτη κανονικοποιήθηκαν αφαιρώντας τη μέση βαθμολογία συνήχησης των τεσσάρων διαστημάτων στη μελέτη και διαιρώντας τα στη συνέχεια. Οι γραφικές ράβδοι σφάλματος δείχνουν την τυπική απόκλιση μεταξύ των μελετών. Σημειώνουμε ότι εδώ (για την αποφυγή συγχύσεων και παρανοήσεων), ότι πρόκειται για νευρολογική σπουδή στατιστικής υφής και η ορολογία της μελέτης δεν συμπίπτει με αυτήν της μουσικής



Ποσοτική ανάλυση (ISI). Διαγράμματα των αντιδράσεων του συνόλου των ινών σε μουσικά διαστήματα που αποτελούνται από δύο αρμονικούς τόνους. Οι κατανομές ISI (ιστογράμματα αυτοσυσχέτισης), από κάθε αντίδραση ινών σταθμίστηκαν. Η φυσιολογική θέση του κάθε βήματος υπολογίστηκε για όλες τις περιοδικότητες μεταξύ 30 – 800Hz (1Hz στάδια). Η μέγιστη περίοπτη θέση χρησιμοποιήθηκε ως δείκτης της φυσιολογικής σύντηξης του πεδίου. Οι διαφοροποιήσεις αξιολογήθηκαν με τυχαία επιλογή και στη συνέχεια ακολουθήθηκε ότι και στα προηγούμενα

Παράρτημα 6

ΤΙΤΛΟΣ: **Smultronstallet – Άγριες φράουλες**
 ΕΤΟΣ: 1957
 ΜΟΥΣΙΚΗ: Eric Nordgren
 ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 1.27.10



Η μουσική κινείται σε κλασικό ύφος με μερικά πρώιμα ατονικά στοιχεία.

Cues:

- 0.00.07 Ήχος καμπάνας πριν την έναρξη (N.D).
- 0.02.00 Τίτλοι αρχής και αρχή της δράσης στην ίδια μουσική (N.D).
- 0.03.23 Τα glissandi της άρπας μας εισάγουν στο όνειρο στη συνέχεια της προηγούμενης μουσικής (N.D).
- 0.03.50 Ήχος καρδιάς μέσα στο όνειρο, συγχρονισμένος με τη σκηνή του ρολογιού χωρίς δείκτες. Οι χτύποι δυναμώνουν προοδευτικά και γίνονται πυκνότεροι αλλά και πιο άρρυθμοι (N.D).
- 0.05.26 Ένα κρατημένο μπάσο συνοδεύει τα βήματα του πρωταγωνιστή μέσα στο όνειρο, ενώ ακούγονται καμπάνες σε σύμφωνο διάστημα (D) & (N.D).
- 0.06.47 Μι διάφωνα ορχηστρική συγχορδία αρχίζει με rrr για να καταλήξει σε fff συνοδεύοντας τα τελευταία πλάνα και το ξύπνημα του πρωταγωνιστή από το όνειρο (N.D).
- 0.17.00 Το θέμα, με λιτή σχετικά ενορχήστρωση και σε ήπια διάθεση, συνοδεύει την πρώτη σκηνή στην εξοχή και τις άγριες φράουλες (N.D).

- 0.18.58 Ενώ το θέμα συνεχίζει, glissandi από άρπα και crescendo εγχόρδων σε υψηλή περιοχή μας μεταφέρουν στο παρελθόν και την αναπόληση (N.D).
- 0.23.04 Μουσικό θέμα από ορχήστρα στην αλλαγή της σκηνής από το παρελθόν (N.D).
- 0.23.36 Μουσική πιάνου και μουρμουρητό τραγουδιού στη σκηνή της προετοιμασίας του φαγητού στην κουζίνα (D).
- 0.24.00 Κάποιο μουσικό ρολόι χτυπά ρυθμικά σε διάστημα τρίτης στην κουζίνα (D).
- 0.28.30 Πιάνο και τραγουδι από τα παιδιά στην τραπεζαρία (D).
- 0.41.30 Μερικές συγχορδίες κιθάρας και ένα βαριεστημένο τραγουδι από έναν από τους νεαρούς στη στάση προς τον Λούντ (D).
- 0.43.11 Το αργό θέμα στη σκηνή της απαγγελίας του πρωταγωνιστή (N.D).
- 0.47.55 Ένα ρολόι τσέπης ίδιο με εκείνο που φορούσε ο πρωταγωνιστής στο όνειρο, συνοδεύεται από ρυθμικά τυμπάνια, άρπα και έγχορδα, με σαφή αναφορά στον ήχο της καρδιάς που ακούστηκε στην αρχή στο όνειρο. Ο ήχος δυναμώνει και εισάγονται έντονα τα χάλκινα πνευστά στο κοντινό πλάνο του ρολογιού. Η μουσική συνεχίζει με αυξομειώσεις ανάλογες με τη σκηνοτική δράση (N.D).
- 0.50.53 Μερικές συγχορδίες κιθάρας από ένα από τους δύο νεαρούς στο αυτοκίνητο (D).
- 0.53.09 Θέμα αγωνίας από tremoli εγχόρδων στη σκηνή του δάσους στο παρελθόν, και συνέχεια της έντασης με ήχους μελωδικών κρουστών και τυμπανίων στο νανούρισμα του μωρού. Αύξηση της έντασης και εισαγωγή του φυσικού ήχου των κρωξιμάτων των πουλιών μέσα στη μουσική (N.D).
- 0.55.07 Η Σάρα, στην αναπόληση του παρελθόντος, παίζει στο πιάνο ένα κομμάτι και καθώς ο σύζυγός της τη διακόπτει φιλώντας τη, το θέμα συνεχίζεται χωρίς διακοπή από ένα τσέλο καταλήγοντας στο βασικό θέμα της ταινίας (D) & (N.D).
- 0.56.47 Το ρυθμικό μοτίβο με τα τυμπάνια, ως αναφορά του ονείρου και των χτυπημάτων της καρδιάς, στη σκηνή με το ματωμένο χέρι από το καρφί (N.D).
- 1.02.29 Ρυθμικό θέμα με τυμπάνια στη σκηνή της αναμονής της συνάντησης με τη νεκρή γυναίκα του πρωταγωνιστή (N.D).
- 1.07.32 Μια παρατεταμένη διάφωνα συγχορδία συνδέει τον εφιάλη με την πραγματικότητα (N.D).
- 1.14.14 Ένα γιορταστικό τραγουδι από τους νεαρούς στην προσφορά των λουλουδιών στον πρωταγωνιστή (D).
- 1.14.53 Τα θέμα παιγμένο μόνο από έγχορδα σε μια στοχαστική στιγμή του πρωταγωνιστή (N.D).
- 1.17.02 Φανφάρα χάλκινων πνευστών μαζί με φυσικούς ήχους καμπάνας στην έναρξη της τελετής της απονομής στο πανεπιστήμιο (D).
- 1.17.34 θριαμβευτική μουσική από ορχήστρα κατά την είσοδο του τιμώμενου στο χώρο της απονομής (D).
- 1.18.33 Μια νοσταλγική μελωδία από solo έγχορδο περιγράφει την εσωτερική διάθεση του πρωταγωνιστή στη σκηνή της απονομής, όχι όμως για την απονομή αλλά για την αναπόληση (N.D).
- 1.21.44 Οι τρεις νέοι με μια κιθάρα κάνουν καντάδα στον καθηγητή (D).
- 1.25.23 Μια άρπα μας εισάγει για τελευταία φορά στην ταινία στην ανάμνηση. Ακολουθούν αποκομμένοι αρπισμοί συγχρονισμένοι με αλλαγές πλάνων ή σκηνών (N.D).
- 1.26.06 Και ένας δεύτερο αρπισμός στην αλλαγή της σκηνής (N.D).
- 1.26.17 Και ένας τρίτος σε ακόμη μια αλλαγή πλάνου (N.D).
- 1.26.23 Τέταρτος αρπισμός στην αποχώρηση της Σάρας (N.D).
- 1.26.29 Πέμπτος στη σκηνή του ψαρέματος (N.D).
- 1.26.35 Έκτος στο κοντινό στον πρωταγωνιστή (N.D).
- 1.26.50 Έβδομος στην επιστροφή στο παρόν (N.D).
- 1.27.02 Ο όγδοος και τελευταίος ενώνει την ανάμνηση με το σήμερα στο τελευταίο πλάνο της ταινίας (N.D).

ΤΙΤΛΟΣ: Tystnaden – Η σιωπή
ΕΤΟΣ: 1963
ΜΟΥΣΙΚΗ: Ivan Renliden
ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 1.30.21



Η ταινία έχει ελάχιστη μουσική και μέσα από δικαιολογημένες δραματουργικά πηγές.

