

Max Weber, Theodor Adorno και το Πρόβλημα του Εξορθολογισμού στον Arnold Schoenberg

Αλέξανδρος Γουργουλιός

Αρ. Μητρώου: 1569201100013

email: alexandros.g.smail@gmail.com

Επιβλέπων Καθηγητής: Μάρκος Τσέτσος

Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών
Ακαδημαϊκό Έτος 2016-2017

Κατάλογος περιεχομένων

1. Μουσικός Εξορθολογισμός και Κοινωνική Νεωτερικότητα στον Max Weber.....	2
Εισαγωγή.....	2
1.1. Τονικό Υλικό.....	2
1.2. Αρμονία.....	5
1.3. Τονικότητα.....	7
1.4. Μουσικά Όργανα.....	10
1.5. Συμπεράσματα - Σχολιασμός.....	12
2. Ορθολογισμός και Δωδεκαφθογγισμός στην Κριτική του T. W. Adorno.....	15
Εισαγωγή.....	15
2.1. Εξπρεσιονισμός και Κριτική του Έργου.....	15
2.2. Δωδεκαφθογγισμός και Ανελευθερία	18
2.3. Δωδεκάφθογγισμός και Κριτική της Κοινωνίας.....	22
2.4. Σχολιασμός - Συμπεράσματα	25
3. Το Ζήτημα του Μουσικού Εξορθολογισμού από τη Σκοπιά του A. Schoenberg.....	28
Εισαγωγή.....	28
3.1. «Ιδέα», Λογική και Κατανόηση.....	28
3.2. Κατανόηση και Μουσική Μορφή.....	31
3.3. Δωδεκαφθογγισμός και Εξορθολογισμός.....	34
3.4. Σχολιασμός - Συμπεράσματα	38
Βιβλιογραφία.....	40

1. Μουσικός Εξορθολογισμός και Κοινωνική Νεωτερικότητα στον Max Weber

Εισαγωγή

Το κείμενο που ακολουθεί αποτελεί μία απόπειρα ανάλυσης του ημιτελούς έργου του Karl Emil Maximilian «Max» Weber (1864-1920) «*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*» (τα ορθολογικά και κοινωνιολογικά θεμέλια της μουσικής) και αποτελεί μέρος ευρύτερης μελέτης του ζητήματος του εξορθολογισμού στη μουσική από τη σκοπιά του Weber, του Theodor W. Adorno (1903-1969) και του Arnold Schoenberg (1874-1951). Το έργο του Weber είναι ένα σύνολο χειρογράφων, εκδεδομένο το 1921 και αποτελεί μία βάση πάνω στην οποία θα χτιζόταν μία εκτενέστερη διαπραγμάτευση των αλληλεπιδράσεων της κοινωνίας με τη μουσική, η οποία δεν έγινε ποτέ λόγω του θανάτου του συγγραφέα.^{1 2} Ο ίδιος είχε έντονο ενδιαφέρον για τη μουσική, είχε εκπαιδευτεί στο πιάνο σε νεαρή ηλικία, συμμετείχε σε χορωδία στα φοιτητικά του χρόνια, απολάμβανε τον Beethoven, τον Brahms και ιδιαίτερα τον Wagner, με τον οποίο φαίνεται να είχε μεγάλη εξοικείωση και παρακολουθούσε το σύγχρονο ακαδημαϊκό μουσικό λόγο.³ Αν και ο Weber αναγνωρίζεται ως πρωτοπόρος λόγω της κοινωνιολογικής του προσέγγισης της μουσικής, οι ιδέες του πάνω σε αυτήν δεν έχουν αναλυθεί επαρκώς.⁴ Ο ίδιος μελετώντας την πορεία εξέλιξης της δυτικής έντεχνης μουσικής μέχρι την εποχή του και συγκρίνοντάς τη με μουσικές άλλων πολιτισμών, διέκρινε «σημάδια προοδευτικού ορθολογισμού»⁵ τον οποίο εντόπιζε και στη νεωτερική δυτική καπιταλιστική κοινωνία και στη συμβολή της στο ξεμάγεμα του κόσμου. Πίστευε πως «η δυτική μουσική έχει ιδιαίτερες ορθολογικές ιδιότητες παρηγμένες από κοινωνικούς παράγοντες στη δυτική ανάπτυξη», με μία πράξη να θεωρείται ορθολογική όταν χαρακτηρίζεται από την επιλογή των καταλληλότερων ή αποδοτικότερων για την επίτευξη ενός σκοπού μέσω ανεξάρτητα από την ορθολογικότητα του σκοπού.⁶ Στην παρούσα εργασία, το υλικό του έργου του Weber χωρίζεται σύμφωνα με τέσσερις βασικούς άξονες. Αυτόν του **τονικού υλικού** που περιγράφει την πορεία της δυτικής κλίμακας από την πρώτη μέτρηση των διαστημάτων, από τους Πυθαγόρειους φιλοσόφους, μέχρι την καλο-συγκερασμένη της μορφή, συγκρίνοντάς τη με κλίμακες διάφορων πολιτισμών, της **αρμονίας** που αφορά στη λειτουργία της μουσικής μέσα στο αρμονικό σύστημα και τις αναλογίες του με συστήματα άλλων εποχών και πολιτισμών, της **τονικότητας** που περιγράφει την πορεία της μουσικής από το μελωδικό και πιο ελεύθερο παρελθόν της μέχρι το ολοκληρωμένο, ορθολογικότερο αρμονικό σύστημα και τον απαραίτητο ρόλο που έπαιξε η μουσική σημειογραφία σε αυτή την πορεία, και τον άξονα των **μουσικών οργάνων** όπου παρουσιάζεται η διαδικασία βελτιστοποίησης και τυποποίησης που υπέστησαν τα ευρωπαϊκά μουσικά όργανα.

1.1. Τονικό Υλικό

Με την εφαρμογή του τύπου $v/(v+1)$, για κάθε ακέραιο αριθμό v μικρότερο του 5, οι Πυθαγόρειοι φιλόσοφοι παρήγαγαν τους λόγους συχνότητας της οκτάβας ($1/2$), της πέμπτης ($2/3$) και της τέταρτης ($3/4$) με τους οποίους θεμελίωσαν την αρμονική οργάνωση του ήχου. Εφαρμόζοντας όμως τους παραπάνω λόγους ξεκινώντας από την ίδια συχνότητα, η ταυτόχρονη διαίρεση του ηχητικού φάσματος σε οκτάβες, πέμπτες και τέταρτες (δημιουργία διαστηματικών κύκλων) παράγει φθόγγους που δεν ταυτίζονται επακριβώς αλλά αποκλίνουν μεταξύ τους (Πυθαγόρειο «κόμμα»). Πάνω σε αυτή την αναπόφευκτα ασύμμετρη διαίρεση της οκτάβας βασίζεται κάθε ορθολογική οργάνωση του μουσικού υλικού. Η κλίμακα της δυτικής μουσικής προκύπτει από τη διαίρεση της οκτάβας σύμφωνα με τις παραπάνω σχέσεις. Διαδοχικά, παράγονται από το διάστημα της πέμπτης όλα τα υπόλοιπα διαστήματα μέσω διαιρέσεων και υποδιαιρέσεων με τους ακέραιους αριθμούς 2, 3 και 5 και προκύπτουν η μεγάλη και η μικρή τρίτη ($4/5 * 5/6 = 2/3$), ο μεγάλος και ο μικρός τόνος ($8/9 * 9/10 = 5/6$), το μεγάλο ημιτόνιο ($8/9 * 15/16 = 5/6$) και το μικρό ημιτόνιο ($15/16 * 24/25 = 9/10$). Με τα διαστήματα των τρίτων χτίζονται τρεις συγχορδίες, μία πάνω σε ένα φθόγγο εκκίνησης και άλλες δύο σε φθόγγους που απέχουν διάστημα πέμπτης πέραξ του πρώτου, οι οποίες διατεταγμένες ορίζονται δίνουν τη

1 James Wierzbicki, «Max Weber and Musicology: Dancing on Shaky Foundations», *The Musical Quarterly* Vol. 93 Issue 2 (2010), σ. 272 – 273, 277, 280 – 282 .

2 Kurt Blaukopf, *Musical Life in a Changing Society: Aspects of Music Sociology*, Portland, Oregon 1992, σ. 118, 123

3 Alan Turley, «Max Weber and the Sociology of Music», *Sociological Forum* Vol. 16 Issue 4 (2001), σ. 633 – 634.

4 John Shephard, «Sociology of Music», *Grove Music Online*.

5 Alphons Silbermann, *The Sociology of Music*, Λονδίνο 1963, σ. 57.

6 Max Weber, *The Rational and Social Foundations of Music*, *Νέα Υόρκη* 1958, σ. xii, xviii-xix.

διατονική μείζονα και ελάσσονα κλίμακα. Με τη μετακίνηση κατά διαστήματα τρίτων ή πέμπτων από όλες τις βαθμίδες της κλίμακας, προκύπτουν δύο καινούριοι χρωματικοί φθόγγοι ανάμεσα στα διαστήματα τόνων, φτιάχνοντας τη χρωματική κλίμακα. Σε αυτό το σημείο όμως οι διαιρέσεις της οκτάβας με αυτούς τους ακεραίους φτάνουν σε ένα τέλμα εμποδίζοντας την περαιτέρω παραγωγή φθόγγων.⁷ Η διαίρεση της οκτάβας με βάση τον ακεραίο αριθμό 7 δεν λύνει τα προβλήματα ασυμμετρίας ούτε και η χρήση μεγαλύτερων αριθμών (11,13 και 17) οι οποίοι υπάρχουν ως αρμονικοί του ήχου. Αλλά και στη φυσική μείζονα κλίμακα συνυπάρχουν διαστήματα, τα οποία ενώ είναι φαινομενικά ίδιου μεγέθους, απέχουν μεταξύ τους αποστάσεις κομμάτων. Ο όρος «δυτική μουσική», όπως και άλλοι όροι που θα δούμε πως χρησιμοποιεί ο Weber, αποτελεί ένα μεθοδολογικό εργαλείο που λέγεται «ιδεότυπος». Οι ιδεότυποι είναι κατηγοριοποιήσεις που δεν συναντιούνται στην εμπειρική πραγματικότητα και χρησιμοποιούνται ως εργαλεία μελέτης. Ο L. Botstein κατηγοριοποιεί του ιδεότυπους του Weber σε «στατικούς», οι οποίοι χρησιμοποιούνται για τη μελέτη της μουσικής πρακτικής εντός μίας ορισμένης ιστορικής περιόδου, και «δυναμικούς», που χρησιμοποιούνται για τον προσδιορισμό των διαδικασιών μεταμόρφωσης της μουσικής στην πορεία της ιστορίας.⁸

Επιστρέφοντας στο μουσικό υλικό, υπάρχουν συστήματα που δεν βασίζονται στην πέμπτη για την πρώτη τομή της οκτάβας, αλλά αντ' αυτού χρησιμοποιούν το διάστημα που προκύπτει ως διαφορά της πέμπτης και της τέταρτης ως βάση ($2/3:3/4=8/9$) και ξεκινώντας από αυτό χτίζουν τη διατονική κλίμακα με υπολογισμούς βασισμένους στους αριθμούς 2 και 3. Μία τέτοια κλίμακα κατέχοντας περισσότερα καθαρά διαστήματα πέμπτης και τέταρτης, έχει μεγάλα μελωδικά πλεονεκτήματα καθώς επιτρέπει τη μεταφορά μιας μελωδίας στις βαθμίδες της τέταρτης και της πέμπτης με την ελάχιστη αλλοίωσή της. Παρ' όλα αυτά, τέτοιου είδους κλίμακες, δεν μπορούν να παράγουν εύχητα διαστήματα τρίτης, πράγμα το οποίο επιτυγχάνεται μόνο με τη διαίρεση της πέμπτης με τον αριθμό 5, και έχουν χρησιμοποιηθεί μόνο μελωδικά.