Cues:

- 0.00.00 Οι τίτλοι αρχής συνοδεύονται από ένα ακαθόριστο ρυθμικό ήχο ο οποίος προκαλεί αίσθηση έντασης και αναμονής. Όπως θα φανεί λίγο αργότερα πρόκειται για αναπαραγωγή του ήχου του τραίνου στις γραμμές (D).
- 0.12.28 Μουσική “Καλυψώ” από το ραδιόφωνο (D).
- 0.12.48 Ρομαντική μουσική με ορχήστρα επίσης από το ραδιόφωνο (D).
- 0.15.09 Η πρωταγωνίστρια κλείνει το ραδιόφωνο στο τέλος μιας σκηνής στην οποία ο τρόπος που ακούγεται ο ήχος του ραδιοφώνου λειτουργεί υποκειμενικά σε σχέση με την πρωταγωνίστρια (D).
- 0.16.24 Η πρωταγωνίστρια μουρμουρίζει μια μελωδία συναφή με αυτή που ακουγόταν από το ραδιόφωνο (D).
- 0.31.50 Μουσική υπόκρουση Jazz στο καφέ (D).
- 0.35.45 Μουσική στο κλαμπ από Juke Box (D).
- 0.36.04 Η μουσική του Variete διαδέχεται αυτή του κλαμπ, καθώς ο χώρος δράσης της πρωταγωνίστριας αλλάζει. Ωστόσο η μετάβαση γίνεται πολύ ομαλά (D).
- 0.47.26 Ήχος από καμπάνες στην πλατεία (D).
- 0.48.51 Μουσική από ραδιόφωνο το οποίο χειρίζεται η πρωταγωνίστρια. Λίγο αργότερα (0.49.58) θα ρωτήσει τον μπάτλερ για την προέλευση της μουσικής κι εκείνος δεικτικά θα της πει ότι πρόκειται για J.S.Bach. Η ίδια ερώτηση θα γίνει και λίγο αργότερα από την πρωταγωνίστρια και τότε η αδελφή της θα την ενημερώσει για τη μουσική του Bach επίσης δεικτικά. (0.51.11) (D).
- 1.26.15 Ένας ακαθόριστος αλλά διαπεραστικός ήχος τον οποίο ακούει μόνο η πρωταγωνίστρια συνοδεύει τη δραματική τελευταία της σκηνή (N.D).

ΤΙΤΛΟΣ: **Höstsönaten – Φθινοπωρινή σονάτα**
ΕΤΟΣ: 1978
ΜΟΥΣΙΚΗ: Chopin (Prelude no. 2 in A minor)
Bach (Suite no. 4 in E flat major)
Handel (Sonata in F major, Opus 1).
ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 1.28.50



Οι δύο πρωταγωνίστριες παίζουν πιάνο (η μια επαγγελματικά), και η μουσική όλης της ταινίας είναι δωματίου. Η ταινία αναλύει διεξοδικά τις ψυχοσυνθέσεις των δύο γυναικών με αφορμή και άξονα αναφοράς τη μουσική.

Cues:

0:00:00 Έναρξη με τη σουίτα του Handel στους τίτλους της αρχής (N.D).
0:04:40 Chopin στο πιάνο από το ραδιόφωνο στη σκηνή του γραφείου (D).
0:24:46 Μερικές συγχορδίες στο πιάνο στο σαλόνι (D).
0:25:44 Ένα πρελούντιο του Chopin στο πιάνο από την κόρη (D).
0:28:42 Μια μικρή επίδειξη σωστής εκτέλεσης από τη μητέρα στο πιάνο στην ίδια σκηνή (D).
0:29:36 Δείγμα ερμηνείας από τη μητέρα στην ίδια σκηνή, στο ίδιο πρελούντιο (D).
0:51:00 Μελέτη στο πιάνο στη σκηνή της ανάμνησης (D).
0:52:19 Μελέτη στο πιάνο που ακούγεται από το διπλανό δωμάτιο στη δεύτερη σκηνή της ανάμνησης (D).
1:15:26 Bach σόλο από τσέλο στη σκηνή των αναμνήσεων των δύο γυναικών στο σαλόνι (D).

ΤΙΤΛΟΣ: **Persona**
ΕΤΟΣ: 1966
ΜΟΥΣΙΚΗ: Lars Johan Werle
ΔΙΑΡΚΕΙΑ: 1.19.02



Στην ταινία αυτή η μουσική διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο καθώς αναλύει, περιγράφει και συμπληρώνει τη δραματουργία. Κινείται κυρίως σε ατονικό χαρακτήρα με συμφωνικό όγκο και μέσα.

ΕΝΤΟΠΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΚΥΡΙΑΡΧΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ

Το προφανέστερο πράγμα για τον ήχο είναι η απουσία ομιλίας, και οποιασδήποτε φωνής. Έτσι έχουμε μια ολόκληρη sequence ταινίας χωρίς ομιλία. Τι απομένει; Θόρυβοι και ότι μπορεί να κληθεί ως μουσική. Οι θόρυβοι μπορεί να χωριστούν σε δύο κατηγορίες: τους διαρκείς, (μηχανή προβολής, οι σταγόνες του νερού), και τους στικτούς (χτυπήματα σφυριών, βήματα). Σχετικά με τη μουσική, όταν

αυτή είναι προσδιορίσιμη, (μέσα από το σύνολο των ήχων και των θορύβων), τότε η αξιολόγησή της έγκειται στην κουλτούρα και τις αναφορές του ακροατή.

(Προλογική σκηνή)

1. Ο λαμπτήρας προβολής

Σκηνή 1: Σκοτάδι. Ένα αδιευκρίνιστο φως κι ένα δεύτερο. Ο φωτισμός του φόντου μας επιτρέπει να αντιληφθούμε ότι πρόκειται για λαμπτήρα προβολής. Ακολουθεί η ανάφλεξη των ράβδων του άνθρακα. Ήχος – Μουσική: Αρχή στο σκοτάδι. Μουσική από πνευστά και έγχορδα. Ένα διάφανο αρμονικά διάστημα (μεγάλη δεύτερη), κρατημένο, glissando και κρεσέντο. Οι διαφωνίες κορυφώνονται.

2. Προβολή πριν τη σταθεροποίηση

Σκηνή 2: Ανάφλεξη. Η αρχή της κύλισης του κινηματογραφικού φιλμ. Γρήγορες εικόνες οι οποίες διακόπτονται απότομα τη ροή φωτός προς την κάμερα. Πολύ γρήγορο μοντάζ, εμφάνιση και εξαφάνιση μέσω ενός λαμπτήρα, της λέξης START προβαλλόμενης ανάποδα, μιας διαγράμμισης η οποία σχηματίζει το γράμμα “Z”, ενός αριθμού (6), ακόμη ενός (8), ενός ορθωμένου φαλλού, του τμήματος της μηχανής προβολής, και της οπής εξαγωγής του φωτός, η οποία μετασχηματίζεται σε εκράν. Ήχος – Μουσική: Ο ήχος της ανάφλεξης. Ταυτόχρονα ακούγεται ο ήχος της μηχανής προβολής καθώς και ο ήχος της κύλισης του φιλμ. Αυτός ο ήχος παραμένει σε πρωταγωνιστικό φόντο μαζί με τη μουσική. Η μουσική παραμένει στις διαφωνίες οι οποίες τώρα δίνονται από χάλκινα πνευστά. Προοδευτικά αναπτύσσεται ένα μοτίβο στο ίδιο το πλαίσιο της διαφωνίας.

3. Κινούμενα σχέδια – Χέρια – Λευκό

Σκηνή 3: Ξεκινά η προβολή ενός κινούμενου σχεδίου το οποίο εμφανίζεται ανάποδα. Πρόκειται για μια γυναίκα η οποία πλένεται στη θάλασσα. Κάποια στιγμή η εικόνα κολλάει και μετά επανέρχεται. Δύο πραγματικά χέρια εμφανίζονται και κάνουν σχήματα. Λευκό.

Ήχος – Μουσική: Ο ήχος της μηχανής προβολής εξακολουθεί καθώς η μουσική υποχωρεί για να πάρει τη θέση της μια άλλη η οποία μοιάζει σα να προέρχεται μέσα από το κινούμενο σχέδιο. Πρόκειται σε αντίθεση με πριν, για ένα τονικό απλοϊκό μοτίβο σε ρυθμό $\frac{3}{4}$ με πρωταγωνιστή το φλάουτο. Με την εμφάνιση των χεριών η μουσική παύει, και μένει μόνο ο ήχος της μηχανής. Τι ίδιο συμβαίνει και στο λευκό.

4. Εικόνα βωβού κινηματογράφου

Σκηνή 4: Στο κάτω δεξί τμήμα της οθόνης εμφανίζεται μια σκηνή η οποία παραπέμπει σε βωβό κινηματογράφο. Λευκό. Ήχος – Μουσική: Ο ήχος της μηχανής προβολής διακόπτεται. Ακούγονται ήχοι κρουστών εκτός ρυθμού.

5. Τραυματικές εικόνες

Σκηνή 5: Μια αράχνη, η σφαγή ενός προβάτου. Λευκό. Ήχος – Μουσική: Η μουσική επανέρχεται στο πρωταρχικό μοτίβο, πιο πλήρης ενορχηστρωτικά, πιο σαφής, πιο εκφραστική, χωρίς ρυθμό και ατονική. Η μουσική συγχρονίζεται στο λευκό με μια κρατημένη συγχορδία.

6. Το καρφωμένο χέρι

Σκηνή 6: Το πλάνο καταλαμβάνεται από ένα χέρι στο οποίο καρφώνεται ένα χοντρό καρφί με τρία χτυπήματα. Η παραπομπή στο μαρτύριο Του Χριστού είναι σαφής. Ήχος – Μουσική: Η μουσική παύει ακαριαία. Ο μόνος ήχος είναι τα χτυπήματα τα οποία δεν είναι ίδια ως πηγή.