«Πολλές πρωτόγονα εξορθολογισμένες κλίμακες ικανοποιούνται με τη χρήση ενός μόνο διαστήματος. Αυτό είναι συχνά ένας τόνος εντός της διαζευκτικής τέταρτης. Αυτή είναι η ουσία της πεντατονικών συστημάτων».⁹ Τέτοιες κλίμακες χρησιμοποιούνται στην Κίνα και εκτός της εκτεταμένης εμφάνισής των στην Ασία, σε ιθαγενείς της Ινδονησίας, από Μογγόλους, Καμποτζιανούς και Ιάπωνες, χαρακτηρίζουν και τη μουσική παράδοση της Λιθουανίας, της Σκωτίας, της Ουαλίας, της Γαλλίας της Γερμανίας, της Αφρικής, των ιθαγενών της Αμερικής, των Εβραίων και συναντώνται στη δημοφιλή μουσική της εποχής του Weber.¹⁰ Σε κάθε περίπτωση που ένας πολιτισμός οδηγείται στην παραγωγή της οκτάβας, τα πρώτα διαστήματα που εμφανίζονται ως αρμονικά, στην τέλεια μορφή τους, είναι η πέμπτη και η τέταρτη. Μπορεί λοιπόν να υποθέσει κανείς πως η πεντατονική κλίμακα χτίζεται από δύο διαζευκτικές τέλειες τέταρτες διαιρεμένες ανορθολογικά στο εσωτερικό τους, από κινούμενους φθόγγους οι οποίοι καθορίζονται από τη φορά της μελωδίας. Έτσι προκύπτει ένα σύστημα με μοναδικό τέλειο διάστημα το διάστημα της τέταρτης. Όλες οι υπόλοιπες πεντατονικές κλίμακες μπορούν να χτιστούν προσαρμόζοντας αυτή την κλίμακα και μπορούν να εξελιχθούν έτσι ώστε να περιέχουν μέχρι και ημιτόνια, τόνους, μεγάλες τρίτες και μικρές τρίτες. Εν τούτοις, η ιστορικά κυρίαρχη τάση των πεντατονικών κλιμάκων είναι να αποφεύγουν τα ημιτόνια ή να τα χρησιμοποιούν μόνο μελωδικά έτσι ώστε να δίνεται προτεραιότητα στα αρμονικά διαστήματα της κλίμακας, πράγμα το οποίο μπορεί να ερμηνευτεί σαν μία τάση για εκλογίκευση της μουσικής πρακτικής. Ο Μ. Κελπανίδης σχολιάζει πως οι πεντατονικές μελωδίες χωρίς ημιτόνια μπορούν να μεταφερθούν σε δυτικές κλίμακες, ενώ το αντίστροφο είναι αδύνατο λόγω της συγκριτικά μεγαλύτερης πολυπλοκότητας των δυτικών κλιμάκων.¹¹ Αυτή η παρατήρηση είναι πολύ κοντά στο πνεύμα του Weber ο οποίος θεωρεί τις πεντατονικές κλίμακες «εν μέρη εξορθολογισμένες»¹² σαν να βρίσκονται σε ένα εξελικτικό στάδιο ανάμεσα στις πρωτόγονες κλίμακες και τη δυτική διατονική κλίμακα, χωρίς αυτό να δηλώνει κάτι για την ποιότητα της μουσικής που μπορεί να παραχθεί με αυτές. Όπως παρατηρεί και ο Blaukopf, ο Weber αντιλαμβάνεται την έννοια της προόδου στην τέχνη, διαχωρισμένη από αξιολογικό περιεχόμενο. Η πρόοδος ή εξέλιξη είναι ένας ιδεότυπος που χρησιμοποιήθηκε από τον Weber για να χαρακτηρίσει «σε ποιο βαθμό ένα μεμονωμένο

7 Max Weber, ό.π., σ. 3 – 5.

8 Leon Botstein, «Max Weber and Music History», *The Musical Quarterly* Vol. 93 Issue 2 (2010) σ. 183 – 191.

9 Weber, ό.π., σ. 15, “Many primitively rationalized scales content themselves with the addition of only one tonal distance. This is regularly one whole tone within the diazeutic forth. It is the essence of pentatonic scaling.”.

Επέλεξα, για το συγκεκριμένο κείμενο, να παραθέτω τις αναφορές και στην αγγλική γλώσσα για την καλύτερη κατανόησή του, λόγω της δυσκολίας του.

10 Στο ίδιο, σ. 15.

11 Μιχάλης Κελπανίδης, «Οι Ορθολογικές Βάσεις της Δυτικής Μουσικής στο Έργο του Μαξ Βέμπερ» στο Μ. Αντωνοπούλου, Σ. Χιωτάκης (επιμ.), *Max Weber, ο Σύγχρονός μας: Δοκίμια Κοινωνικής και Πολιτικής Θεωρίας*, Αθήνα 2011, σ. 315 – 317.

12 Max Weber, ό.π., σ. xxxi.

καλλιτεχνικό φαινόμενο, ή σύνολο φαινομένων, εκπληρώνει έναν καθορισμένο σκοπό»· όχι για να υποστηρίξει αισθητικές κρίσεις ή συγκρίσεις με τη δυτική μουσική.¹³

Στη μελέτη κλιμάκων με βάση το διάστημα της τέταρτης, ο Weber οδηγείται στο «πρόβλημα του σχηματισμού κλιμάκων αποτελούμενων από μία επιλογή μελωδικών διαστημάτων εντός της τέταρτης».¹⁴ Τέτοιες κλίμακες, με τη χρήση αυθαίρετων μελωδικών διαστημάτων, εμφανίζονται στη θεωρία στην Ελληνιστική περίοδο, στο Βυζάντιο, στην Ινδία και στον Αραβικό Κόσμο και παρουσιάζουν τεράστια ελευθερία στη σύστασή τους, ωστόσο είναι αβέβαιο αν αυτή η ελευθερία έχει χρησιμοποιηθεί ποτέ στην πράξη. Είναι ιστορικά πιθανό, τέτοια διαστήματα να εισχώρησαν στη μουσική παράδοση μέσω ιδιοτροπιών διαφόρων οργάνων όπως ο αυλός στην Αρχαία Ελλάδα. Στην πορεία της ιστορίας τους στη Δύση, οι αυτές οι κλίμακες μεταλλάχθηκαν προς όφελος της μελωδικής σοβαρότητας των εκκλησιαστικών τρόπων και αναγνωρίστηκαν εκ νέου από την ανάγκη για δραματικότητα στον 16ο αιώνα, όταν χρωματικοί φθόγγοι παράχθηκαν με αρμονικούς όρους. Το αραβικό μουσικό σύστημα, με τη χρήση του 1/3 του τόνου εμφανίζεται να έχει αρχαιοελληνικές επιρροές τις οποίες μαρτυρούν οι πυθαγόρειοι υπολογισμοί που χρησιμοποιεί. Στην αραβική μουσική, φορέας της εξέλιξης της αραβικής κλίμακας ήταν το λαούτο, όπως στη Δύση το μονόχορδο του Πυθαγόρα, στην Αρχαία Ελλάδα η κιθάρα και στην Κίνα το φλάουτο από μπαμπού. Μέσω πυθαγόρειων υπολογισμών η οκτάβα διαιρέθηκε σε δώδεκα φθόγγους αλλά μέσω διαπολιτισμικών επιρροών και θεωρητικών εξελίξεων το σύστημα απορρόφησε συνολικά δεκαεφτά. Στη μοντέρνα αραβική-συριακή μουσική χρησιμοποιούνται είκοσι τέσσερις φθόγγοι, διαχωρίζοντας τον τόνο (8/9) σε 4 μέρη. Σε κάθε περίπτωση, αυτά τα διαστήματα είναι μελωδικής προέλευσης και δεν είναι ίσα μεταξύ τους. Γιατί στον ορισμό των διαστημάτων δίχως αρμονικούς όρους, δεν μπορεί να υπάρξει απόλυτη ορθολογική οργάνωση. Όπου εμφανίστηκε ο τόνος, ως διαφορά της τέταρτης από την πέμπτη, ανάχθηκε στο σημαντικότερο διάστημα του οποίου οι προεκτάσεις, όπως το δίτονο το οποίο πλησιάζει την αρμονική μεγάλη τρίτη, χρησιμοποιούνται εις βάρος των αρμονικών διαστημάτων. Συνεπώς η ανακάλυψη της αρμονικής μεγάλης τρίτης, της ευηχότερης εκδοχής της, παρέμεινε ένα θεωρητικό επίτευγμα. Ας σημειώσουμε εδώ πως J. Wierzbicki αναφέρει πως οι μαθηματικές σχέσεις που χρησιμοποιεί ο Weber έχουν πλέον αμφισβητηθεί αλλά δικαίως παρουσιάζονται ως θεμελιώδεις για τη δυτική μουσική. Επιπλέον σημειώνει πως η εφαρμογή της Πυθαγόρειας θεωρίας σε μουσικές εκτός της Δύσης, είναι δανεισμένη από τις εθνομουσικολογικές μελέτες των Carl Stumpf και Erich von Hornbostel¹⁵ των οποίων η επιρροή επιβεβαιώνεται από τον Κελπανίδη¹⁶ και τον Blaukopf.¹⁷ «Η ευκαμψία της μελωδικότητας της μη αρμονικά καθορισμένης μουσικής παρείχε χώρο για εξορθολογισμό μέσω μίας αυθαίρετης εξίσωσης των νοτών με ατελές χόρδισμα».¹⁸ Σε αντίθεση με τη φυσική μέτρηση των συμφωνιών μέσω της χρήσης οργάνων, μία τέτοια μορφή εξορθολογισμού διευθετεί την ασυμβατότητα των νοτών με εξωμουσικό τρόπο, σύμφωνα με μαθηματικές σχέσεις ή ανάγκες αισθητικής ή μηχανικής συμμετρίας. Όταν εμφανίζονται τέτοιες εξωμουσικές προσεγγίσεις στη διαστημάτικη οργάνωση, επαρκούν για τον αποπροσανατολισμό των μουσικών από την αρμονική μουσική οργάνωση.

Ένας άλλος τρόπος για την εκλογίκευση της ανισότητας των διαστημάτων είναι ο συγκερασμός. «Γενικά, μία κλίμακα είναι συγκερασμένη όταν η διαστηματική αρχή εφαρμόζεται με τέτοιο τρόπο, ώστε η φυσικότητα των διαστημάτων σχετικοποιείται με σκοπό την εξίσωση των αντιφάσεων μεταξύ διαφορετικών διαστηματικών κύκλων, μειώνοντας τις αποστάσεις σε βαθμό μίας προσεγγιστικής τονικής καθαρότητας»¹⁹ Στον Δυτικό κόσμο η συγκερασμός βρήκε γόνιμο έδαφος από τον 16ο όταν άρχισε να εφαρμόζεται σε πρώιμη μορφή στα όργανα. Σταδιακά, «οι ανάγκες για πιο ελεύθερες μετατροπές και ιδιαίτερα για πιο ελεύθερες κινήσεις οδήγησαν προς τον καλό συγκερασμό: τη διαίρεση της οκτάβας σε δώδεκα ίσες αποστάσεις από ισοδύναμα ημιτόνια»²⁰ ώστε να καταργηθούν οι εναρμόνιες δίεσεις. Προϋπόθεση αυτής της κατάληξης ήταν η αυξημένη ελευθερία των συγχορδιακών ακολουθιών. Με την επιρροή της θεωρίας του J.P. Rameau

13 Blaukopf, ό.π., σ. 121, 143.

14 Weber, ό.π., σ. 22, “the problem of scale formation consisting of selection of melodic intervals within the fourth.”.

15 Wierzbicki, ό.π., σ. 268 – 269.

16 Κελπανίδης, ό.π., σ. 14.

17 Blaukopf, ό.π., σ. 124.

18 Weber, ό.π., σ. 93, “The flexibility of the melodicism of nonharmonically conditioned music provided space for rationalization by an arbitrary equalization of those tones lacking in perfect tuning”.

19 Στο ίδιο, σ. 97, “In the broadest meaning, any tone scale is tempered when the distance principle is applied in such a manner that the purity of the intervals is relativized for the purpose of equalization of contradictions between different interval cycles, reducing distances to only approximate tone purity”.

20 Στο ίδιο, σ. 100, “The requirements of freer transposition and especially of freer movements lead forcefully toward equal temperament: the division of the octave into twelve equal distances of equivalent semitones”.

και του έργου του J.S. Bach ο καλός συγκερασμός αποτέλεσε το μέσον για την απελευθέρωσή της δυτικής αρμονίας από τη συνεχή πρόσκρουσή της στην ασυμμετρία της οκτάβας, επιτρέποντας την ελεύθερη μετετροποία σε όλες τις τονικότητες· ήταν το τελικό αποτέλεσμα του φυσικού εξορθολογισμού της κλίμακας. Παρά ταύτα, ο συγκερασμός της δυτικής κλίμακας εμπεριέχει μία ιδιαιτερότητα· χτίζεται σε αρμονικές βάσεις. Η συγκερασμένη κλίμακα δεν εκλαμβάνεται σαν μία σειρά από πραγματικά ισάξια ημιτόνια αλλά ως ένας αριθμός φθόγγων χωρισμένων σε υποσύνολα ανάλογα με την αρμονική τους λειτουργία. Η σημειογραφική της αναπαράσταση και η πρόσληψή της από το δυτικό αυτί γίνεται σε σχέση με τις αρμονικές αναλογίες. Αυτές, αν και δεν επαρκούν για να διαμορφώσουν ή να εξηγήσουν τα μουσικά μέσα ή τα μουσικά έργα των διάφορων πολιτισμών και των διάφορων εποχών, είναι παρούσες ως μία μορφοποιητική αρχή σε κάθε μουσική κατάσταση, ιδιαίτερα στη δυτική παράδοση στην οποία εισήλθαν συνειδητά. Όπως συμπεραίνει ο Weber, «οι σχέσεις ανάμεσα στις αρμονικές αναλογίες και στη μουσική ζωή ανήκουν στις ιστορικά σημαντικότερες και ποικίλες καταστάσεις έντασης στη μουσική».²¹

1.2. Αρμονία

Η δυτική τονική μουσική, η οποία βασίζεται στη μείζονα κλίμακα, λειτουργεί αρμονικά με τρεις βασικές τρίφωνες συγχορδίες ως πυρήνα. Την Τονική (I), τη Δεσπόζουσα (V) σε απόσταση διαστήματος πέμπτης προς τα πάνω και την Υποδεσπόζουσα (IV) σε απόσταση πέμπτης προς τα κάτω. Αυτές αποτελούνται από ένα διάστημα πέμπτης διαιρεμένο είτε σε μία μεγάλη και μία μικρή τρίτη (μείζονα συγχορδία) είτε αντίστροφα (ελάσσονα). Στην προσθήκη μίας νότας επιπλέον στις ήδη υπάρχουσες συγχορδίες, σε απόσταση τρίτης ψηλότερα σχηματίζοντας τετράφωνες συγχορδίες μεθ' εβδόμης, ο Weber εντοπίζει το πρώτο βασικό ανορθολογικό στοιχείο του αρμονικού συστήματος. Ο σχηματισμός των συγχορδιών μεθ' εβδόμης δεν προκύπτει από τη λογική του σχηματισμού των προηγούμενων συγχορδιών με τη διαιρεμένη τους, σε τρίτες, πέμπτη. Επιπλέον συνοδεύεται από την όξυνση της έβδομης βαθμίδας της ελάσσονος κλίμακας, με σκοπό τη δημιουργία του διαστήματος της δευτέρας μικρής ανάμεσα σε αυτή και στην πρώτη βαθμίδα (διάστημα του προσαγωγέα). Αυτές οι μη αναγώγιμες στους παραπάνω αριθμητικούς λόγους συνηχήσεις, οι οποίες εμπεριέχουν το διάστημα της αυξημένης ή της ελαττωμένης πέμπτης, απαιτούν τη λύση τους σε πιο εύηχες συγχορδίες λόγω των ακουστών τους διαφωνιών και σείουν τα ορθολογικά θεμέλια του αρμονικού οικοδομήματος. Όσον αφορά στην ψυχολογική αίσθηση της μουσικής, ο Κελπανίδης αναφέρει πως ο Weber βασίστηκε στο έργο του φυσικού Hermann von Helmholtz περί «ψυχο-φυσιολογικής βάσης της θεωρίας της μουσικής».²²