7. Πόλη

Σκηνή 7: Η σκηνή μεταφέρεται μέσα σε μια πόλη. Ένας τοίχος, ένα πάρκο με δέντρα, ένα κοντινό πλάνο κάγκελων, κι ένα μακρινό πλάνο. Ήχος – Μουσική: Η μουσική παραπέμπει σε τελετή. Καμπάνες και ένα αργό ρυθμικό μοτίβο.

8. Ο θάνατος

Σκηνή 8: Σκηνές ύπνου ή θανάτου. Το μοντάζ γίνεται αργό. Μια ηλικιωμένη, ένας ηλικιωμένος και ένα μικρό παιδί σε ακινησία. Ακούγονται κουδούνισματα. Στο τρίτο κουδούνισμα τα μάτια της ηλικιωμένης εμφανίζονται ανοιχτά με βίαιο μοντάζ. Ήχος – Μουσική: Η μουσική σβήνει αργά και ακούγεται ένας χαρακτηριστικός ήχος σταγόνας που πέφτει. Σε πρώτο πλάνο διακόπτουν τη ροή ήχου πορτών, και κουδούνισματα τηλεφώνων.

9. Το αγόρι

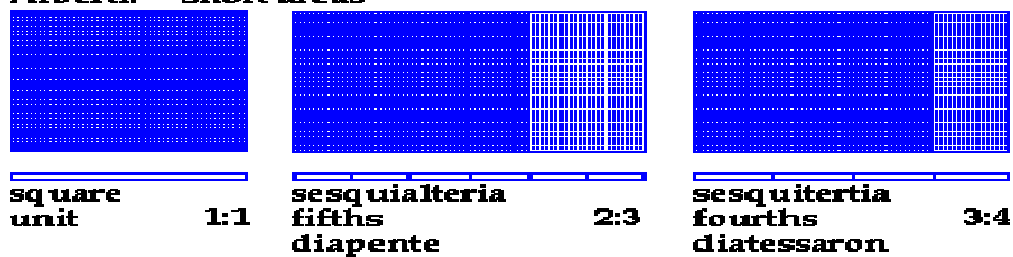
Σκηνή 9: Ένα αγόρι κοιμάται σε ένα κρεβάτι που θυμίζει κλίνη νοσοκομείου, σε έναν ακαθόριστο ψυχρό κενό χώρο. Μοιάζει να ξυπνά από το κουδούνι που ακούστηκε αλλά θέλει να συνεχίσει τον ύπνο του. Προσπαθεί να σκεπαστεί ολόκληρος με ένα σεντόνι το οποίο δεν μπορεί να τον καλύψει ολόκληρο. Στριφογυρνά στο κρεβάτι και τελικά σηκώνεται. Φοράει τα γυαλιά του και ανοίγει ένα βιβλίο. Κάνει μια κίνηση σα να προσπαθεί να αγγίξει κάτι και λίγο μετά ο θεατής ανακαλύπτει ότι το αγόρι βρίσκεται μπροστά σε ένα γυναικείο πρόσωπο στο φόντο, το οποίο είναι θολό αλλά προοδευτικά γίνεται πιο ευδιάκριτο. Το παιδί ψηλαφεί τα χαρακτηριστικά του ένα προς ένα. Η ταινία ξεκινά. Ήχος – Μουσική: Ο χαρακτηριστικός ήχος σταγόνας που πέφτει. Στο άνοιγμα του βιβλίου ξεκινά νωχελικά η μουσική που υφολογικά. Είναι πλησίον της πρώτης. Οι σταγόνες συνεχίζουν στο ηχητικό υπόβαθρο. Η μουσική αυξάνει προοδευτικά και δραματικά με διαφωνίες ως το τέλος της σκηνής.

Cues:

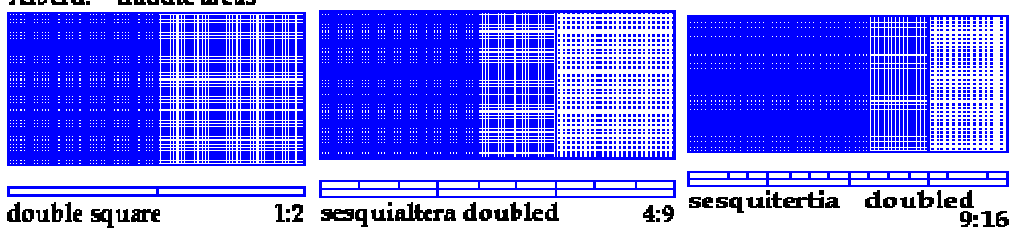
- 0.00.00 Η προαναφερθείσα προλογική σκηνή. (N. D).
- 0.04.46 Η σκηνή της ψηλάφησης του προβαλλόμενου προσώπου από το αγόρι συνοδεύεται από διάφανεσ συγχορδίες εγχόρδων ενώ στην εξέλιξη γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για καθαρά ατονική μουσική με ηχοχρωματικό πλούτο και πολυρυθμία. Ενορχηστρωτικά παρατηρείται ακραία χρήση των οργάνων καθώς και των δυνατοτήτων των εφέ τους (N.D).
- 0.10.45 Η νοσοκόμα βάζει μουσική από το ραδιόφωνο (D).
- 0.18.05 Μικρό αλλά περιεκτικό νοήματος σχόλιο σε ατονικό ύφος στη σκηνή του σκισίματος της φωτογραφίας (N.D).
- 0.21.12 Ένα μικρό μουρμουρητό τραγούδι από τις δύο πρωταγωνίστριες (D).
- 0.36.27 Ένα ακόμη μικρό σχόλιο στο ίδιο ατονικό ύφος στη σκηνή του καθρέφτη (N.D).
- 0.44.55 Ένα μικρό καπιαμένο μουσικής και εικόνας με έναρξη το κοντινό πλάνο του ματιού. Η συνέχεια αποτελεί μια αρμονική συνύπαρξη φλουταρισμένων πλάνων με αντίστοιχης στιλιστικής επιλογής τεχνική ηχοληψίας και μίξης καθώς και παιξιμάτων σε αυτό το γνωστό ατονικό μοτίβο (N.D).
- 0.54.28 Μια ακολουθία σκηνών, (η νοσοκόμα στα βράχια, το άναμμα της λάμπας, η θέαση της φωτογραφίας με τα φρικτά στοιχεία του πολέμου), συγχρονισμένα με ατονική μουσική και τελείωμα με crescendo περιγράφουν το αδιέξοδο (N.D).
- 1.03.06 Μια διάφωνη συγχορδία με πολύ αργό κράτημα σχολιάζει τη σκηνή της αποκάλυψης του εαυτού της πρωταγωνίστριας στο σύζυγό της, μέσω της σκηνής της νοσοκόμας και ενώνει τη δραματουργία με την επόμενη σκηνή (N.D).
- 1.06.55 Η ίδια συγχορδία στη σκηνή των χεριών (N.D).
- 1.11.15 Ορχηστρικό διάφωνο crescendo στη σκηνή των δύο προσώπων (N.D).
- 1.14.03 Ορχηστρικός διάφωνος όγκος και κορύφωση στη βίαιη σκηνή μεταξύ των δύο πρωταγωνιστριών (N.D), Μεγάλη κορύφωση και στη συνέχεια μίξη με ήχους καμπάνας (D).
- 1.15.47 Ένα σκιάδεσ μοτίβο από μέρος της ορχήστρας εξελίσσεται σε ατονικό, καθώς προοδευτικά ενισχύεται από το σύνολο μεγάλης ορχήστρας στην αρχή της σκοτεινής σκηνής των δύο πρωταγωνιστριών – όνειρο (N.D).
- 1.18.31 Ατονικά στοιχεία και έντονη παρουσία κρουστών στην τελευταία σκηνή, η οποία μοιάζει να συμπληρώνει τον κύκλο που άνοιξε η πρώτη με το αγόρι, τη μηχανή προβολής και το φιλμ (N.D).

Παράρτημα 7

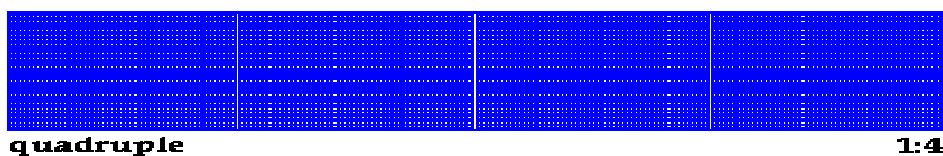
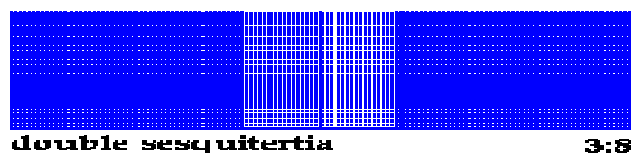
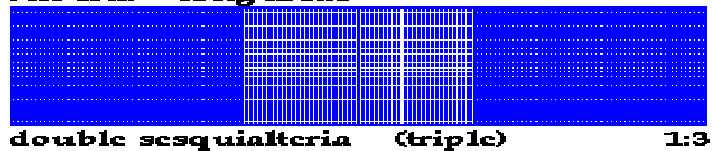
Alberti. "short areas"



Alberti. "middle areas"



Alberti. "long areas"



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

- Abel, R., – Altman, R. (2001). *The sounds of early cinema*, Indiana: Indiana University Press.
- Adorno, T. (1967). *Bach defended against his devotees*, London: Spearman.
- Adorno, T. (1973). *The jargon of authenticity*, Tr. K. Tarnowski – F. Will, Evanston, North Western University Press.
- Adorno, T. (1996). (a). *Mahler*, Tr. by Ed. Jephcott, London: The University of Chicago Press.
- Adorno, T. (1997). (a). *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press.
- Adorno, T. (2006). (a). *Philosophy of New Music*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Adorno, T. (2009). *Current of music*, Cambridge: Polity Press.
- Adorno, T., – Eisler, H. (1994). *Composing for the films*, New York: Continium.
- Adorno, T., – Benjamin, W. (2001). *The Complete Correspondence, 1928-1940*, Harvard university press.
- Alberti, L. B. (1975). *The ten Books of Architecture*, Leoni: Dover.
- Althusser, L., – Balivar, E. (1973). *Lire le capital I*, Paris: Maspero.
- Augustine. (1943). *The Confessions Of St. Augustine*, Μτφρ J. G. Pilkington, New York: Liveright Publishing Corp.
- Bacon, F. (1825). *In praise of knowledge, Mmiscellaneous tracts upon human philosophy. The works of Francis Bacon*, London: Basil Montagu.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*, Ed. S. Heath, London: Fontana Press.
- Benjamin, W. (2006). *Selected Writings V.3: 1935-1938*, Cambridge: Belknap.
- Bernstein, L. (1981). *The Unanswered Question - Six Talks at Harvard*, The Charles Eliot Norton Lectures: Harvard University Press.
- Biamonte, S. (1959). *Musica e film*, Roma: Dell' ateneo.
- Borg, I., – Groenen, P. (2005). *Modern Multidimensional Scaling: Theory and Applications*, New York Springer-Verlag.
- Bolter, J. D.,– Grusin, R. (2000). *Remediation. Understanding new media*. Cambridge: MIT Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction: Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*. Μτφρ. J. Herman, New York. Lukas & Sternberg.
- Brougher, K.,– Strick, J.,–Wiseman, Ar., Etc.,(2005). *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, London: Thames & Hudson.
- Burt, G. (1994). *The art of film music*, Boston: Northeastern University Press.

- Burnet, J. (1908). *Early Greek philosophy*, 2nd Ed., London: Adam & Charles Black.
- Carrol, N. (1990). *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*, London: Routledge.
- Carrol, N. (2000). *Theories of art today*, London: The University of Wisconsin Press.
- Cascardi An, etc. (2010). *Art and Aesthetics After Adorno*, Berkeley: University of California Press.
- Celibidache, S. (2008). *Über musikalische Phänomenologie*, Wissner.
- Chion, M. (1990). *Audion-vision, sound on screen*, New York: Columbia University Press.
- Conard, M. (2006). *The philosophy of film noir*, Kentucky: University Press of Kentucky.
- Da Vinci, Leonardo. (1956). *Treatise on painting*, Trans. A. Philip – McMahon, Princeton University,
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*, Berkeley: University of California Press.
- Dalin, L. (1974). *Twentieth Century Composition*, 3rd Ed., Long Beach: California State University.
- DeNora, Tia. (2003). *After Adorno, Rethinking Music Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Durham, G. M., – Kellner, D. (2006). Cornwall, *Media and cultural studies KeyWorks*, Blackwell Publishing.
- Eisler, H. (1978)., *A rebel in music*, Berlin: Seven seas book.
- Elsaesser, T. (2005). *European Cinema, Face to face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam, University Press.
- Flin, C. (2004). *The new German Cinema*, University of California Press.
- Forman, M.B. (1952). *Letters of John Keats*, Oxford University Press.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art, An approach to the theory of symbols*, Indianapolis – New York – Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, Ltd.
- Helmholtz, H. (1895). *The sensations of tone*, 3rd Ed., London: Longman Green & Co.
- Howard, J. (1990). *Learning to compose*, Cambridge University Press.
- Husserl, Ed. (1985). *Die phänomenologische Methode*, Stuttgart: Taschenbuch.
- Jeans, J. (1937). *Science and music*, Cambridge University Press.
- Kamien, R. (1992). *Music, an appreciation*, 5th Ed., New York: New York University Press.
- Kandinsky, W. (2004). *Concerning the Spiritual in Art*, New York: Kessinger Publishing.
- Karolyi, O. (1995). *Introducing Modern Music*, London: Penguin books.
- Kennedy, M. (1992). *The concise Oxford dictionary of music*, Oxford University Press.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press.
- Langer, S. (1984). *Philosophy in a new key*, 6th Ed, New York: The New American library.

- Listenious, N. (1533), *Rudimenta Musicae Planae*, Wittenberg.
- Corbusier, Le. (2004), *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale*, 3rd Ed.
Basel & Boston: Birkhäuser: Universally Applicable to Architecture and Mechanics.
- Lowinsky, Ed. (1989). *Music in Renaissance Culture and Other Essays*, V1&2, Chicago:
University of Chicago Press.
- Lukács, G. (1948). *Existentialisme ou Marxism*, Paris : Nagel.
- Lukács, G. (2010). *Soul and form*, Trans. An. Bostock, Columbia University Press.
- Lyden, J. (2002). *Film as Religion, Myths, Morals, and Rituals*, New York University Press.
- Manvel, R., – Huntley, J. (1959). *Tecnica della musica nel film*, Roma: Di Bianco e nero.
- Menke, C. (1988). *The Sovereignty of Art*, Tr. N. Solomon, M.I.T Press, (Or. Tit. Die
Souveranitat der Kunst: Asthetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt:
Athenaum Verlag.
- Mera M., – Burnand, D. (2006). *European film music*, Ashgate Publishing Company
Burlington.
- Monro D.B, M.A. (1894). *The Modes of Ancient Greek Music*, Oxford University Press
Warehouse.
- Moore, B. C. J. (1997). *An Introduction to the Psychology of Hearing*. New York: Academic
Press.
- Nowell – Smith, G. (1996). *World cinema*, Oxford: Oxford University Press.
- Prendergast, R. (1980). *Music in films*, New York University Press.
- Rameau, J.P. (1803). *Principles of composition*, Holborn: Hatton – Garden.
- Rameau, J.P. (1971). *Treatise in harmony*, Tr. P. Gossett, New York: Dover.
- Ricoeur, P. (1975). *The rule of Metaphor, The creation of meaning in language*, University of
Toronto.
- Rimington, Al. (1912). *Colour-Music The Art Of Mobile Colour*. London: Hutchinson.
- Salzman, Er. (2001). *Twentieth Century Music: An Introduction*, 4th, Ed., New Jersey: Prentice-
hall.
- Schelling, F. (1989). *The philosophy of art*, University of Minnesota.
- Schoenberg, A. (1967) (a). *Fundamentals of musical composition*, London, Faber & Faber.
- Schoenberg, A. (1967) (b). *Theory of harmony*, Trans. R. Carter, Berkeley, University of
California Press.
- Schoenberg, A.– Kandinsky W. (1994). *Letters, Pictures and Documents*, London, Faber &
Faber.
- Schrader, P. (1972). *Transcendental Style in Film*, Berkeley: University of California, Press.
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press.

- Sloboda J. A.,– Juslin P. (2001) *Music and Emotion*, Oxford University Press.
- Sachs, C. (1978). *Our musical heritage: a short history of music*, Westport: Connecticut Greenwood Press.
- Sharpe, R. A. (2000). *Music and Humanism', An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford University Press.
- Tenney, J. (1988). *A history of "consonance" and "dissonance"*, New York: Excelsior Music Publishing Company.
- Thomas, T. (1983). *Music for the movies*, 2nd Ed., Los Angeles: Silman James Press.
- Tschummi, B. (1994). *Architecture and Disjunction*, London: MIT Press.
- Welsch, W. (2002). *Unsere Postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Verlag.
- Winckel, F. (1967). *Music and sensation*, New York: Dover.
- Zimmermann, R. (1870). *Studien and kritiken zur philosophie und aesthetic*, Wien: Wilhelm Braumüller.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΕΣ – ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

- Adorno, T. (1987). *Επιστημονικές εμπειρίες ενός Ευρωπαίου διανοούμενου στην Αμερική*. Μτφρ. Β. Γκιντή, Αθήνα: Ύψιλον.
- Adorno, T. (1996). (b). *Το δοκίμιο είδος*, Μτφρ. Β. Ρουστοπάνη, Αθήνα: Έρασμος.
- Adorno, T. (1997). (b). *Κοινωνιολογία της μουσικής*, Μτφρ. Θ. Λουπασάκη – Γ. Σαγκριώτη – Φ. Τερζάκη, Αθήνα: Νεφέλη.
- Adorno, T. (1997). (c) *Σε τι χρησιμεύει η φιλοσοφία*, Μτφρ. Π. Σούρλα, Αθήνα: Έρασμος.
- Adorno, T. (2000). (a). *Αισθητική θεωρία*, Μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, T. (2000). (b). *Θεωρία της ημιμόρφωσης*, 3^η, Μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, T. (2000). (c). *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*, Μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, T. (2000). (d). *Minima Moralia*, Μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, T. (2006). (b). *Αρνητική Διαλεκτική*, Μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, T. (2009). *Πρωτόκολλα ονείρων*, Μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, T. (2012). *Η φιλοσοφία της νέας μουσικής*, Μτφρ. Τ. Σιέτη – Ολ. Κοσμά Ψυχοπαίδη - Φράγκου, Αθήνα: Νήσος.
- Adorno, T. (2014). *Τα άστρα κάτω από τη γη*, Μτφρ. Φ. Τερζάκη, Αθήνα: Ηριδανός.
- Adorno, T.,– Horkheimer M. (1996). *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, Μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Νήσος.
- Adorno, T., – Mann T. (2002). *Αλληλογραφία*, Μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Νήσος.
- Agamben, G. (2007). *Κατάσταση εξαίρεσης*, Μτφρ. Μ. Οικονομίδου, Αθήνα: Πατάκη.