Στην ανικανότητα της αιτιολόγησης των επιπρόσθετων στοιχείων που προέκυψαν στο αρμονικό σύστημα από την αρχή της ορθολογικής οργάνωσης με σκοπό την εύηχη συνηχήση, μπορεί να αντιπαραβληθεί μία άλλη αρχή, αυτή που ο Weber ονομάζει «Τονική Προσέγγιση» (tone proximity). Δηλαδή η ερμηνεία των ξένων προς την κλίμακα φθόγγων ως συνδεδετικών, των οποίων η ύπαρξη δικαιολογείται από τη γεφύρωση του ακουστικού χάσματος ανάμεσα στις συγχορδίες. «Όντως, η θεωρία του Rameau ότι το μπάσο, με άλλα λόγια η αρμονική ρίζα των συγχορδιών, μπορεί να κινηθεί μόνο στα διαστήματα της συγχορδίας, σε φυσικές πέμπτες και τρίτες, έχει υποτάξει τη μελωδία σε μία ορθολογική αρμονία»²³ όμως, «η τονική συσχέτιση και η τονική προσέγγιση βρίσκονται σε μία ασυμφιλίωτη αντίφαση».²⁴ Συνεπώς οι παραλλαγμένες συγχορδίες δημιουργούνται από μελωδικές ανάγκες και κατ' επέκταση οι συγχορδιακές ακολουθίες δεν καθορίζονται μόνο συνηχητικές σχέσεις αλλά πρωτίστως από τις ανάγκες της μελωδίας η οποία λειτουργεί ανεξάρτητα, ως ένα σημείο, από την αρμονία. Ο εξορθολογισμένος κάθετος άξονας της μουσικής, «ζει μονάχα σε συνεχόμενη ένταση με τη μελωδικότητα την οποία δεν μπορεί ποτέ να καταβροχθίσει ολοκληρωτικά».²⁵ Αυτή παραβιάζει της αριθμητικές αρχές του απόλυτου συστήματός της, μέσω της παραγωγής αλλοιωμένων συγχορδιών και της μετακίνησης της έβδομης βαθμίδας μετουσιώνοντάς τη σε προσαγωγέα. Ο Weber πιστεύει πως η εκφραστικότητα της δυτικής μουσικής πηγάζει από τη διαλεκτική σχέση του ανορθολογικού με το ορθολογικό και πως αυτή η σχέση είναι η κινητήριος δύναμη που ωθεί τη μουσική δημιουργία στην εξελικτική της πορεία. Όπως διαπιστώνει ο Π. Τερλεξής, ο Weber ερμηνεύει

21 Στο ίδιο, σ. 103, “The relations between tonal ratio and musical life belong to the historically most important and varying situations of tension in music”.

22 Κελπανίδης, ό.π., σ. 313.

23 Weber, ό. π., σ. 8, “Indeed, Rameau's theory that the fundamental bass, i.e., the harmonic root of chords, may only progress in the intervals of the triad, pure fifths and thirds, has also subjugated the melody to rational chordal harmony”.

24 Στο ίδιο, σ. 8, “Yet tone relatedness and tone proximity are in irreconcilable contradiction”.

25 Στο ίδιο, σ. 10. “lives only in continuous tension with melodicism which it can never completely devour”.

διάφορα κοινωνικά φαινόμενα με τη «διαλεκτική της εκλογίκευσης» σύμφωνα με την οποία «λόγος και αλογικότητα αποτελούν τους δυο πόλους της ιστορικής ανέλιξης, με εμφανή την τάση για επικράτηση της εκλογικευμένης διαδικασίας σε όλες τις σφαίρες της ζωής».²⁶ Όσον αφορά τη διαπραγμάτευση των αρμονικών ζητημάτων από τον Weber, είναι σημαντικό να σημειωθεί πως λόγω των αναφορών του στον Rameau, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αλλά και στον Guido d' Arezzo, όπως θα δούμε σε αυτό, βγαίνει το συμπέρασμα στο οποίο κατέληξε ο Κελπανίδης πως η αντίληψη του Weber για τη μουσική θεωρία της δυτικής μουσικής προέρχεται από τη μελέτη του θεωρητικού της μουσικής Hugo Riemann.²⁷

Η ύπαρξη συστημάτων ανάλογων με τη μοντέρνα δυτική αρμονία, μπορεί να εντοπιστεί σε μουσικές με μελωδικό προσανατολισμό, με την ανάλογη διαφοροποίηση στη λειτουργία και στην πρόσληψή τους. Ο πρωτόγονος μελωδισμός όμως, εξελίσσεται με τη μόνιμη επιρροή των εξωτερικών παραγόντων του ρυθμού και της γλώσσας. Άλλη ιδιότητα των πρωτόγονων μουσικών συστημάτων είναι ο τελετουργικός της ρόλος ο οποίος απαιτεί έναν αυστηρό καθορισμό του μουσικού της υλικού, το οποίο συνήθως είναι περιορισμένο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα όχι μόνο τη χρήση μικρής τονικής έκτασης αλλά και την αποφυγή μελωδικών αλμάτων τα οποία σε κάποιες παραδόσεις θεωρούνται ακόμη και απαγορευμένα. Η κοσμική μουσική από την άλλη εμφανίζει αντιθετικά χαρακτηριστικά τα οποία προκύπτουν από τη συμμετοχή νεότερων ατόμων στη μουσική πρακτική, χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ελευθερία, απορροφά ευκολότερα τη δημιουργικότητα και επιτρέπει την εισαγωγή μουσικών οργάνων στην επιτέλεση. Τα όργανα με τη σειρά τους να συμβάλλουν σε αποφασιστικό βαθμό στον εξορθολογισμό της κλίμακας. Η πορεία της από τον αρχαϊκό της πρόγονο με τα λίγα και μεγάλα διαστήματα, εκλαμβανόμενα ως βήματα, στην εκτενέστερη, διαστηματικά πυκνότερη και αρμονικά εκλαμβανόμενη καθορισμένη μορφή της, υποστηρίχθηκε από την έκταση των οργάνων, τις ικανότητές τους σε διαστηματικά άλματα και την ακρίβειά τους στην παραγωγή ηχητικών συχνοτήτων. Ο Weber υποστηρίζει πως μόνο μέσω αυτών των τεχνικών εξελίξεων, που τελικώς παρέχουν τη δυνατότητα της συνήχησης και της σταθεροποίησης των τόνων, μπορεί ο άνθρωπος να χτίσει σχέσεις συμφωνίας και να της χρησιμοποιήσει συνειδητά στην τέχνη του. Σε κάποιες περιπτώσεις τα μουσικά συστήματα απορροφούν τις ιδιαιτερότητες της ιερής μουσικής οι οποίες εμφανίζονται να μην έχουν καμία εξελικτική δυνατότητα. «Η κοινωνιολογικά πρωτόγονη μουσική φαίνεται, σε αξιόλογο βαθμό, να έχει αφαιρεθεί σε ένα πρώιμο εξελικτικό στάδιο από τη σφαίρα της απόλυτα αισθητικής απόλαυσης και να έχει υποβληθεί σε πρακτικούς σκοπούς».²⁸ Αυτοί οι σκοποί, με τελετουργικό χαρακτήρα, επέφεραν την κωδικοποίηση του μουσικού υλικού σε μαγικές φόρμουλες, οι οποίες από τη στιγμή που ταυτίστηκαν με μεταφυσικές ιδιότητες, δεν μπορούσαν να δεχτούν καμία αλλοίωση. Σε τέτοιες περιπτώσεις η μουσική χαράσσει τον δρόμο της υπό την επίδραση των ανορθόδοξων στοιχείων που έχει απορροφήσει δημιουργώντας κλίμακες οι οποίες αποκλίνουν από τους φυσικούς αρμονικούς και αδυνατούν να εκλογικευτούν με βάση αυτούς. Σύμφωνα με την A. Petrov, ο Weber αντιλαμβάνεται την εκλογίκευση του μουσικού συστήματος ως «μέσον στη μάχη ενάντια συγκεκριμένων παράλογων 'απειλών' οι οποίες μπορούν να σταματήσουν τη μουσική ανάπτυξη».²⁹

Επομένως η διαδικασία του εξορθολογισμού μπορεί να ξεκινήσει μόνο υπό την προϋπόθεση της ένταξης της μουσικής στη σφαίρα του καθαρά αισθητικού και την απαλλαγή της από πρακτικές λειτουργίες, πράγμα που επιτυγχάνεται με τη θεσμοποίηση του επαγγελματία μουσικού. Η καθαρά καλλιτεχνική μουσική επιδρά στις πρωτόγονες κλίμακες αλλοιωτικά, μεταβάλλοντάς τες για τους εκφραστικούς σκοπούς της, αυξάνοντας τα διαστήματά τους και ωθώντας τες προς την κατεύθυνση του ολοκληρωμένου μουσικού συστήματος. Αυτή η διαδικασία συνήθως οφείλεται σε απαιτήσεις του υλικού, ξεκινώντας με την προσαρμογή των προϋπαρχουσών μελωδιών στα εν μέρει σταθεροποιημένα, λόγω χορδίσματος, διαστήματα των μουσικών οργάνων και προχωρώντας στην αναπαραγωγή και εκμάθηση των ίδιων μελωδιών στη νέα

26 Παντελής Τερλεξής, *Max Weber: Κριτική και Συγκριτική Θεώρηση, Τόμος Πρώτος, "Το Ξεμάγεμα του Κόσμου"*, Αθήνα 1999, σ. 299.

27 Κελπανίδης, ό.π., σ. 314.

28 Weber, ό.π., σ. 40, "Sociologically primitive music seems to a considerable extent to have been removed from an early evolutionary stage from the sphere of pure aesthetic enjoyment and subjected to practical requirements".

29 Ana Petrov, *Elements of Evolutionism in Max Weber's Theory of Rationalization*, Διδακτορική Διατριβή, Βελιγράδι 2012, σ. Vi. Χρησιμοποιήθηκε μόνο η περίληψη της διατριβής που βρίσκεται στο εισαγωγικό της τμήμα, καθώς ήταν το μόνο κομμάτι μεταφρασμένο σε γλώσσα που γνωρίζω. Σχετικό με το θέμα είναι το βιβλίο της *Rethinking Rationalization: Evolutionism and Imperialism in Max Weber's Discourse on Music*, Βιέννη 2016 και τα άρθρα της «Are We Still Evolutionists? The Reception of Max Weber's Theory of Music Development», στο V. Kurkela, M. Mantere (επιμ.), *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, Οξφόρδη 2015, σ. 197 – 209 και «Max Weber's Theory of Music Development: Evolution and Rationalization of Music» στο M. Barbo, T. Hochradner (επιμ.), *Music and its Referential Systems*, Βιέννη 2012, σ. 45 - 54 στα οποία δεν είχα πρόσβαση.

τους μορφή. Η προσαρμογή των μελωδιών στην ποικιλία των διαστημάτων των οργάνων, με τη σειρά της, διαμορφώνει τους πρώτους μουσικούς τρόπους και μελωδικές τονικότητες. Λόγω όμως της μελωδικής βάσης αυτού του είδους οργάνωσης, ο παραλληλισμός με τη δυτική αρμονία αποδεικνύεται προβληματικός, καθώς αναδεικνύει την ασυμβατότητα των μελωδικών τονικοτήτων με τις δυτικές τρίφωνες συγχορδίες, τις τυπικές αρμονικές λειτουργίες και τις πτώσεις. Έτσι προβάλλει η διαφοροποίηση στην οποία οδηγείται η μουσική μέσω διαφορετικών αλλά παρομοίως ορθολογιστικών πορειών, οι οποίες στη μία περίπτωση κινούνται με γνώμονα την αρμονία ενώ στην άλλη επιχειρούν τη διαμόρφωση των διαστημάτων σύμφωνα με τις ιδιαιτερότητες της μελωδικής κίνησης. Παρά ταύτα χτίζονται ιεραρχικές σχέσεις μεταξύ των φθόγγων και δημιουργούνται μουσικά φαινόμενα με ειδικές λειτουργίες. Σχεδόν σε κάθε πρωτόγονη μελωδία μπορούν να βρεθούν δύο φθόγγοι με την ιδιότητα του «μελωδικού κέντρου βάρους»³⁰. Τέτοιοι φθόγγοι έχουν συχνά τη λειτουργία του αρχικού, του τελικού ή του κύριου φθόγγου, με τον κύριο φθόγγο να βρίσκεται συχνά στη μέση της μελωδικής έκτασης, να αποτελεί την αφετηρία των διαστηματικών υπολογισμών και να καθορίζει το χόρδισμα των οργάνων.

Οι εκκλησιαστικοί τρόποι του Μεσαίωνα συγκεκριμένα, χαρακτηρίζονται από είδη πτωτικών φορμουλών σε συγκεκριμένους φθόγγους, από διαστήματα υψηλής σημασίας, από φθόγγους αντίστοιχους της δεσπόζουσας³¹ και αργότερα, υπο την επιρροή της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, από συγκεκριμένους χαμηλότερους φθόγγους. Αξιοσημείωτο είναι πως τέτοιες πρώιμες αρμονικές διαδικασίες εμφανίζονται σε μουσικούς πολιτισμούς όπου η δεξιοτεχνία είχε περιορισμένη επιρροή. Γιατί ο δεξιοτέχνης, στο περιβάλλον της μελωδικά οργανωμένης μουσικής, με την αντιπάθειά του προς την απόλυτη τυποποίηση μίας πτωτικής φόρμουλας και τη νεωτερική του προσέγγιση στην τέχνη, απειλεί την ίδια την ύπαρξη τονικού κέντρου με εξαφάνιση. Στην εκκλησιαστική μουσική της Δύσης συνέβη κάτι το οποίο συναντάται σε πολλούς πολιτισμούς, όπως της Κίνας, του Αραβικού Κόσμου και των Αρχαίων Ελλήνων. Στην πορεία αυτών των μουσικών παραδόσεων, τα μικρά διαστήματα του ημιτονίου, ειδικά αυτά που βρίσκονται κάτω από κάποιο κύριο φθόγγο της κλίμακας, σε μερικές περιπτώσεις, έχασαν την αίσθηση της αυτονομίας τους και εκλαμβάνονταν πλέον ως φθόγγοι που οδηγούσαν σε άλλους. Σε αυτό το σημείο της εξέλιξης των εκκλησιαστικών τρόπων, άρχισε η πορεία προς τη θεσμοποίηση του δυτικού προσαγωγέα. Η εμφάνισή του όμως δεν είναι καθόλου βέβαιη γιατί οδηγητική λειτουργία του ημιτονίου, χωρίς το συνολικό αρμονικό περιβάλλον που υπήρξε στη Δύση, δεν επαρκεί για την εμφάνισή του. Τέλος στη μουσική του Μεσαίωνα, όπως και στην αρχαιοελληνική και την αραβική μουσική, εμφανίζεται η μετάθεση μίας μελωδίας σε άλλο τονικό ύψος, κάτι το οποίο μπορεί να παραλληλιστεί με τη «μετατροπία» της έντεχνης δυτικής μουσικής. Για αυτή την πρακτική, αναγκαία είναι μία κλίμακα με το δυνατόν ίσα διαστήματα ώστε να αποφεύγεται στο βέλτιστο η αλλοίωση της μελωδίας κατά τη μεταφορά της, απαίτηση ασυμβίβαστη με τη βελτιστοποίηση των συνηχητικών σχέσεων μεταξύ των φθόγγων. Το ερώτημα που τίθεται σε αυτό το σημείο είναι «σε ποιο βαθμό είναι σημαντικές οι φυσικές διαστηματικές σχέσεις, αυτές καθ' αυτές, ως δυναμικός παράγοντας στην ανάπτυξη της μουσικής» το οποίο απαντάται πάραυτα, αλλά εν μέρει, με το «μπορεί να αμφισβητηθεί το αν οι αρμονικοί έπαιζαν ρόλο στην εξέλιξη της αρχαίας μουσικής».³²

1.3. Τονικότητα

Τα διαστήματα της πέμπτης και της τέταρτης είναι αυτά που συναντιούνται σε αρμονική μορφή σε μουσικά συστήματα που έχουν εξορθολογιστεί και αποτελούν τα σημεία μετατροπιών, τονικοποιήσεων και μιμήσεων. Αυτά τα δύο διαστήματα, τα οποία το καθένα αποτελεί αναστροφή του άλλου, με την τέταρτη να αποτελεί το «θεμελιώδες μελωδικό διάστημα ενώ η πέμπτη είναι συχνά η βάση του χορδίσματος των οργάνων»³³, δημιουργούν τη βασική συνεργατική ή ανταγωνιστική σχέση η οποία καθορίζει το γίνεσθαι της μουσικής οργάνωσης και μπορεί να οδηγήσει σε διαφορετικού τύπου τονικά κέντρα (μελωδικά ή αρμονικά). Έτσι σε διάφορα συστήματα παράχθηκαν τα τετράχορδα και τα πεντάχορδα. Στην περίπτωση της ευρωπαϊκής μουσικής ο ανταγωνισμός των διαστημάτων έληξε με την υπεροχή της πέμπτης κατά τη συμφωνία της με την τρίτη.

Εξετάζοντας την αρχαιοελληνική και τη βυζαντινή μουσική διακρίνεται η υπεροχή της τέταρτης όσον αφορά τη χρήση της και το ρόλο της στο σχεδιασμό των κλιμάκων. Αυτό οδηγεί στην υπόθεση της

30 Weber, ό.π., σ.44, “melodic center of gravity”.

31 Στο ίδιο, σ. 45, “repercussion interval”.

32 Στο ίδιο, ό.π., σ. 34, “how far natural tone relationships purely as such have been important as a dynamic element in musical development”, “it may be questioned whether harmonics have played a role in the evolution of ancient music”.

33 Στο ίδιο, ό.π., σ. 52, “fundamental melodious interval while the fifth is often th basis of instrumental tuning”.

ιστορικής προήγησής της, η οποία είναι προσωρινά αβέβαιη καθώς η πέμπτη εξακολουθεί να θεωρείται απαραίτητη για κάθε βήμα εκλογίκευσης της μουσικής στην αρχαιοελληνική περίπτωση. Το μόνο σίγουρο είναι το ότι με τη σταδιακή ανάπτυξη της έκτασης των μελωδιών, τα δύο βασικά διαστήματα του συστήματος ήρθαν σε σύγκρουση λόγω του προβλήματος της ασύμμετρης διαίρεσης της οκτάβας. Αυτή η προβληματική οδήγησε και στην προσθήκη της χρωματικής χορδής (σι-ύφεση) της αρχαιοελληνικής κιθάρας. Ο Δώριος τρόπος, ο οποίος αναλύθηκε από τον Weber λόγω της ιστορικής του σημασίας, δομείται πάνω σε διαδοχικές σχέσεις πέμπτης και τέταρτης που, με βάση το τετράχορδο μι – λα, παράγουν τους αμετάβλητους φθόγγους (ΣΙ – μι – λα – σι – μι' – λα')³⁴. Σε αυτούς προστίθεται ένας φθόγγος ΛΑ χαμηλότερα του ΣΙ, επίσης αμετάβλητος. Όμως οποιαδήποτε μετατροπή σε διαφορετικό γένος ή σε άλλο κλειδί με σχέση τέταρτης μπορούσε να γίνει μόνο σε βάρος αυτών των σταθερών φθόγγων γιατί «μία σειρά φθόγγων σε σχέση συνάφειας(σχέση τέταρτης) και σε σχέση συμμετρίας με την κεντρική τέταρτη, μπορούσε να αποκτηθεί μόνο ανοδικά, μέσω της εισαγωγής της νότας σι ύφεση δίπλα στο σι».³⁵ Από αρμονικής άποψης, η χρήση της χρωματικής χορδής εκλαμβάνονταν ως μετατροπή, στο τετράχορδο με το σι-ύφεση και ερμηνευόταν σαν το πέρασμα από σχέση πέμπτης (λα – σι – ντο' – ρε' – μι') σε σχέση τέταρτης (λα – σιb – ντο' – ρε'). Από μελωδικής άποψης η νότα φα της διατονικής κλίμακας, έγινε η τελευταία που απέκτησε από πάνω της το διάστημα της τέταρτης. Ο αλληλοσυσχετισμός πέμπτης και τέταρτης εμφανίζεται με τη μορφή συνημμένων και διαζευγμένων τετράχορδων και στην αραβική και την ινδονησιανική μουσική. Σε κάθε περίπτωση, η βελτιωμένη συμμετρία, παρέχει τη δυνατότητα μεταφοράς της μελωδίας σε διαφορετικά τονικά ύψη. Αυτό ισχύει και για τη βυζαντινή μουσική, όπου προκειμένου να επιτευχθεί η μεταφορά της μελωδίας στην πέμπτη, στο Φρύγιο τρόπο, χρειαζόταν η προσθήκη του σι ύφεση, και για τη μεσαιωνική ευρωπαϊκή μουσική όπου επιτεύχθηκε μέσω στο σύστημα του Guido d' Arezzo. Το σύστημα αποτελούταν από ένα τονικό αλφάβητο του οποίου κάθε γράμμα όριζε ένα φθόγγο σε απόσταση τόνου ή ημιτονίου από τον προηγούμενο σχηματίζοντας εξάχορδα, με τη δομή τόνος – τόνος – ημιτόνιο – τόνος – τόνος – τόνος. Αυτά τα εξάχορδα με αφηρησία από το ντο, το σολ και το φα, διαιρούνταν με ακρίβεια στη μέση από το ημιτόνιο αποκτώντας απόλυτη συμμετρία. Παρ' όλα αυτά η συμμετρία επιτυγχάνεται μόνο στο επίπεδο των εξάχορδων και, καθώς η οργάνωση αυτή σκόπευε στη φωνητική εξάσκηση των τραγουδιστών, εφαρμόστηκε μόνο στη διατονική κλίμακα.

Έτσι η τονική, η δεσπόζουσα και η υποδεσπόζουσα αρχικά ξεχώρισαν εξυπηρετώντας μελωδικούς σκοπούς. Σε αυτό το σύστημα το σιb αναφερόταν στο φα και στην παλαιά υπεροχή της τέταρτης, ωθώντας στην τονικοποίηση του κέντρου του συστήματος ενώ το σι φυσικό, λόγω του οδηγητικού προς το ντο διάστημα ημιτονίου, στην τονικότητα του ντο. Ένας από του λόγους που η τελευταία επικράτησε, είναι πως με την εγκατάλειψη του τετράχορδου βγήκε στο προσκήνιο η εσωτερική λογική που διέπει τους συσχετισμούς των συχνοτήτων από τις οποίες προέκυψαν οι μοντέρνες κλίμακες. Η αρχική υπεροχή της τονικότητας της τέταρτης πιθανώς να οφείλεται στο ότι αποτελεί το μικρότερο από τα δύο διαστήματα και το πιο εύκολο να τραγουδηθεί ή στο ότι στο τραγούδι μιας μελωδίας από μία ανθρώπινη φωνή, μία δεύτερη φωνή έχει την τάση να προσαρμόζεται μία τέταρτη χαμηλότερα, έτσι ώστε ο τέταρτος αρμονικός της χαμηλής φωνής να συμπίπτει με τον τρίτο της ψηλότερης. Αντιθέτως η χαμηλότερη μελωδική γραμμή ενός οργάνου επικρατεί μιας υψηλότερης, λόγω της αντήχησής της, και η δεύτερη προσαρμόζεται σε διάστημα πέμπτης με την ταύτιση του δεύτερου αρμονικού της με τον τρίτο της χαμηλότερης, πράγμα που παραπέμπει στην πρακτική του ενάριθμου βάσιμου και της αρμονίας που αυτό δημιουργεί. Στη διαπραγμάτευση του θέματος της τονικότητας από τον Weber βλέπουμε, αυτό που ο Blaukopf θεωρεί ως τη συνολική πρόταση του Weber προς την κοινωνιολογική προσέγγιση των διαφορετικών μουσικών συστημάτων· την εξέταση των τρόπων με τους οποίους «κάθε μουσική πρακτική αντιμετωπίζει τις θεμελιώδεις αντιφάσεις που είναι εγγενείς στο ακουστικό υλικό», προσέγγιση που ο Weber εφαρμόζει σε όλα τα επιμέρους θέματα τις μελέτης του που έχουμε εξετάσει ως εδώ.³⁶

Με τη διάλυση όμως των φόρμουλων της ιερής μουσικής που αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο και το σταμάτημα της επιρροής τους, επικρατεί η θέληση για εκφραστικότητα και η τονικότητα απειλείται από την υπέρμετρη ανάπτυξη της μελωδικότητας της χειραφετημένης από πρακτικούς σκοπούς μουσικής, διαδικασία που μπορεί να οδηγήσει μέχρι και στο γκρέμισμα των θεμελίων του τονικού συστήματος. Αυτό φαίνεται να έγινε στην περίπτωση της αρχαιοελληνικής και της αραβικής μουσικής όπου ο ορθολογισμός απειλήθηκε, με την ερμηνεία της Petron, και τελικώς ηττήθηκε, όχι από τις συντηρητικές

34 Οι νότες με κεφαλαία γράμματα συμβολίζουν φθόγγους που ανήκουν σε χαμηλότερη οκτάβα από αυτές με τα μικρά, οι τονισμένες σε ψηλότερη.

35 Στο ίδιο, σ. 55, “A tone series standing in synaphea (fourth relationship) and in symmetric relationship with the middle fourth could only be obtained in an ascending fashion through the introduction of the tone b-flat next to b.”.

36 Blaukopf, ό.π., σ. 251.

απαιτήσεις των τελετουργικών διαδικασιών αλλά από πρωτοποριακές μουσικές τάσεις.³⁷

Κεντρικό ζήτημα στη μελέτη του Weber αποτελεί η επικράτηση της αρμονικής σκέψης υπέρ της πολυφωνικής στη μουσική σύνθεση, φαινόμενο που θεωρεί αποκλειστικά δυτικό, και η μορφή που πήρε η τονικότητα στη μουσική της εποχής του. Έτσι ορίζοντας ως πολύ-φωνητικότητα (polyvocality) τη μουσική που εμπεριέχει φωνές οι οποίες τραγουδούν διαφορετικές μελωδίες ταυτόχρονα, ο Weber την υποδιαιρεί σε τρεις κατηγορίες, των οποίων οι «καθαροί τύποι διαφοροποιούνται έντονα»³⁸ και των οποίων η ιστορία αναδεικνύει τις διαφορετικές τους ρίζες. Αυτές είναι η πολυηχηρότητα (polysonority), η αντιστικτική πολυφωνία και η αρμονική ομοφωνία.