- Agel H. (1996). *Αισθητική του κινηματογράφου*, Μτφρ. Κ. Ζαρούκα, Αθήνα: Δαίδαλος – Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Alberti, L. B. (1994). *Περί ζωγραφικής*, Μτφρ. Λαμπράκη – Πλάκα, Αθήνα: Μ. Καστανιώτης.
- Baldry, H. C. (1992). *Το τραγικό θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, Μτφρ. Γ. Χριστοδούλου – Λ. Χατζηκόστα, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Baud – Bovy, S. (2004). *Δοκίμιο για το Ελληνικό τραγούδι*, Μτφρ. Λ. Κασδάγλη, Ναύπλιο, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Barthes, R. (2007). *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Μτφρ. Γ. Σπανού, Αθήνα: Πλέθρον.
- Beardsley, M. (1989). *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα: Νεφέλη.
- Benjamin, W. (1978). *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*, Μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα: Κάλβος.
- Benjamin, W. (1980). *Φραντς Κάφκα*, Μτφρ. Σ. Ροζάνη, Αθήνα: Έρασμος.
- Benjamin, W. (2002). *Σαρλ Μπωντραίρ, Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Μτφρ. Γ. Γκουζούλη, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Benjamin, W. (2003). *Για το έργο τέχνης, Τρία δοκίμια*, Μτφρ. Αν. Οικονόμου, Αθήνα: Πλέθρον.
- Benjamin, W. (2004). *Μονόδρομος*, Μτφρ. Ν. Ανδρικοπούλου, Αθήνα: Άγρα.
- Boulez, P. (1989). *Darmstadt: Συμβουλές στη Νέα μουσική*, Μτφρ. Π. Βλαγκόπουλου, Αθήνα: Νάκας.
- Blacking, J. (1981), *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Μτφρ. Μ. Γρηγορίου, Αθήνα: Νεφέλη.
- Bloch, Er. (2007). *Ουτοπία και επανάσταση*, 2^η Εκδ., Μτφρ. Σ. Ροζάνη, Αθήνα: Έρασμος.
- Bloch, Er.,– Adorno, T. (2000). *Κάτι λείπει*, Μτφρ. Σ. Ροζάνη, Αθήνα: Έρασμος.
- Brion, M. (1994). *Η καθημερινή ζωή στη Βιέννη την εποχή του Μότσαρτ και του Σούμπερτ*, Μτφρ. Α. Σακελαρίου, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Bunuel, L. (1995). *Σουρεαλιστικά κείμενα και κινηματογράφος*, Μτφρ. Μ. Ζωγράφου, Αθήνα: Καθρέπτης.
- Burnet, J. (1978). *Η αυγή της Ελληνικής φιλοσοφίας*, Μτφρ. Αχ. Βαγενά, Αθήνα: Αναγνωστίδη.
- Chadwick, C. (1981). *Συμβολισμός*, Μτφρ. Σ. Αλεξοπούλου, Αθήνα: Ερμής.
- Dahlhaus, C. (2000). *Η αισθητική της μουσικής*, Μτφρ. Α. Οικονόμου, Αθήνα: Στάχυ.
- Debus, A. G. (1997). *Άνθρωπος και φύση στην αναγέννηση*, Μτφρ. Τ. Τσιαντούλα, Ηράκλειο: Π.Ε.Κ.
- Deleuze, G. (2009). *Κινηματογράφος Ι.*, Μτφρ. Μ. Μάτσα, Αθήνα: Νήσος.
- Feher, F.,– Ziarek, K. (2006). *Τέχνη και ριζοσπαστικότητα (Λούκατς, Χάιντεγκερ, Αντόρνο)*, Μτφρ. Γ. Λικιαρόπουλου, Αθήνα: Ύψιλον.

- Foucault, M. (1988). *Τι είναι ο Διαφωτισμός*, Μτφρ. Σ. Ροζάνη, Αθήνα: Έρασμος.
- Frampton, K. (1987). *Μοντέρνα αρχιτεκτονική - Ιστορία και κριτική*, Μτφρ. Θ. Ανδρουλάκη – Μ. Παγκάλου, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Gadamer, G. H. (1997). *Ο λόγος στην εποχή της επιστήμης*, Μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Νήσος.
- Goldmann, L. (1975). *Εισαγωγή στον Λούκατς και τον Χάιντεγκερ*, Μτφρ. Μ. Λαμπρίδη, Αθήνα: Έρασμος.
- Gombrich, E.H. (1998) *Το χρονικό της τέχνης*, Μτφρ. Λ. Κασδάγλη, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Griffiths, P. (1993). *Μοντέρνα μουσική*, Μτφρ. Μ. Κώστιου, Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Habermas, J. (1997). *Η ηθική της επικοινωνίας*, Μτφρ. Κ. Καβουλάκου, Αθήνα: Εναλλακτικές εκδόσεις.
- Habermas, J. (1993). *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*, Μτφρ. Λ. Αναγνώστου – Α. Καραστάθη, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Haug, F.,– Tertullian, N., etc. (2006). *Λούκατς – Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Επ. Γ. Σαγκριώτη – Αλ. Χρύση, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Hanslick, Ed. (2003). *Για το ωραίο στη μουσική*, Μτφρ. Μ. Τσέτσου, Αθήνα: Εξάντας.
- Hegel, G.W.F. (1977). *Αισθητική (Επιλογή κειμένων)*, Μτφρ. Ι. Σκόκο, Αθήνα: Αναγνωστίδη.
- Hegel, G.W.F. (1979). *Φιλοσοφία του Πνεύματος*, Μτφρ. Χ. Βασιλειάδη, Αθήνα: Αναγνωστίδη.
- Hegel, G.W.F. (1980). *Φιλοσοφία της Ιστορίας*, Μτφρ. Αχ. Βαγενάς, Αθήνα: Αναγνωστίδη.
- Hegel, G.W.F. (1983). *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία του Πνεύματος*, Μτφρ. Ι. Σκόκο, Αθήνα: Αναγνωστίδη.
- Hegel, G.W.F. (1984). *Αισθητική της παραδοσιακής ζωγραφικής*, Μτφρ. Α. Βαγενά, Αθήνα: Αναγνωστίδη.
- Hegel, G.W.F. (1985). *Εισαγωγή στην Ιστορία της Φιλοσοφίας*, Μτφρ. Σ. Καμπουρίδη, Αθήνα: Αναγνωστίδη.
- Hegel, G.W.F. (1993). *Φαινομενολογία του Πνεύματος*, Μτφρ. Δ. Τζορτζόπουλου, Αθήνα: Δωδώνη.
- Hegel, G.W.F. (2002). *Η αισθητική της μουσικής*, Μτφρ. Μ. Τσέτσου, Αθήνα: Εστία.
- Hegel, G.W.F. (2005). *Ο λόγος στην Ιστορία*, Μτφρ. Π. Θανασά, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Heidegger, M. (χ.χ.). *Ο Hegel και οι Έλληνες*, Μτφρ. Αχ. Βαγενά, Αθήνα: Αναγνωστίδη.
- Horkheimer, M. (1984). *Φιλοσοφία και κοινωνική κριτική*, 3^η Εκδ., Μτφρ. Αν. Οικονόμου – Ζ. Σαρίκα, Αθήνα: Ύψιλον.
- Horkheimer, M. (1987). *Η έκλειψη του λόγου*, Μτφρ. Θ. Μίνογλου, Κριτική, Αθήνα: 1987.
- Horkheimer, M. (2005). *Το τέλος του λόγου*, 3^η, Μτφρ. Σ. Ροζάνη, Αθήνα: Έρασμος.
- Horkheimer, M.,– Adorno T, (1986). *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, Μτφρ. Ζ. Σαράκας,

- Αθήνα: Ύψιλον.
- Jimenez, M. (2014). *Τι είναι η αισθητική*; Μτφρ. Μ. Καρρά, Νεφέλη: Αθήνα.
- Kant, Im. (1979). *Κριτική του καθαρού λόγου*, Μτφρ. Αν. Γιανναρά, Αθήνα: Παπαζήση.
- Kant, Im. (1980). *Κριτική του πρακτικού λόγου*, Μτφρ. Γ. Σκούρτζη, Αθήνα: Αναγνωστίδη.
- Kant, Im. (2001). *Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου*, Μτφρ. Χ Τασάκος, Αθήνα.
- Kant, Im. (2005). *Κριτική της κριτικής ικανότητας*, Μτφρ. Χ. Τασάκος, Αθήνα: Ροές.
- Lesky, Al. (1998). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής λογοτεχνίας*, Μτφρ. Αγγ. Τσομπανάκη, Θεσ/κη: Αφοι Κυριακίδη,
- Lukács, G. (2014). *Σε αναζήτηση του αστού, Μια μελέτη για τον Τόμας Μαν*, 2^η Εκδ., Μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλου, Αθήνα: Έρασμος.
- Lukács, G. (1975). *Ιστορία και ταξική συνείδηση*, Μτφρ. Γ. Παπαδάκης, Λυκιαρδόπουλου, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Marcuse, H. (1974). *Αντεπανάσταση και εξέγερση*, Μτφρ. Α. Παπαζήση, Αθήνα: (χ.ε).
- Marcuse, H. (1981). *Έρωτας και πολιτισμός*, Μτφρ. Ιορ. Αρζόγλου, Αθήνα: Κάλβος.
- Marcuse, H. (1985). *Το τέλος της ουτοπίας*, Μτφρ. Ζ. Σαρίκα, Αθήνα: Ύψιλον.
- Merquior, J. G. (2000). *Foucault*, Μτφρ. Δ. Μέλλου, Αθήνα: Πατάκη.
- Michels, U. (1999). *Άτλας της μουσικής*, 13^η, Μτφρ. Ι.Ε.Μ.Α, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.
- Moles, Ab. (2005). *Θεωρία της πληροφορίας και αισθητική αντίληψη*, Μτφρ. Αθ. Καραστάθη, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Nietzsche, F. (1981). *Η γέννηση της τραγωδίας*, Μτφρ. Κ. Μεραναίου, Αθήνα: Μαρή.
- Reinach, T. (1999). *Η Ελληνική μουσική*, Μτφρ. Αν. Καραστάθη, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Ross, W.D. (2001). *Αριστοτέλης*, Μτφρ. Μ. Μήτσου, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Sartre, J. P. (2014). *Τι είναι η υποκειμενικότητα*;, Μτφρ. Β. Πατσογιάννη, Αθήνα: Πλέθρον.
- Schopenhauer, Ar. (χ.χ.). *Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση*, Μτφρ. Αχ. Βαγενά, Αθήνα: Αναγνωστίδη.
- Strauss, C.L. (1991). *Κοιτάζω, ακούω, διαβάζω*, Μτφρ. Ευγ. Τσελέντη, Αθήνα: Γκοβόστη.
- Volkov, S. (2003). *Σοστακόβιτς και Στάλιν*, Αθήνα: Κέδρος.
- Αγγελόπουλος, Λ., – Δραγούμης, Μ., – Λέκκας, Δ., – Μαλιάρας, Ν., – Μάμαλης, Ν., – Μωραΐτης, Θ., — Παπαοικονόμου - Κυπουργού, Κ., – Ρωμανού, Κ., (2003). *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, Ελληνική Μουσική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι, Τ. Β΄, Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Αμαργιανάκης, Γ. (1991). Δημοτική (Ελληνική) μουσική, λήμμα στην Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, στο *Θέατρο, κινηματογράφος, μουσική, χορός*, Τ. 28, Αθήνα. Εκδοτική Αθηνών.

- Αναπολιτάνος, Δ. (2005). *Εισαγωγή στη φιλοσοφία των μαθηματικών*, 6^η Εκδ., Αθήνα: Νεφέλη.
- Αργυράκη, Ρ. (1992). *Τα κριτήρια και ο κακός λύκος*, Αθήνα: Σμίλη.
- Αριστοτέλης. (1912). *Μικρά φυσικά*, Μτφρ. Π. Γρατσιάτου, Αθήνα: Φέξι.
- Αριστοτέλης. (1999). *Περί Ποιητικής*, Μτφρ. Ι Συκουτρή, Αθήνα: Εστία.
- Αριστόξενος. (1997). *Αρμονικών στοιχείων*, Β', Αθήνα: Γεωργιάδης.
- Αριστόξενος., – Κλεωνίδης., – Ανώνυμος., (2005). *Τέχνη μουσικής*, Μτφρ. Ν. Ξανθούλη, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Βείκος Θ. (2000). *Αναλυτική φιλοσοφία*, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.
- Βιρβιδάκης, Σ., – Γράψας, Ν., – Γρηγορίου, – Μ., Ζωγράφου, Μ., – Λέκκας, Δ., – Παπαϊκονόμου - Κυπουργού, Κ. (2003). *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, Διαλεκτικοί Συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής*, Τ. Α', Πάτρα, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Βιτρούβιος, (1990). *Περί Αρχιτεκτονικής*, Μτφρ. Π. Λέφα, Αθήνα: Πλέθρον.
- Γεωργιάδης, Θ. (1994). *Μουσική και γλώσσα*, Μτφρ. Δ. Θέμελη, Αθήνα: Νεφέλη.
- Γεωργιάδης, Θ. (2001). *Ο Ελληνικός ρυθμός*, Μτφρ. Χ. Τόμπρα, Αθήνα: Αρμός.
- Γιάννου, Δ. (1991). *Ραμό: Θεωρία της αρμονίας*, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ.
- Γκερ, Λ. (2005). *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, Μτφρ. Κ. Κορομπίλη, Αθήνα: Εκκρεμές.
- Γκούντμαν, Ν. (2005). *Γλώσσες της τέχνης*, Μτφρ. Π. Βλαγκόπουλου, Αθήνα: Εκκρεμές.
- Γραμματάς, Θ. (1992), *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Αθήνα: Αφοί Τολίδη.
- Γράψας, Ν., – Γρηγορίου, Μ., – Δραγούμης, Μ., Εμπειρικός, Λ., – Λέκκας, Δ., – Λούντζης, Ν., – Μανωλιδάκης, Γ., – Μωραΐτης, Θ., – Ρωμανού, Κ., – Σαρρής, Χ., – Τζάκης, Δ., Τσάμπρας, Γ., – Τυροβολά, Β. (2003). *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή Παράδοση – Νεότεροι Χρόνοι*, Τ. Γ', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Δρομάζος, Σ. (1984). *Αρχαίο δράμα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Έκο, Ουμ. (1984). *Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα*, Μτφρ. Ε. Καλιφατίδη, Αθήνα: Γνωση.
- Θέος, Δ. (1987). *Φορμαλισμός*, 3^η Εκδ., Αθήνα: Αιγόκερως.
- Θωμαδάκη, Μ. (1993). *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα: Δόμος.
- Θωμαδάκη, Μ. (1999). *Θεατρικός αντικατοπτρισμός*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Καστοριάδης, Κ. (1992). *Ο θρυμματισμένος κόσμος*, Μτφρ. Ζ. Σαρίκα – Κ. Σπαντιδάκη, Αθήνα: Ύψιλον.
- Κουτούγκος, Άρ. (2010). *Φιλοσοφικοί τόποι*, Αθήνα: Παπαζήση.
- Κλαιρ, Ζ. (1993). *Σκέψεις για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών*, Μτφρ. Αλ.

- Παπαθανασοπούλου, Αθήνα: Σμίλη.
- Κωβαίος, Κ. (1987). *Η γραμματική του αισθητικού λόγου*, Αθήνα: Ε. Κ. Π. Α.
- Λαγοπάτη – Τόμπρα Χ. (2010). *Η αισθητική θεωρία και η φιλοσοφία της μουσικής του Adorno στον 20^ο αιώνα*, Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας.
- Λούκατς, Γ. (1957). *Μελέτες για τον Ευρωπαϊκό ρεαλισμό*, Μτφρ. Τ. Πατρίκιου, Αθήνα: Εκδοτικών Ινστιτούτων Αθηνών.
- Λούκατς, Γ. (1982). *Τακτική και ηθική*, Μτφρ. Θ. Ανθογαλίδου, Αθήνα: Γρηγόρης.
- Μαν, Τ. (1992). *Δόκτωρ Φάουστους*, Μτφρ. Άρ. Δικταίου, Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Μαρκούζε, Χ. (1999). *Λόγος και επανάσταση – Ο Χέγκελ και η γένεση της κοινωνικής θεωρίας*, Μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλου, Αθήνα: Ύψιλον.
- Μαρκούζε, Χ. (2005). *Επανάσταση ή μεταρρύθμιση*, Μτφρ. Τ. Στεργίου, Αθήνα: Ηριδανός.
- Μαρξ, Κ. (2002). *Το κεφάλαιο*, Μτφρ. Π. Μαυρομάτη, 1^{ος} Τ., Αθήνα: Σύγχρονη εποχή.
- Μαυροειδής, Μ. (1986). *Μουσική σημειωτική: σχέση λόγου και ήχου*, Αθήνα: χ.ε.
- Μπαλτζής, Αλ. (1991). *Φιλοσοφία της μουσικής (Ιστορική εισαγωγή)*, Σόφια: χ.ε.
- Μπαλτάς, Αρ. (2004). *Το μήλο του Φρόντ και το ασυνείδητο του Νεύτωνα*, Αθήνα: Εξάντας / Τρίαυγλις Λόγος.
- Μερακλής, Γ. (1993). *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Μιχαηλίδης, Σ. (2003). *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Μπίρης, Τ.,– Δεμίρη Κ.,– Τσιράκη Σ.,– Αθανασόπουλος Γ.,– Αγγέλου Άγ. (2014) *Αρχιτεκτονικές και μουσικές συμπορεύσεις*, Αθήνα: Πατάκης.
- Μωραΐτης, Κ. (2005). *Το τοπίο, πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου*, Αθήνα: Ε.Μ.Π.
- Νίτσε, Φ. (1954). *Η γέννηση της τραγωδίας*, Μτφρ. Κ. Λ. Μεραναίος, Αθήνα: Μαρή.
- Ντάλχάουζ, Κ. (2008), *Η αισθητική της μουσικής*, Μτφρ. Απ. Οικονόμου, Αθήνα: Στάχυ.
- Ξενάκης, Ι. (2001). *Κείμενα περί αρχιτεκτονικής και μουσικής*, Αθήνα: Ψυχογιός,
- Ξηροπαΐδης, Γ. (2008). *Γκάνταμερ – Χάμπερμας, Η διαμάχη των ερμηνειών*, Αθήνα: Πόλις.
- Παπαγιώργης, Κ. (2000). *Ο Hegel και η Γερμανική επανάσταση*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Πλάτωνας. (1962). *Πολιτεία*, Μτφρ. Ι. Ν Γρυπάρη, Αθήνα: Πάπυρος.
- Πλάτωνας. (2005). *Φαίδρος*, Μτφρ. Ι. Θεοδωρακόπουλος, Αθήνα: Εστία.
- Πλάτωνας. (2005). *Σοφιστής*, Μτφρ. Ν. Μιχαηλίδης, Αθήνα: Ζήτρος.
- Πλούταρχος, (1997). *Περί Μουσικής*, Μτφρ. Α.Μ. Καραστάθη, Αθήνα: Κάκτος.
- Πλωτίνος, (1956). *Εννεάδες*, Μτφρ. S. McKenna, London: Faber & Faber,
- Πόππερ, Κ.(1991). *Η ανοιχτή κοινωνία και οι εχθροί της*, Μτφρ. Ειρ. Παπαδάκη, Αθήνα: Δωδώνη,
- Συμεωνίδης, Θ. (2015). *Όλα είναι παρεξήγηση*, Αθήνα: Αρμός.
- Ταρκόφσκι, Α. (1987). *Σμιλεύοντας το χρόνο*, Μτφρ. Σ. Βελέτζα, Αθήνα: Νεφέλη.