Ως **πολυηχηρότητα** ορίζεται η μουσική η οποία χρησιμοποιεί συνηχήσεις και ακολουθίες συνηχήσεων με βασικότερο σκοπό την αύξηση του ηχητικού όγκου. Αυτές οι συγχορδίες, σε αντίθεση με τη μοντέρνα αρμονική αντίληψη, δεν διέπονται από καμία αρμονική λογική, ούτε οι ακολουθίες τους καθοδηγούνται από την κίνηση των φωνών που εμπεριέχονται στις συγχορδίες. Αντιθέτως εμπεριέχουν ένα σύνολο διαστημάτων, συνήθως σύμφωνων, αλλά και διάφωνων, που αναγνωρίζονται ως αυτόνομα αλλά εκτελούνται ταυτόχρονα συχνά με τη μορφή αρπισμού.

Η **αντιστικτική πολυφωνία** περιγράφεται σαν «πολλές φωνές, ισότιμης θέσης που κινούνται ταυτόχρονα, αρμονικά συσχετισμένες με τέτοιο τρόπο ώστε η πορεία κάθε φωνής να λαμβάνεται υπόψιν από την πορεία κάθε άλλης και, έτσι, να υπόκειται σε κάποιους κανόνες».³⁹ Αυτή η μουσική, συμμορφώνεται πρωτίστως ως προς τις απαιτήσεις του οριζόντιου άξονα της μουσικής, έτσι ώστε κάθε φωνή να φέρει μία αυτόνομη μελωδία, και δευτερευόντως με τον κάθετο, αυτόν της συνήχησης. Βεβαίως πολυφωνικές πρακτικές αλλά και συγχορδίες εντοπίζονται σε πολιτισμούς ξένους ως προς την έντεχνη παράδοση της Δύσης, όμως πάντα λείπει η ιδιαίτερη οργάνωση που αυτά υπέστησαν στο συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο οδηγούμενα στην αναγεννησιακή πολυφωνία ή στην κλασικιστική αρμονία. Δύο κανόνες, κομβικής σημασίας κατά την κρίση του Weber, οι οποίοι προηγήθηκαν του 15ου αιώνα και χαρακτήρισαν την εξέλιξη της πολυφωνίας, είναι η απαγόρευση της παράλληλης κίνησης τέλειων συμφωνιών (οκτάβες και πέμπτες), επειδή απειλούσαν την αυτονομία των φωνών, και η απαγόρευση της συνηχήσης του διαστήματος του τρίτονου (φα – σι) λόγω της οξείας διαφωνίας του και της ταύτισής του με ό,τι κακό και άσχημο κατά το Μεσαίωνα (το οποίο απειλούσε να διαλύσει τη σχέση πέμπτης-τέταρτης αποδιοργανώνοντας την τονικότητα). Έτσι με τη χρήση της αντίθετης κίνησης των φωνών και την αποδοχή των ατελών συμφωνιών (τρίτες και έκτες) ξεκίνησε η συστηματική αρμονική ανάλυση με σκοπό τη διαφοροποίηση από πρακτικές αντιλαμβανόμενες ως «βάρβαρες», που οδήγησε στον επαναπροσδιορισμό των διαστημάτων.

Η **αρμονική ομοφωνία** χαρακτηρίζεται από τον κυρίαρχο ρόλο μίας μελωδικής φωνής, η οποία συνοδεύεται αρμονικά. Στη δυτική περίπτωση, η ψηλότερη φωνή κυριαρχεί απόλυτα εκθέτοντας τη μελωδία και η χαμηλότερη εκλαμβάνεται ως φορέας της αρμονίας. Η επικράτηση της μελωδίας, παρουσιάζεται να έχει διανύσει το προπαρασκευαστικό στάδιο της ετεροφωνίας, όπου μία φωνή τραγουδά μία παραλλαγμένη μελωδία μίας άλλης, πρακτική η οποία όταν οι φωνές έγιναν αντιληπτές αρμονικά οδήγησε στην παράλληλη κίνηση συμφωνιών στο *organum*. Τότε η εντελώς πρωτότυπη απαγόρευση των παράλληλων τέλειων συμφωνιών οδήγησε στην ανάδειξη των ατελών συμφωνιών υποβοηθώντας την, προερχόμενη από τις πρακτικές του ισοκράτη ή του *fauxbourdon*, χαμηλότερη φωνή να μετατραπεί σε αρμονικό βάσιμο. Βέβαια η στροφή της μουσικής προς την αρμονική ομοφωνία δεν είναι δυνατή χωρίς την προϋπόθεση της στήριξης της στην καθαρά διατονική κλίμακα. Παρόμοιες τακτικές εμφανίζονται σε διάφορες εποχές και τόπους σε πρωτόγονη μορφή αλλά τονίζεται πάλι, πως η συνειδητή χρήση ως καλλιτεχνικό μέσο τέτοιας μουσικής εμφανίστηκε μόνο σε δυτικό περιβάλλον. Όπως σχολιάζει ο Blaukopf για τις δύο τελευταίες κατηγορίες πολύ-φωνητικότητας, αυτές είναι ιδεοτυπικές κατασκευές οι οποίες δεν μπορούν να ταυτιστούν απόλυτα με την αντίστιξη και την αρμονία. Χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν «δύο διαδοχικά ιστορικά στάδια μουσικής συμπεριφοράς, αναφορικά με τη σύνθεση και την ακρόαση», κάτι συνολικότερο από δύο διαφορετικές τεχνολογίες.⁴⁰

Εντοπίζοντας ένα σύνολο προϋποθέσεων για την εμφάνιση οποιουδήποτε είδους πολύ-φωνητικής μουσικής μέσα και έξω από τον δυτικό πολιτισμό, ο Weber αναρωτιέται «γιατί η πολυφωνία μαζί με την αρμονική ομοφωνία και το μοντέρνο τονικό σύστημα αναπτύχθηκαν από τις ιδιαίτερα διάχυτες προϋποθέσεις της πολυφωνίας, μόνο στη Δύση; Τέτοιες προϋποθέσεις ήταν τουλάχιστον το ίδιο ισχυρές σε άλλες περιοχές του

37 Petron, ό.π., σ. Vi.

38 Weber, ό.π., σ. 66, “Their pure types are sharply differentiated from each other.”

39 Στο ίδιο, σ. 68, “Several voices of equal standing, run side by side, harmonically linked in such a way that the progression of each voice is accommodated to the progression of the other and is, thus, subject to certain rules.”

40 Blaukopf, ό.π., σ. 126.

κόσμου». ⁴¹ Σύμφωνα με τον Blaukopf, αυτό το ερώτημα θεωρείται από τον Weber ως «το κεντρικό πρόβλημα της κοινωνιολογίας της μουσικής από τη σκοπιά του μοντέρνου Ευρωπαίου», αποτελεί το λόγο που ο Weber καταπιάστηκε με τη μελέτη της μουσικής και εκφράζει τη συνολική κατεύθυνση που ακολούθησε η μελέτη του. ⁴² Ως κυριότερος παράγοντας που συνέβαλε στη δημιουργία της αρμονικής μουσικής, εμφανίζεται η μοντέρνα μουσική σημειογραφία. Στην Αρχαία Ελλάδα, στον Αραβικό Κόσμο και σε πολλά πρωτόγονα μουσικά συστήματα, μουσική σημειογραφία εμφανίζεται από τη στιγμή που η οργανική συνοδεία του τραγουδιού ξεπερνά ένα χαμηλό βαθμό πολυπλοκότητας. Για τη σύστασή της χρησιμοποιούνται γράμματα, σπανιότερα νούμερα, και κάποιες φορές παίρνει τη μορφή μίας σειράς χειρονομιών. Η Ασιατική και η βυζαντινή μουσική χρησιμοποιεί νεύματα (νευματική σημειογραφία) που συνοδεύουν το κείμενο προσδιορίζοντας την κλίμακα της μελωδίας, δίνοντας κάποιες οδηγίες για τη διεύθυνση της φωνητικής γραμμής και την ερμηνεία, βοηθώντας τους τραγουδιστές. Τα πρώτα βήματα προς την κατεύθυνση της μοντέρνας σημειογραφίας έγιναν τον 11ο και 12ο αιώνα στο περιβάλλον Καθολικών ευρωπαϊκών μοναστηριών, με τη μεταφορά των νευμάτων σε ένα περιβάλλον με οριζόντιες γραμμές παγιώνοντας τα πρώτα τονικά ύψη και την εισαγωγή του χρονικού προσδιορισμού στη σημειογραφία. «Μόνο με την ανύψωση της πολύ-φωνητικής μουσικής υπό της σημειογραφικής τέχνης δημιούργησε συνθέτη ως τέτοιο και εγγυήθηκε στις πολυφωνικές δημιουργίες του Δυτικού Κόσμου, σε αντίθεση με αυτές των υπόλοιπων λαών, μονιμότητα, συνέπεια και συνεχή ανάπτυξη». ⁴³ Ο εξορθολογισμός του σημειογραφικού συστήματος, αποτέλεσε απαραίτητη προϋπόθεση για τον αρμονικό εξορθολογισμό της μουσικής. Όπως διαπιστώνει και ο Blaukopf «η διαθεσιμότητα της σημειογραφίας προσαρμοσμένη στον εξορθολογισμό και την τυποποίηση, συνέβαλε στην αλλαγή της μοίρας της μουσικής». ⁴⁴

1.4. Μουσικά Όργανα

Ως φυσικό επακόλουθο της τυποποίησης της σημειογραφίας, μπορεί να ερμηνευτεί η δημιουργία τυποποιημένων οργάνων, όμοιων σε χόρδισμα και χροιά τα οποία, όπως σχολιάζει ο A. Turley, θα μπορούσαν να ικανοποιήσουν τις ανάγκες της νέας σημειογραφίας στα πλαίσια της εκκλησιαστικής μουσικής και των αυλικών ορχηστρών. ⁴⁵ Οι πρόγονοι των σύγχρονων **έγχορδων** οργάνων εντοπίζονται εν μέρει σε όργανα που προσομοιάζουν στο βιολί προερχόμενα από την Ασία και από τροπικές περιοχές και εν μέρει σε νυκτά έγχορδα αρχαιοελληνικής καταγωγής. Το ηχείο της πρώτης κατηγορίας οργάνων ήταν συνήθως φτιαγμένο από ένα μεμονωμένο κομμάτι υλικού με αποτέλεσμα να έχει περιορισμένη ηχητική ποιότητα, σε αντίθεση με τα αρχαιοελληνικά τα οποία παρουσίαζαν υψηλή κατασκευαστική συνθετότητα. Σε κάθε περίπτωση, η μετανάστευση τέτοιων οργάνων σε δυτικό έδαφος, εκκίνησε μία διαδικασία σταδιακού τεχνικού εξορθολογισμού τους με σκοπό τη βελτιστοποίηση της αντήχησης και της ποιότητας του ήχου. Η εξελικτική τους πορεία καθορίστηκε και από εξωμουσικούς παράγοντες. Σύμφωνα με τον Weber μόνο μετά τη μεταρρύθμιση της εκτελεστικής τεχνικής του ιρλανδικού *crwth* των μεσαιωνικών βάρδων από τη συνέλευση των βάρδων, μπόρεσε αυτό να παιχτεί με τόξο και σταδιακά να γίνει φορέας αρμονίας. Παράλληλα «η επαγγελματική οργάνωση εξασφάλισε την επιρροή των βάρδων. Αυτό με τη σειρά του ήταν ο βασικός παράγοντας για τη συνειδητή βελτίωση και τυποποίηση των οργάνων τους». ⁴⁶ Απόγονος αυτού του οργάνου είναι η βιέλλα, ο πρόγονος του σημερινού βιολιού. Άλλοι παράγοντες που επηρέασαν την τεχνική εξέλιξη των οργάνων ήταν η δημιουργία συντεχνιών κατασκευαστών που σύστησαν μία σταθερή αγορά οργάνων κατά τον ύστερο Μεσαίωνα και η σταδιακή αποδοχή των οργανοπαιχτών ως ισάξιων με τους τραγουδιστές κατά τον 16ο αιώνα. Μετά από μία πορεία συνεχών πειραματισμών, πολλά από τα διάφορα είδη της οικογένειας του βιολιού εξαλείφθηκαν στον 18ο αιώνα, αφήνοντας πίσω τους τρία από τα τέσσερα τοξοτά έγχορδα της μοντέρνας ορχήστρας: το βιολί, τη βιόλα και το βιολοντσέλο. Αυτά τα όργανα, με τη σταθεροποίησή τους στο κουαρτέτο εγχόρδων από τον J. Haydn «συνιστούν τον πυρήνα της μοντέρνας

41 Weber, ό.π., σ. 83, “Why did polyphonic as well as harmonic-homophonic music and the modern tone system develop out of the widely diffused preconditions of polyvocality only in the Occident? Such preconditions were of at least equal intensity in other regions of the world”.

42 Blaukopf, ό.π., σ. 117.

43 Weber, ό.π., σ. 88, “Only the elevation of many-voiced music under notational art created the composer proper and guaranteed the polyphonic creations of the Western world, in contrast to those of all other peoples, permanence, aftereffect, and continuing development”.

44 Blaukopf, ό.π., σ. 166.

45 Turley ό.π., σ. 634.

46 Weber, ό.π., σ. 107, “Professional organization secured the musical influence of the bards. This in turn was a basic factor in the continuous improvement and typification of their instruments. These instruments were indispensable for the advancement of music”.