- Τόμπρας, Σ. (1998). *Μουσική και σημειολογία*, Αθήνα: Γκοβόστη.
- Τερζάκης, Φ. (1990). *Σημειώσεις για μια ανθρωπολογία της μουσικής*, Αθήνα: Πρίσμα.
- Τερζάκης, Φ. (2009). *Ερμηνευτικά για τη Σχολή της Φρανκφούρτης*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Τσακμάκης, Α. (2001). Αρχαία και Μέση Κωμωδία στο *Γράμματα Ι: Αρχαία Ελληνική και Βυζαντινή Φιλολογία*, Τ. Α', Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Τσέτσος, Μ. (2004). *Βούληση και ήχος, Η μεταφυσική της μουσικής στη φιλοσοφία του Σοπενχάουερ*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- Τσέτσος, Μ. (2012) (a). *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία – Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Τσέτσος, Μ. (2012) (b). *Στοιχεία και περιβάλλοντα της μουσικής*, Αθήνα: Fagotto.
- Τσέτσος, Μ. (2012) (c). *Αισθητική της μουσικής*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα μουσικών σπουδών.
- Φιλιππίδης, Δ. (1984). *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Μέλισσα.
- Φούλερ, Π. (1988). *Τέχνη και ψυχανάλυση*, Μτφρ. Ηρ. Κανακάκη, Αθήνα: Νεφέλη.
- Φουκώ, Μ. (1991). *Η μικροφυσική της εξουσίας*, Μτφρ. Λ. Τραυλινού, Αθήνα: Ύψιλον.
- Φουκώ, Μ. (χ.χ.). *Η τάξη του λόγου*, Μτφρ. Χ. Χρηστίδη – Μ. Μαιδάτση, Αθήνα: Ηριδανός.
- Χάμπερμας, Γ. (1987). *Αυτονομία και αλληλεγγύη*, Μτφρ. Ζ. Σαρίκα, Αθήνα: Ύψιλον.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (1991). *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία Ελληνική τραγωδία*, Αθήνα: Γνώση.
- Χορκχάιμερ, Μ.,– Αντόρνο Τ. (1986). *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, Αθήνα: Ύψιλον.
- Χόφμαν, Α. (1962). *Οι μεγάλοι μουσουργοί*, Μτφρ. Ε. Ανδρουλιδάκη, Αθήνα: Εν. εκδότες.
- Χρήστου, Χ. (1996). *Ζωγραφική 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Χρυσάνθος ο εκ Μαδύτων. (1832). *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Έν Τεργέστη: Michele Weis.
- Ψυχοπαίδη – Φράγκου Όλ. (1979). *Η αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου*, Αθήνα: Πύλη.

ΑΡΘΡΑ – ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

- Adorno, T. (1996) (c). Διαφάνειες σε φιλμ. *Πλανόδιον, Τ. 23*, Μτφρ. Σ. Γουργουρής.
- Adorno, T. (1996) (d). Μουσική και γλώσσα: ένα απόσπασμα, *Πλανόδιον, Τ. 23*, Μτφρ. Φ. Τερζάκης.
- Althusser, L. (1991). Για τον Μαρξ και τον Φρόυντ, *Θέσεις, Τ. 35*. Μτφρ. Χρ. Γιαννούλη – Δ. Δημούλη.
- Brinkmann, R. (2003). The distorted sublime, Music and National Socialist Ideology, A sketch, at M. H. Kater & A. Riethmuller, *Music and Nazism, Art under tyrann*, Verlag, Laaber.
- Bourriaud, N. (2016). Τέχνη δεν γίνεται μόνο με τις ιδέες. *Το βήμα*, 17.9.2016

- Carroll, N. (2011). Art in an Expanded Field at *The Nordic Journal of Aesthetics* N. 42.
- Danto, Ar. (1964). The Artworld at *The Journal of Philosophy* V. 61, N. 19.
- Diaz-Jerez, G. (2000). Algorithmic music: using mathematical models in music composition, *Manhattan School of music*.
- Guy, P. (2009). Tuning and Temperament, at *The role of the music editor and the “temp track” as blueprint for the score, source music, and source music of films*, Dept of Music and Performing Arts, New York University.
- Gur, G. (2009). Arnold Schoenberg and the ideology of progress in Twentieth – Century Musical thinking, at *Journal for New Music and Culture, University of Cambridge*.
- Habermas, J. (1988). Το μοντέρνο: ένα ημιτελές έργο, στο *Λεβιάθαν Ι*, Απ. Κ. Γαρέζου.
- Jameson, F. (1984). Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism, at *Neζ Left Review* 146.
- Nake F.,– Grabowski S., (2004), The Interface as Sign and as Aesthetic Event. at *Aesthetic Computing MIT-Press, Cambridge*.
- Kmzek, Ian. (1993). Walter Benjamin and the mechanical reproducibility of artworks revisited, *British Journal of aesthetics, Oxford*.
- Lenoir, T. (2006). Operationalizing Kant: Manifolds, Models, and Mathematics in Helmholtz’s Theories of Perception, *Stanford University*.
- Marin, L. (2015). Basic fundamentals of phenomenology of music by Sergiu Celibidache as criteria for the orchestral conductor, *University of Kentucky*.
- Molyneux, J. (2010). Reflections on Adorno on Becket, at *johnmolyneux. blog*.
- Parkinson, G. (2014). Ο Γκεόργκ Λούκατς για την ιστορία της φιλοσοφίας: Ο νεαρός Χέγκελ και η καταστροφή του λογικού, στο *Μαρξιστική σκέψη, Τ.15*.
- Peristeris, P. (2016c). A dialectical analysis of Aristotelian Poetics. The correlation between music and theatre and its relevance to the 20th Century. The case of T. Adorno at *World Congress of philosophy, The philosophy of Aristotle, Greek Philosophical Society, University Of Athens* (Under Publication).
- Rapti, G. (1995). Pour une Theorie Critique de l' Architecture du XXeme siecle, Iniversite de Paris I, (Pantheon – Sorbonne).
- Raymond J, Kimron L., Shapiro & Arnell M., Temporary suppression of visual processing in an RSVP task: an attentional Blink?, at *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 1992. Vol. 18. No.3.
- Smith, J. (2013). Η άνοδος και η πτώση του μεταμοντέρνου, στο *Μαρξιστική σκέψη, Τ.15.*, (*Links International Journal of Sosialist Renewall*).
- Spyridis, H. C.,– Bora - Senta E.,– Moyssiades H.,– Lekkas D. E. (1992). The Schismatic