ορχήστρας» και έφτασαν στην τεχνική τους αρτιότητα μέσω «*επίμονου πειραματισμού των κατασκευαστών οργάνων από τη Μπρέσια και την Κρεμόνα*». ⁴⁷ Παρ' όλα αυτά ο Weber θεωρεί πως το πρωτεύον κίνητρο των ξακουστών κατασκευαστών της εποχής ήταν η αισθητική ομορφιά. Αυτή ευθύνεται για τη σταθεροποίηση του αριθμού των χορδών, την αποβολή των τάστων και γι' άλλα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων οργάνων. Σε αντίθεση με το εκκλησιαστικό όργανο ή το πιάνο, τα οποία εξετάζονται παρακάτω, τα τοξοτά έγχορδα δεν διάβηκαν μία αναδιοργανωτική πορεία βασισμένη σε καθαρά ορθολογικά κριτήρια. Τέλος, η πορεία των εγχόρδων προς την ανάδειξή τους ως η βασικότερη ομάδα οργάνων στην ορχήστρα προϋπέθετε την ανέλιξη των εγχόρδων στην κοινωνικά και οικονομικά δομημένη ιεραρχία των οργανοπαιχτών διαφορετικών οργάνων, πράγμα που επιτεύχθηκε μέσω της προσπάθειας των ίδιων των παικτών για καλλιτεχνική αναγνώριση.

Γνωστό από στην αρχαία Ελλάδα και στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, το **όργανο** (ή εκκλησιαστικό όργανο) εισήλθε στη Δύση από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία και χρησιμοποιήθηκε στα μοναστήρια όπου υπέστη συνεχή τεχνική βελτίωση και αρμονική εκλογίκευση. Λόγω της δυσκολίας του χειρισμού του και των περιορισμένων εκτελεστικών του δυνατοτήτων, χρησιμοποιήθηκε για την εκτέλεση ισοκράτη ή του *cantus firmus* επομένως είχε εξαρχής αρμονική λειτουργία. Το διατονικό, πυθαγόρειο κούρδισμα του συνέβαλε στην επικράτηση του διατονισμού στη μουσική της Δύσης και η επιρροή του στην πολυφωνία, ιδιαίτερα κατά την Ars nova, θεωρείται αποφασιστική για την πορεία που αυτή ακολούθησε. «*Κανένα όργανο παλαιότερης μουσικής δεν είχε τέτοια και τόση επιρροή όσο το όργανο στην εξέλιξη της πολυφωνίας*». ⁴⁸ Κατά την εξέλιξή του, οι οκτάβες του αυξήθηκαν, απέκτησε χρωματικούς φθόγγους και αρχικά σε εκκλησιαστικό περιβάλλον και αργότερα κοσμικό, έφτασε στο μέγιστο των δυνατοτήτων του. Λόγω του ιδιαίτερου ηχοχρώματός του το οποίο αναδεικνύει της αποκλίσεις των αρμονικών σε ατελή συγκερασμένα συστήματα, έγινε ο σημαντικότερος φορέας πειραματισμών που αφορούν το χόρδισμα. Συνεπώς «*μετά το τέλος του 13ου αιώνα, [...] η κατασκευή οργάνων και μαζί της, σε κάποιο βαθμό, η πρακτική ηγεσία για την ανάπτυξη του τονικού συστήματος βρίσκεται στα χέρια των επαγγελματιών κατασκευαστών οργάνων*». ⁴⁹ Για αυτούς τα προβλήματα του συγκερασμού ήταν κατασκευαστικά προβλήματα. Το όργανο, ιστορικά, έχει έντονη παρουσία στην έντεχνη εκκλησιαστική μουσική σε αντίθεση με τη χρήση του για τη συνοδεία του τραγουδιού του εκκλησιάσματος, η οποία εμφανίζεται περιστασιακά. Ο Weber, εξηγεί πως η χρήση του οργάνου με κυρίως συνοδευτικό ρόλο στην εκκλησιαστική λειτουργία είναι σχετικά νέα και συμπληρώνει πως «*το όργανο είναι ένα μουσικό όργανο που φέρει έντονα το χαρακτήρα μιας μηχανής. Το άτομο που το χειρίζεται είναι σταθερά περιορισμένο από την τεχνική διάσταση της παραγωγής των νοτών, η οποία του παρέχει μικρό περιθώριο να μιλήσει την προσωπική γλώσσα*». ⁵⁰ Η απαραίτητη συμμετοχή ενός αριθμού ατόμων για τη λειτουργία του κατά το Μεσαίωνα, ενισχύει την άποψη πως ο δύσχρηστος χαρακτήρας του, το καθιστά εχθρικό προς τον ερασιτέχνη μουσικό και σχετικά ακατάλληλο για προσωπική έκφραση.

Προερχόμενο από το κλαβίχορδο, απόγονο του μεσαιωνικού μονόχορδου που λειτούργησε ως το βασικότερο εργαλείο του τονικού εξορθολογισμού, και από το τσέμπαλο, απόγονο του ψαλτηρίου και του αγγλικού βιργιναλιού, το **πιάνο** ήταν το όργανο της μεσαίας αστικής τάξης. Σε αντίθεση με το κλαβίχορδο το οποίο είχε περιορισμένες συνηχητικές δυνατότητες λόγω του μικρού αριθμού χορδών υπεύθυνων για την παραγωγή πολλών περισσότερων νοτών, το πιάνο διέθετε αρκετές χορδές για όλες τις πιθανές συνηχήσεις και μεγαλύτερη έκταση. Βέβαια το κλαβίχορδο, λόγω της ιδιαίτερης εκφραστικότητας και γλυκύτητας που το χαρακτηρίζει δεν υπέκυψε εύκολα στην επικράτηση του πιάνου, παρά «*μόνο όταν μικρό στρώμα από μουσικούς και ερασιτέχνες με ευαίσθητα αυτιά δεν αποφάσιζε πλέον για την τύχη των οργάνων, αλλά όταν οι οικονομικές καταστάσεις κυριάρχησαν και η παραγωγή των οργάνων είχε γίνει καπιταλιστική*». ⁵¹ Το τσέμπαλο παρόλο που είχε πλήρη αντιστοιχία χορδών και πλήκτρων δεν επέτρεπε την αυξομείωση της έντασης, λόγω του μηχανισμού με τον οποίο λειτουργούσε. Το πιάνο κατασκευάστηκε εν μέρει στην Ιταλία και στη

47 Στο ίδιο, σ. 108, “they constitute the kernel of the modern orchestra[...]persistent experiments of the manufacturers of instruments from Brescia and Cremona”.

48 Στο ίδιο, σ. 114, “no instrument of older music had the same kind or amount of influence as the organ on the evolution of polyvocality”.

49 Στο ίδιο, σ. 115, “After the end of the thirteenth century, [...] organ-building and with it to a considerable degree the practical leadership in development of the tone system lay in the hands of professional secular organ builders”.

50 Στο ίδιο, σ. 117, “The organ is an instrument strongly bearing the character of a machine. The person who operates it is rigidly bound by the technical aspects of tone formation, providing him with little liberty to speak his personal language”.

51 Στο ίδιο, σ. 118, “only when a small stratum of musicians and amateurs with delicate ears no longer decided over the fate of musical instruments, but when market situations prevailed and the production of instruments had become capitalistic”.

Γερμανία, όμως αναπτύχθηκε μόνο στο μεγαλοαστικό μουσικό περιβάλλον της Σαξονίας, όπου υπήρχε και η απαραίτητη, προσανατολισμένη σε εσωτερικούς χώρους, κουλτούρα που έλειπε από την Ιταλία. Εκεί απέκτησε δημοτικότητα και εξελίχθηκε ηχητικά. Ως συνεχιστής της παράδοσης των πληκτροφόρων οργάνων, το πιάνο κληρονόμησε την παικτική τεχνική την οποία «οι Μπαχ τοποθέτησαν[...] σε μία 'φυσιολογική τονική' βάση μέσω μιας ορθολογικής χρήσης του αντίχειρα». ⁵² Η τελική του κυριαρχία επήλθε μέσα από τη δεξιοτεχνία του W. A. Mozart και της αυξημένης απαίτησης της αναπτυσσόμενης αγοράς για παρτιτούρες και συναυλίες. Έτσι οι βιρτουόζοι F. Chopin και F. Liszt θα περιορίσουν τη συνθετική τους δημιουργία στο πιάνο και όπως σχολιάζει ο Blaukopf θα διαφημίσουν το όργανό τους, τυπικά ή άτυπα, ενισχύοντας την κυριαρχία του πιάνου και ευνοώντας τους κατασκευαστές του. ⁵³ Η ακλόνητη κυριαρχία του «στηρίζεται πάνω την παγκοσμιότητα της χρηστικότητάς του για οικιακή χρήση σχεδόν όλων των θησαυρών του μουσικού ρεπερτορίου, πάνω στην ανυπολόγιστη πληρότητα του δικού του ρεπερτορίου και τέλος στην ποιότητά του ως διεθνές συνοδευτικό και εκπαιδευτικό όργανο». ⁵⁴ Ξεπέρασε κάθε όργανο με διδακτική ή συνοδευτική λειτουργία και αναδείχθηκε σε ερασιτεχνικό όργανο των υψηλών τάξεων αφήνοντας πίσω του όλα τα όργανα με τέτοιους ρόλους, από την αρχαιοελληνική κιθάρα και το μονόχορδο ως το εκκλησιαστικό όργανο. Η εξοικείωση του μοντέρνου ανθρώπου στη δυτική αρμονία και στη συγκερασμένη κλίμακα εκπροσωπείται σχεδόν αποκλειστικά από αυτό το όργανο. Η ανάλυση της εξέλιξης του πιάνου, θεωρείται από τον Τερλεξί ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της μεθόδου του Weber η οποία αποφεύγει την ιεράρχηση των παραγόντων που συμβάλλουν στη δημιουργία ενός συγκεκριμένου κοινωνικού φαινομένου, έτσι ώστε οικονομικοί παράγοντες να θεωρούνται εξίσου ισχυρής επιρροής με οποιουδήποτε άλλους αξιολογικούς παράγοντες· στην προκειμένη περίπτωση με τη δεξιοτεχνία του Mozart. ⁵⁵ Όπως αναφέρει και ο K. Boehmer, ο Weber «απέφυγε τις μονοαιτιακές ερμηνείες και τόνισε τις απτές σχέσεις ανάμεσα στο πνευματικό κλίμα και στα αντίστοιχα υλικά (κοινωνικά και πολιτικά) ιστορικά δεδομένα» και απέδωσε την εξέλιξη του μοντέρνου πιάνου στην «αυξανόμενα δημόσια φύση της μουσικής επιτέλεσης». ⁵⁶ Ο Wierzbicki συμπεραίνει πως «οι τελευταίες σελίδες του βιβλίου εμπεριέχουν αναμφισβήτητα ευφύεστατη εννοητικότητα για τις σχέσεις μεταξύ μουσικής και της οργάνωσης της ανθρώπινης κοινωνίας στην Ευρώπη κατά την πορεία πολλών αιώνων». ⁵⁷

1.5. Συμπεράσματα - Σχολιασμός

Το έργο του Weber, είναι ουσιαστικά ένα σύνολο ημι-επεξεργασμένων ιδεών πάνω στη μουσική, παραταγμένων σε συνειρμική μορφή, εξαιρετικά πυκνογραμμένο και δυσπρόσιτο. Η εκτεταμένη χρήση μαθηματικών του προσδίδει παραπάνω δυσκολία και μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα πως ακόμη και ο μνημένος στις Πυθαγόρειες αναλογίες και τη μουσική θεωρία θα δυσκολευτεί να κατανοήσει την πορεία της σκέψης του συγγραφέα. Στο κείμενο παρατίθεται ένας μεγάλος όγκος πληροφοριών, πρόχειρα οργανωμένος, ο οποίος πιθανώς να ταξινομούταν διαφορετικά σε δεύτερο χρόνο. ⁵⁸ Επιπλέον το κείμενο φαίνεται να έχει οδηγηθεί βεβαιωμένα στο τυπογραφείο από τη χήρα του Weber, μετά από επεξεργασία του Theodor Kroyer. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την τιτλοφόρηση που δεν δικαιώνεται από το περιεχόμενο του κειμένου, καθώς η επιρροή της ορθολογικής οργάνωσης της κοινωνίας στη μουσική αναλύεται μόνο στην αναφορά στα μουσικά όργανα. Ο τίτλος που ο ίδιος σκόπευε να δώσει στο έργο του, εφόσον αυτό ολοκληρωνόταν, ήταν «Για τη Μουσική Κοινωνιολογία». Επιπλέον η επιμονή του στη χρήση των αρμονικών αναλογιών, οι οποίες εκτείνονται στο μεγαλύτερο μέρος της μελέτης, και η ενδελεχής διαπραγμάτευση του λήξαντος ζητήματος του Πυθαγόρειου κόμματος συσκοτίζει της ιδέες του Weber, απομακρύνοντας τον αναγνώστη από το σημαντικότερο ζήτημα της αλληλεπίδραση μουσικής και κοινωνίας. ⁵⁹

Όπως είδαμε ο Weber προτάσσει τη χρήση του ιδεότυπου, στατικού και δυναμικού, ως εργαλείο για τον προσδιορισμό των μουσικών πρακτικών και την κατανόηση των μεταβολών τους. Όμως δεν μπορεί να αγνοηθεί η σκοπιμότητά της ανάδειξης της εξορθολογιστικής του θεωρίας μέσω της δυτικής μουσικής ⁶⁰ και οι

52 Στο ίδιο, σ. 121, “the Bachs placed[...] on a "physiological tonal" basis by a rational use of the thumb”.

53 Blaukopf, ό.π., σ. 62.

54 Weber, ό.π., σ. 123, “rests upon the universality of its usefulness for domestic appropriation of almost all treasures of music literature, upon the immeasurable fullness of its own literature and finally on its quality as a universal accompanying and schooling instrument”.

55 Τερλεξίς, ό.π., σ. 117 – 118.

56 Konrad Boehmer, «Weber, Max», *Grove Music Online*.

57 Wierzbicki, ό.π., σ. 282.

58 Wierzbicki, ό.π., σ. 267, 280.

59 Wierzbicki, ό.π., σ. 267, 271, 281.

60 Shepherd, ό.π.

επιπτώσεις που έχει αυτό στη μέθοδό του. Για παράδειγμα μέρος της προσέγγισής του για την κατανόηση της νεωτερικής κοινωνίας αποτελεί η μελέτη των ελίτ.⁶¹ Έτσι ο Turley, παρατηρώντας πως ο Weber επικεντρώνεται σε αυστηρά εξορθολογισμένους και γραφειοκρατικούς θεσμούς όπως η καθολική εκκλησία και οι συντεχνίες οργανοποιών, αγνοώντας το ρόλο που μπορεί να έπαιξαν μικρότερες μουσικές κοινότητες στην εξέλιξη της μουσικής, καταλήγει πως η μέθοδός του είναι φτιαγμένη για να παράξει τα επιθυμητά από τον ίδιο αποτελέσματα· δηλαδή την επαλήθευση της υπόθεσής του για μία ορθολογική πορεία της μουσικής. Επιπλέον η έλλειψη κριτικής αντιμετώπισης των πηγών του, μέρος των οποίων προέρχονται από αρχαία της Ρωμαϊκής Εκκλησίας ή τοπικά αρχαία, υποδηλώνει την υποκειμενική διαδικασία επιλογής του υλικού του. Η σχέση του σώζοντος υλικού με τις δομές εξουσίας, οι οποίες είχαν λόγο για το τί θα επιβίωνε μέσω των αρχείων τους, το αν η εκκλησία ή οι αυλές ήταν πραγματικά τα περιβάλλοντα δημιουργίας του συνόλου των εξορθολογιστικών καινοτομιών που τους αναγνωρίζει ο Weber και το σε ποίο βαθμό αυτές οι καινοτομίες ήταν ήδη σε χρήση από σύγχρονους μουσικούς παραμένουν ζητήματα που πρέπει να ερευνηθούν.⁶² «Οι αρχειακές διαδικασίες είναι εγγενώς ελιτίστικες», σχολιάζει ο Turley, και οι καινοτόμοι μουσικοί δεν είχαν τις δομές διατήρησης του υλικού τους.⁶³ Η ίδια σκοπιμότητα εμπόδιζε τον Weber να συμπεριλάβει στη μελέτη του τις τυποποιημένες μουσικές στις παραδόσεις της Ιαπωνίας, της Κίνας, της Ινδίας και της Αιγύπτου οι οποίες έχουν λειτουργήσει και εντός γραφειοκρατικών δομών.⁶⁴ Τέλος ενώ μελετά αναλυτικά τις κλίμακες δεν ασχολείται καθόλου με την παραγωγή της ίδιας της μουσικής στο ποικιλόμορφο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Ευρώπης. Ο Κελπανίδης θα προσθέσει πως ο Weber δεν «δεν πρόφτασε να κάνει[...] αυτό, που σήμερα αναμένεται κυρίως από την Κοινωνιολογία της Μουσικής: να εξηγήσει δηλαδή τις τομές και τα χαρακτηριστικά της εξέλιξης της μουσικής[...] από τις αλλαγές της κοινωνικής θέσης του συνθέτη, την αλλαγή οικονομικής εξάρτησης και της δομής του μουσικού κοινού».⁶⁵ Το συμπέρασμα που βγαίνει είναι πως μια πιο ευρεία, αντικειμενική και κριτική προσέγγιση του ζητήματος της αλληλεπίδρασης της μουσικής με την κοινωνία στα διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια, με τη συμπερίληψη του ρόλου του ίδιου του μουσικού και τη μελέτη των μουσικών έργων, θα φώτιζε ακόμη περισσότερο το ζήτημα της ορθολογικής εξέλιξης της δυτικής μουσικής και της πιθανής μοναδικότητάς της.

Κλείνοντας ας δούμε κάποια βασικά συμπεράσματα που μπορούν να βγουν από το κείμενο του Weber συνοδευόμενα από σύντομο σχολιασμό.

Η πρωτόγονη μουσική επηρεάζεται έντονα από τη γλώσσα και το ρυθμό και μπορεί να διαβεί μία εξελικτική πορεία εφόσον έχει αποδεσμευτεί από πρακτικούς-ιερούς σκοπούς. Η κοσμική μουσική με τη συμμετοχή νεότερων ανθρώπων και την εισαγωγή οργάνων έχει μεγαλύτερη εξελικτική δυνατότητα και ο επαγγελματίας μουσικός ή ο βιρτουόζος είναι οι φορείς αυτής της εξέλιξης. Στην ημι-εξορθολογισμένη δυτική μουσική του μεσαίωνα, η μουσική εξελίχθηκε περαιτέρω σε ήδη εξορθολογισμένα και γραφειοκρατικά περιβάλλοντα όπως της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας και των αυλών. Ο Weber θεωρεί τη δυτική διατονική συγκερασμένη κλίμακα, αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, ως την πιο ορθολογική από όλες όσες μελέτησε. Αυτή είναι εκλογικευμένη σε τέτοιο βαθμό ώστε έχει υστερεί σε εκφραστικότητα σε σχέση με κλίμακες όπου η ποικιλία διαστημάτων είναι μεγαλύτερη, αλλά ξεπερνώντας την έμφυτη ασυμμετρία της οκτάβας εκτείνεται στη μέγιστη έκταση και υποστηρίζει το αρμονικό σύστημα με το βέλτιστο τρόπο. Το αρμονικό σύστημα καθυπόταξε στους νόμους του την αυτόνομη αναγεννησιακή μελωδία· αυτό παράγει μουσική μέσω συγκεκριμένων δομών και λειτουργιών χρησιμοποιώντας διαλεκτικά την επιβίωση ανορθολογικότητας της μελωδίας προς όφελος της αρμονικής ώθησης. Ταυτόχρονα τα ορθολογικά του θεμέλια προφυλάσσουν από τη μόνιμη απειλή διάλυσης της κλίμακας από την ασυγκράτητη επιθυμία του καλλιτέχνη για μεγαλύτερη εκφραστικότητα. Οι αντιστοιχίες με μελωδικά μουσικά συστήματα αποδεικνύονται προβληματικές, λόγω της θεμελιώδους αναντιστοιχίας της οριζόντιας-μελωδικής οργάνωσής τους με την ιδιάζουσα δυτική κάθετη-αρμονική οργάνωση.

Τα διαστήματα της φυσικής τέταρτης και πέμπτης συναντιούνται στην πλειοψηφία των μουσικών συστημάτων, επομένως οι φυσικοί αρμονικοί του ήχου βρίσκονται ως μορφοποιητικοί παράγοντες πίσω από κάθε μουσικό σύστημα. Η τονικότητα της τέταρτης και η πιθανότατα μεταγενέστερη τονικότητα της πέμπτης, βρίσκονται σε αντιπαράθεση η οποία, στη δυτική μουσική, έληξε με την υπεροχή της δεύτερης λόγω της υποστηρίξιής της από τους φυσικούς αρμονικούς και της επιρροής των χορδισμένων με βάση το διάστημα της πέμπτης μουσικών οργάνων. Η πορεία που ακολούθησε η ευρωπαϊκή μουσική από την αναγέννηση και μετά είναι μοναδική. Με τις απαγορεύσεις της χρήσης του τρίτονου ως

61 Botstein, ό.π.

62 Turley, ό.π., σ. 634, 640-642, 647.

63 Turley, ό.π., σ. 642.

64 Turley, ό.π., σ. 644.

65 Κελπανίδης, ό.π., σ. 311.

αποσταθεροποιητικού παράγοντα για την τονικότητα και των παράλληλων κινήσεων που υποβαθμίζουν την αυτονομία των φωνών, την ιεράρχηση των διαστημάτων και την τυποποιημένη μουσική σημειογραφία με διαστήματα, μέτρο και διάρκειες, έγινε δυνατή η ανάδυση της μοναδικά πολύπλοκης αναγεννησιακής πολυφωνίας. Έπειτα με το πέρασμα στην κάθετη οργάνωση της μουσικής, τη μονοπώληση της μελωδίας από την ψηλότερη φωνή και την αρμονική λειτουργία του βάσιμου ως προέκταση των αρμονικών του δημιουργήθηκε το κλειστό σύστημα της αρμονίας. Η εξέλιξη που περιγράφηκε αποτελεί αναμφίβολα μία πορεία προς το ορθολογικό κλειστό μουσικό σύστημα που δεν συναντάται πουθενά αλλού εκτός της ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής. Η ορθολογική αυτή πορεία φαίνεται να διαφοροποιεί ποιοτικά τη μουσική, την ιδεατή χρονική στιγμή που η ελεύθερη, ρευστή, οριζόντια οργάνωσή της έγινε αυστηρή, λογική και κάθετη. Ο Weber αναγνώρισε την ιδιαιτερότητα και τη σημαντικότητα αυτής της θεμελιώδους αλλαγής μουσικής αντίληψης αποδεικνύοντας τη διορατικότητά του να επικεντρώνεται σε ζητήματα άξια διερεύνησης. Ο ίδιος όμως δεν κατάφερε, ή δεν πρόλαβε, να ερευνήσει τους κοινωνιολογικούς παράγοντες αυτής της θεμελιώδους αλλαγής. Στο ίδιο πνεύμα θα μπορούσαν να προστεθούν μεταβλητές εξορθολογισμού της μουσικής μορφής όπως η ανάδυση του μουσικού θέματος ως ρυθμικό-μελωδικό-αρμονική ενότητα, η χρήση ενός μικρού μοτίβου ως δομικό λίθο για την επίτευξη μεγαλύτερης ευελιξίας στη σύνθεση (όπως στο πρώτο μέρος της 5ης συμφωνίας του Beethoven), το ολοκληρωτικό σύστημα του δωδεκαφθογγισμού του Schoenberg ακόμη και η τυποποιημένη μορφή των προϊόντων της βιομηχανίας της δημοφιλούς μουσικής.

Τα μουσικά όργανα, αν δεν κατασκευαστούν με βάση τη μηχανική ή αισθητική συμμετρία, αποτελούν όργανο μέτρησης των διαστημάτων, διαίρεσης της οκτάβας και το χόρδισμά τους δημιουργεί την τάση προς τον εξορθολογισμό με βάση το διάστημα της πέμπτης. Στο ευρωπαϊκό περιβάλλον, τα μουσικά όργανα πέρασαν μία διαδικασία βελτιστοποίησης και τυποποίησης, η οποία οφείλεται στις απαιτήσεις της τυποποιημένης σημειογραφίας, των ορχηστρών και της αγοράς, επηρεάστηκε από το στο κοινωνικό status των οργανοπαικτών και έγινε σε γραφειοκρατικό περιβάλλον της εκκλησίας και των αυλών. Ένα από τα αποτελέσματα αυτής της διαδικασίας είναι το μοντέρνο πιάνο, όργανο που εκπαιδεύει το σύνολο των δυτικών, και όχι μόνο, μουσικών στο τραγούδι και σε θέματα μουσικής θεωρίας, αναπαράγει έργα για μουσικά σύνολα και ορχήστρα αλλά και μουσικές άλλων παραδόσεων. Ταυτόχρονα όμως το όργανο-έπιπλο της αστικής τάξης του οποίου η κυριαρχία ήταν δυνατή μόνο σε καπιταλιστικό οικονομικό περιβάλλον. Τέλος τα ίδια τα όργανα επιδρούν στη διαμόρφωση του τονικού υλικού, της αρμονίας και της τονικότητας σε κάθε φάση της εξέλιξής τους.

2. Ορθολογισμός και Δωδεκαφθογγισμός στην Κριτική του T. W. Adorno

Εισαγωγή

Ο Theodor Wiesendgrund Adorno (1903-1969), Γερμανός, γιος επιχειρηματία εβραϊκής καταγωγής, μέλος της λεγόμενης Σχολής της Φρανκφούρτης⁶⁶ (καθηγητής του πανεπιστημίου της Φρανκφούρτης και αργότερα συνεργάτης του *Ινστιτούτου για την Κοινωνική Έρευνα*), καταγόταν από μουσική οικογένεια, είχε σπουδές στο πιάνο, στο βιολί⁶⁷ και στη σύνθεση καθώς και στους κλάδους της φιλοσοφίας, κοινωνιολογίας, ψυχολογίας και μουσικολογίας.⁶⁸ Υπήρξε μαθητής του Alban Berg (1885-1935) και θερμός υποστηρικτής της μουσικής πρωτοπορίας των δεκαετιών του 50' και 60'⁶⁹ και όπως θα δούμε παρακάτω έτρεφε μεγάλο σεβασμό για την εξπρεσιονιστική περίοδο της Σχολής της Βιέννης. «Για αυτόν» μας πληροφορεί η T. DeNora, «η μουσική δεν ήταν ένα θέμα το οποίο διαπραγματεύεται αφαιρετικά από την οπτική των κοινωνικών δυνάμεων που τη σχηματίζουν ούτε από την οπτική των δομικών του ιδιοτήτων» αλλά «ένα ζωντανό, δυναμικό καλλιτεχνικό μέσον» και με αυτή την αντιμετώπιση της μουσικής προχωρά στη φιλοσοφική και κοινωνιολογική ενασχόλησή του με αυτήν.⁷⁰ Η *Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής* του Adorno προοριζόταν για παράρτημα της *Διαλεκτικής του Διαφωτισμού* του ίδιου και του Max Horkheimer (1895-1973).⁷¹ Το μέρος του βιβλίου που αφορά τον Arnold Schoenberg, τον οποίο ο Adorno αντιμετωπίζει ως προοδευτικό συνθέτη, γράφτηκε κατά τα έτη 1940-1941, ενώ ο συγγραφέας βρισκόταν εξόριστος από τους Ναζί στην Αμερική, και συμπληρώθηκε μετά τον πόλεμο με το κείμενο για τον Igor Stravinsky, ο οποίος συμπληρώνει το διαλεκτικό ζεύγος ως εκπρόσωπος της συντηρητικής τάσης στη μουσική.⁷²