- Temperament, *5ο Πανελλήνιο Συνέδριο Στατιστικής, Βόλος*.
- J. Schmidhuber. (1989). A local learning algorithm for dynamic feed forward and recurrent networks. *Connection Science*, 1(4):403–412.
- Tatla, H. (1989). The modern concept of the autonomy of arts: a study of the secular origin of Modern aesthetics, *Edinburgh Architecture Research V 16*.
- Tramo, M. J.,– Cariani P.,– Delgutte D. (2001). Temporal Coding of Tonal Harmony in the Auditory Nerve, *Boston University*.
- Welsch, W. (1997). Aesthetics Beyond Aesthetics, *XIIIth International Congress of Aesthetics, Lahti 1995, Vol. III: Practical Aesthetics in Practice and Theory, ed. Martti Honkanen, Helsinki 1997, 18-37*.
- Whitney, J. (2005). To Paint on Water: The Audiovisual Duet of Complementarity, at *Computer Music Journal, Vol. 29, No. 4, MIT Press*.
- Αδάμ, Π. (2001). Καλά συγκερασμένο σημαίνει ισοσυγκερασμένο; στο *Μουσικός λόγος*, Εκδ. Νεφέλη, Τ.3, 2/01, Αθήνα.
- Αηδόνης, Ι. (2005). Μελέτη παθολογικών καταστάσεων στο μέσο αυτί σε σχέση με τις επιπτώσεις επί της ακοής, *Δ.Δ. στο Α.Π.Θ.*
- Βαβρίτσας, Ν. (2003). Η σχέση ρυθμικών και κινητικών στοιχείων των ελληνικών παραδοσιακών χορών και η εφαρμογή στη διδασκαλία τους. Η περίπτωση των χορών στο χωριό Σπήλαιον Γρεβενών, *Δ.Δ. στο Α.Π.Θ.*
- Βελούδης, Γ. (1999). Η Αισθητική ως κλάδος της Φιλοσοφίας, στο *www.tovima.gr*.
- Γεωργάκη, Α. (2006) (α). Ανασύσταση ηχητικών τοπίων του Φολκλορικού Φεστιβάλ Λευκάδας, 1962-1995: Μνήμες και ακουστικές χίμαιρες, *Πρακτικά Συμποσίου Φολκλόρ και Παράδοση, Πνευματικό Κέντρο Λευκάδας, Αθήνα*.
- Γεωργάκη, Α. (2006) (β). Ο σπόρος της τεχνολογικής σκέψης του Ξενακί στο χώρο της Μουσικής Πληροφορικής, στο *Εξάντας*.
- Γεωργάκη, Α. (2013). Προς μια κατηγοροποίηση του εικαστικού ήχου στη τέχνη του 20^{ου} αιώνα: από τη χρωματική ακολουθία στη διαδραστική μουσική, στο *Επετηρίδα TMET, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας*,
- Γιουλτσή, Ε. (2006), Η επίδραση της όρασης μετά την προσοχή στην οπτική αναζήτηση, *Δ.Δ. στο Α.Π.Θ.*
- Καραγιάννη, Κ. (2012). Ειδοποιείς διαφορές των αισθητικών κριτικών προτάσεων από άλλα είδη κριτικών προτάσεων, *Δ.Δ. στο Α.Π.Θ.*
- Λέκκας, Δ. (1995). Η μαθηματική θεωρία της μουσικής, *Δ.Δ. στο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*.
- Λέκκας, Δ. (2006). Η διατονική βάση της βυζαντινής μουσικής: Συστημική δομική προσέγγιση

- στο *Πολυφωνία Τ. 8*.
- Λέκκας, Δ. (2010) (a). Βυζαντινό “μαλακό χρώμα”: συστηματική δομική προσέγγιση ανάπτυξη, στο *Πολυφωνία Τ. 17*.
- Λέκκας, Δ. (2010) (b). Η ανάπτυξη, εξέλιξη και πυρηνική παραλλακτικότητα του ελληνικού τροπισμού: προϊστορικοί και αρχαίοι χρόνοι, στο *Μουσική (και) Θεωρία μαθηματική θεωρία της μουσικής, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι Ηπείρου, Άρτα*.
- Λέκκας, Δ. (2014). Ανοίξω το στόμα μου...ποσοτική προσωδία, ειρμολογικών γένος, ψαλτική χοραρχική χειρονομία: κοινή συστηματική θεώρηση, στο *Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου (Τομέας ψαλτικής τέχνης και μουσικολογίας)*.
- Μπαλτζής, Αλ. (1992). Η κοινωνική και ιστορική φύση της μουσικής συνείδησης ως είδους καλλιτεχνικής συνείδησης, Δ.Δ. στο, Ακαδημία Επιστημών Σόφιας.
- Φράγκου – Ψυχοπαίδη, Ολ. Theodor Wiesengrund Adorno, (1903 – 1969): εκατό χρόνια από τη γέννησή του (2003), στο *Μουσικολογία, Τ. 17*.
- Καραμπατζάκης, Π.,– Ζαφρανάς Β.,– Καραδέδος, Γ. (2010). “Χαλκός Ηχών”, Ακουστικά αγγεία και ακουστική ενίσχυση, Από τον Αριστόξενο και τον Βιτρούβιο έως τις πρώτες μετρήσεις, στο “*Αρχαιολογική Ακουστική, Τμήμα αρχιτεκτόνων Α.Π.Θ.*”.
- Πατσή, Μ. *Η έννοια του πολλαπλού στη μεταμοντέρνα τέχνη: μια νέα οπτική της χαρακτηριστικής*, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 2011.
- Περιστερής, Φ. (2016a). Η φιλοσοφία της μουσικής και η πορεία του πυρηνικού της χαρακτήρα στον τομέα της Αισθητικής στο *Signum, Εξαμηνιαία επιθεώρηση για τις Ανθρωπιστικές και Κοινωνικές Σπουδές, Τ.2, 2016, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π.*
- Περιστερής, Φ. (2016b). Η μουσική ως εντοπισμένο δείγμα ελέγχου των μαθηματικών και της Αισθητικής (Φιλοσοφία) στο *Τόμος πρακτικών Φιλοσοφικού Forum “Ανάδρασις”, Διεθνής επιστημονική εταιρία αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας*.
- Ράντης, Κ. (2006). Hegel – Marx – Adorno: Δοκιμές μιας εισαγωγής στο διαλεκτικό σκέπτεσθαι στο *Αξιολογικά Τ. 15*.
- Ραφαηλίδης, Δ. (2011). Μέθοδοι ανάλυσης και ανάκτησης σε μουσικές βάσεις δεδομένων, Δ.Δ. στο Α.Π.Θ.
- Ράπτη, Γ. (2015). Η μοντέρνα τέχνη και το μέλλον της Αισθητικής σύμφωνα με τους Theodor Adorno και Nelson Goodman στο *Τιμητικός τόμος για τον ομότιμο καθηγητή κ. Ιωσήφ Στεφάνου της Σχολής Αρχιτεκτόνων*, Εκδοτικό Ίδρυμα Σύρου.
- Ράπτη, Γ. (2011). Το αίτημα της αυτονομίας στην σύγχρονη μοντέρνα τέχνη, στο *Οι Ανθρωπιστικές και Κοινωνικές επιστήμες στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Γόνιμες Εξακτινώσεις*, Αθήνα: Ε.Μ.Π.

- Ράπτη, Γ.,- Τάτλα, Ελ. (2011). Η συνάντηση του Walter Benjamin με τον Gilles Deleuze στον κινηματογράφο, στο *Φιλοσοφία, τέχνη και τεχνολογία*, Αθήνα: εκδ. υπό Κ. Βουδούρη.
- Ράπτη, Γ. (2008). Τεχνολογία και τέχνη, μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού των θέσεων του Walter Benjamin σήμερα, στο *Φιλοσοφία των επιστημών*, Επιμ. Δ. Σφενδόνη – Μέντζου, Θεσσαλονίκη, Ζήτη.
- Ράπτη, Γ. (2007). Η επικαιρότητα της αισθητικής θεωρίας του T. Adorno, στο *Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση*, Τ.24.
- Ράπτη, Γ. (2006). Jürgen Habermas, Η αναγκαιότητα του επικοινωνιακού λόγου, στον τόμο *Ελληνική Φιλοσοφική επιθεώρηση*, Τ. 23, Τχ. 68.
- Ράπτη, Γ. (2005). Το φαινόμενο του Ελληνικού πολιτισμού μέσα από τον Φρειδερίκο Νίτσε, στο *Φιλοσοφία, ανταγωνιστικότητα και αγαθός βίος*, Ιωνία.
- Ράπτη, Γ. (2000). Η αυτονομία του έργου τέχνης κατά τον Theodor Adorno και τον Πλάτωνα, στον τόμο *Ελληνική Φιλοσοφία και Καλές τέχνες*, Ιωνία.
- Ρότσια – Δήμου, Λ. (2014). Η αισθητική θεωρία του Lukács και η διαμάχη του με τον B. Brecht, στο *Μαρξιστική σκέψη*, Τ.15.
- Σπυρίδης, Χ. (1998). Το Δελφικό Σύστημα: ένα Νέο Σύστημα Μουσικών Διαστημάτων, στο *Γ' Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο Δελφών*.
- Τάτλα, Ελ. (2005). Ο πολεμικός χαρακτήρας της σύγχρονης τέχνης ως μέσο διαφύλαξης των αρχών της δημοκρατίας, στο *Φιλοσοφία, ανταγωνιστικότητα και αγαθός βίος*, Ιωνία.
- Φιτσιώρης, Γ. (1996). Theodor Adorno, Για τον φετιχιστικό χαρακτήρα της μουσικής και την παλινδρόμηση του τρόπου ακρόασης, *Μουσικολογία*, Τ. 14.
- Φουρτούνης, Γ. (1998). Για τους όρους θεμελίωσης της επιστημολογίας του Αλτουσέρ, *The sciences of Education τόμος 1, τεύχος 3*.

ΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

- www.filmsound.org (Τελευταία ανάκτηση 10/3/2013).
- <http://users.sch.gr/kassetas/philosophy3.htm> ((Τελευταία ανάκτηση 19/10/2014).
- <http://tomeaspsaltikis.gr/index.php/el/> (Τελευταία ανάκτηση 6/7/2015).
- <http://www.tomeaspsaltikis.gr/index.php/el/conf-2/2014-06-29-1/lektronik-praktik-to-1ou-ddms-to-tpstm-t-s-aths-volou>. (Τελευταία ανάκτηση 6/7/2015).
- <https://panagiotisadam.com/> (Τελευταία ανάκτηση 20/3/2016).