2.1. Εξπρεσιονισμός και Κριτική του Έργου

Ο Adorno αρχίζει το δοκίμιό του για τον Schoenberg προτείνοντας πως η ιδέα του μουσικού «έργου», ως μεγάλο ή σφαιρικό, έχει καταλυθεί από τη ριζοσπαστική μουσική.⁷³ Αναφέρεται στη μουσική παραγωγή του Arnold Schoenberg (1874-1951). Σε πρώτη φάση ας αναφερθούμε επιγραμματικά στην αντίληψή του Adorno για ένα μουσικό έργο με τη γενικότερη έννοια. Για αυτόν η μουσική δεν μπορεί να απομονωθεί από το κοινωνικό της περιβάλλον με το οποίο αλληλεπιδρά συνεχώς. Όπως διαβάζουμε στο λήμμα του J. Shepherd και στον K. Blaukopf, στη σκέψη του, η οποία πηγάζει από τη Μαρξιστική παράδοση, τον Hegel, τον Weber⁷⁴ και τον Freud,⁷⁵ ο τρόπος οργάνωσης του μουσικού υλικού γίνεται αντιληπτός ως φορέας κοινωνικών και ιστορικών νοημάτων.⁷⁶ Γιατί αν και η μουσική έχει αυτονομηθεί από την κοινωνία στην πορεία της ιστορίας, με την έννοια πως έχει αποσυνδεθεί από πρακτικούς-λατρευτικούς σκοπούς, όπως παρατηρεί η Λογοπάτη-Τόμπρα, ο συνθέτης παραμένει μέλος της κοινωνίας και λειτουργεί εντός της. Έτσι ο δημιουργός της μουσικής και η κοινωνία στην οποία ζει μπορεί να βρίσκονται είτε σε αμοιβαία εξάρτηση, είτε σε ένταση.⁷⁷ Όμως ο Adorno προχωρά ένα βήμα παραπέρα. Για αυτόν, όπως αναφέρει ο Γ. Σολωμός κάθε μουσική έχει κοινωνικό περιεχόμενο και αυτό μπορεί να βγει στην επιφάνεια μέσω ενός κοινού στοιχείου το οποίο ενώνει τη σφαίρα του κοινωνικού και του μουσικού· του στοιχείου της οργάνωσης.⁷⁸ Έτσι, σύμφωνα με τον Adorno ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης οργανώνει τους ήχους φανερώνει κάτι για την οργάνωση της κοινωνίας του. Επιστρέφοντας στην έννοια του έργου, ο Adorno

66 David Trippett, «Adorno, Theodor (Ludwig) W[iesengrund]», *Grove Music Online*.

67 Max Paddison, «Adorno, Theodor (Ludwig) W[iesengrund]», *Grove Music Online*.

68 Χαρά Λογοπάτη-Τόμπρα, *Η Αισθητική Θεωρία και η Φιλοσοφία της Μουσικής του Adorno στον 20ον Αιώνα*, Αθήνα 2010, σ. 1 – 3, 16 – 17.

69 Kurt Blaukopf, *Musical Life in a Changing Society: Aspects of Music Sociology*, Portland, Oregon 1992, σ. 215-216.

70 Tia DeNora, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Κέμπριτζ 2003, σ. 3.

71 Στο ίδιο, σ. 8.

72 Λογοπάτη-Τόμπρα, , ό.π., σ. 73.

73 Theodor W. Adorno, *Η Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, Αθήνα 2012, σ. 65.

74 Blaukopf, ό.π., σ. 213 – 214.

75 Λογοπάτη-Τόμπρα, ό.π., σ. 9.

76 John Shepherd, «Sociology of Music», *Grove Music Online*.

77 Λογοπάτη-Τόμπρα, ό.π., σ. 39.

78 Γεράσιμος Σολωμός, «Μουσική και Κοινωνία: Σημειώσεις για τον Αντόρνο και την Κοινωνία», *Ουτοπία* 25, 1997, σ. 74.

θεωρεί πως η μουσική, ωθούμενη από την εσωτερική αντικειμενικότητα της, δεν μπορεί να είναι συνεπής στην ιδέα του ολοκληρωμένου έργου όπως ήταν στο παρελθόν. Σκηινικά έργα όπως η *Προσμονή* op. 17 και *Το Καλό Χέρι* op. 18 της εξπρεσιονιστικής περιόδου του Schoenberg, γραμμένα σε ελεύθερη ατονικότητα, διαφοροποιούνται από το Βαγκνερικό μουσικό δράμα, διαλύουν τη μουσική τάξη και αντιτάσσονται στις απαιτήσεις της μουσικής βιομηχανίας.⁷⁹ Δεν είναι πλέον «έργα» και δεν θα έπρεπε να ξαναγίνουν καθώς έτσι θα κρατούσαν μία υποκριτική στάση απέναντι στην κοινωνία· η αρμονία και η συνοχή στην οργάνωση του έργου αγνοούν τη δυσαρμονία και τον κατακερματισμό της κοινωνίας. Στο τεχνικό επίπεδο, όπως αναφέρει η Goehr, αυτές οι δημιουργίες «δεν πληρούν την παραδοσιακή λειτουργία των έργων (την ανάπτυξη της ιδέας) κινούνται προς τη συντομία και τη στιγμιαία χειρονομία και παύουν να είναι έργα».⁸⁰ Στο κοινωνικό επίπεδο, όπως σχολιάζει η Λογοπάτη-Τόμπρα, «τέχνη είναι το φαινόμενο της κοινωνικής διαλεκτικής του γενικού [ή καθολικού] και του μερικού (ατομικού) μέσα από τη δραστηριότητα του υποκειμένου, ενώ το αίτημα της, σύμφωνα με τους κανόνες και τις καλλιτεχνικές συμβάσεις, προσωπικής ελευθερίας είναι καθοριστικό της ποιότητάς της».⁸¹ Το ατομικό, δηλαδή το δημιουργικό υποκείμενο, βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με το καθολικό, δηλαδή τις προϋπάρχουσες καλλιτεχνικές συμβάσεις. Στην αστική τέχνη το καταξιωμένο έργο οφείλει να ταυτίζεται με το καθολικό και μέσω αυτής της ταύτισης, της αναγωγής στο υπάρχον, εκτιμάται και η ποιότητά του. «Στον εικοστό αιώνα, το αίτημα, το μερικό να εμπεριέχει το γενικό, διαμεύεται από μόνο του διότι η ζωή έχει εκφύγει μέσ' από τις παγιωμένες μορφές της τέχνης. [...] Η δραματική ένταση μεταξύ γενικού και μερικού καταλύει τη σταθερότητα της μορφής των γενικών κατηγοριών».⁸²

Το μουσικό υλικό, σύμφωνα με τον Adorno, δεν διέπεται από νόμους της φυσικής ακουστικής, ούτε προσδιορίζεται με ψυχολογικούς όρους, αλλά διαμορφώνεται μέσω της ιστορικής του πορείας.⁸³ Ο ίδιος αντιλαμβάνεται το υλικό σαν κατασταλαγμένο πνεύμα, κοινωνικά και συνειδησιακά διαμορφωμένο μέσω της διαλεκτικής και υποκειμενικής εξέλιξης που διέπει και την ίδια την κοινωνία. Επομένως οι συνθέτες καλούνται να αναγνωρίσουν και να υπακούσουν σε αυτή την ιστορικότητα, επιλέγοντας και διαμορφώνοντας το υλικό με συνέπεια απέναντι της.⁸⁴ Τα διάφορα ιδιώματα που είχε αποκτήσει κατά περιόδους η μουσική, δεν διατίθενται ελεύθερα για χρήση από το συνθέτη. Οι τρόποι οργάνωσης του μουσικού υλικού εκτός του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου στο οποίο δημιουργήθηκαν δεν έχουν καμία λειτουργία. Με αυτή την έννοια η τονικότητα ήταν πλέον απαγορευτική. Ο συνθέτης υπάκουε στους κανόνες της αλλά απέφευγε την απάντηση στα αινίγματα της μουσικής τα οποία μπορούν να απαντηθούν μόνο με τη μέγιστη συνέπεια του συνθέτη ως προς τις απαιτήσεις του υλικού. Όπως αναφέρει η Buck-Morrs ο Adorno αντιλαμβανόταν τη σχέση του Schoenberg με το μουσικό υλικό ως διαλεκτική και εντελώς καινούρια. Ο Schoenberg ήταν για αυτόν ο συνθέτης που δούλεψε για πρώτη φορά όχι σαν «τυφλός τεχνίτης», ούτε με μία αχαλίνωτη ελευθερία, αλλά το έργο του προέκυπτε από τη διαλεκτική σχέση της υποκειμενικότητας του δημιουργού και των «αντικειμενικών απαιτήσεων του υλικού».⁸⁵

Στη συνέχεια, ο Adorno περιγράφει αυτή τη μεταβολή της έννοιας του έργου όπως αυτή εμφανίζεται στα εξπρεσιονιστικά έργα του Schoenberg. Η ιδέα του αραγούς μουσικού έργου, όπως αυτή διαμορφώθηκε τον 18ο αιώνα, προϋποθέτει τη χρήση κατασταλαγμένων μουσικών μορφών οι οποίες μπορούν να υποστηρίξουν τη σύνθεση σε μεγάλη χρονική έκταση. Με τον εξπρεσιονισμό αυτή η έκταση χάθηκε καθώς το ίδιο το μουσικό υλικό δεν επέτρεπε πλέον μεγάλες χρονικές διάρκειες. Αυτή η συμπύκνωση ερμηνεύεται από τον Adorno ως μία κριτική· του έργου, του χρόνου και του φαίνεσθαι.⁸⁶ Στα εξπρεσιονιστικά έργα, εμπεριέχεται μόνο ό,τι είναι απαραίτητο, γι' αυτό περιορίζονται και οι διάρκειες των έργων. Ό,τι περιττό είναι παρείσακτο, όχι μόνο γιατί εμποδίζει την επίτευξη της βέλτιστης συνοχής αλλά και επειδή αντανακλά το αρνητικό της βιωμένης πραγματικότητας. Ενώ στην πορεία της έντεχνης μουσικής από το πρώιμο μπαρόκ και έπειτα, τα ανθρώπινα πάθη στιλιζαρίζονταν και παρουσιάζονταν μεσολαβημένα, εκλογικευμένα και μεταμορφωμένα σε εικόνες, με τον Schoenberg «στο *medium* της μουσικής επισημαίνονται απτές απροσποίητες κινήσεις του υποσυνείδητου, ψυχικοί κλονισμοί, τραύματα».⁸⁷ Η DeNora αναφέρει πως «στο

79 Adorno, ό.π., σ. 66.

80 Lydia Goehr, «Dissonant Works and the Listening Public» στο: *The Cambridge Companion to Adorno*, Κέμπριτζ 2004, σ. 241.

81 Λογοπάτη-Τόμπρα, ό.π. σ. 33.

82 Στο ίδιο, σ. 34.

83 Adorno, ό.π., σ. 68.

84 Στο ίδιο, σ. 68.

85 Susan Buck-Morrs, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 1977, σ. 129.

86 Adorno, ό.π., σ. 74.

87 Στο ίδιο, σ. 76.

μοντέρνο κόσμο, ο Adorno θεωρούσε, πως η τέχνη είχε απογυμνωθεί από το στάτους της ως μέσον για γνώση»,⁸⁸ όμως η εξπρεσιονιστική μουσική του Schoenberg διαψεύδοντας τη συνοχή του συνθέτη με το μουσικό φαίνεσθαι άρα και τη συνοχή του υποκειμένου με την κοινωνία και αποβάλλοντας κάθε στοιχείο των συμβάσεων, αποκλείει το μουσικό «παίγνιο», αποκτά εσωτερική συνοχή και προσδίδει σε κάθε επιμέρους στοιχείο της το αναντικατάστατο· «αναιρώντας φαίνεσθαι και παίγνιο, η μουσική τείνει προς τη γνώση».⁸⁹ Η επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης του υποκειμένου με το αντικείμενο στη μουσική του Schoenberg και η ανάθεση στη μουσική μίας γνωσιακής λειτουργίας, εκφράζει το αίτημα του Adorno για μετατροπή αυτής της σχέσης σε διαλεκτική και, σε συμφωνία με τη Μαρξιστική φιλοσοφία, στη «σωστή δομική βάση για όλες τις ανθρώπινες δραστηριότητες».⁹⁰

Η γνώση όμως εμφανίζεται στη μορφή και στο περιεχόμενο της μουσικής. Για τον Adorno, σύμφωνα με τον Blaukopf, η μελέτη της μουσικής από κοινωνιολογική σκοπιά πρέπει να αφορά και το έργο καθ' εαυτό και κάθε κοινωνιολογικός όρος πρέπει να τεκμηριώνεται από το περιεχόμενο, τη μορφή και τις υπόλοιπες καθαρά μουσικές διαστάσεις.⁹¹ Έτσι, σύμφωνα με τη Λογοπάτη-Τόμπρα τα «αυθεντικά έργα [...] αποδίδουν ανεπιφύλακτα το ιστορικό και θεματικό περιεχόμενο της εποχής τους».⁹² Όταν το σύγχρονο υποκείμενο ήταν αποξενωμένο και εξασθενημένο και δεν δεχόταν καμία παρηγοριά, ακριβώς έτσι παρουσιαζόταν και μέσω της μουσικής· κατακλυσμένο από σπαραχτικά συναισθήματα ψυχικού κλονισμού ή φόβου. Καταγράφοντας αυτά τα συναισθήματα, ο Schoenberg θεμελιώνει και τη μορφή των έργων πάνω τους, απομακρυνόμενος από τη χρήση παραδοσιακών διαδικασιών συνέχειας και ανάπτυξης. Έτσι θέμα και επεξεργασία, συνέχεια αρμονικής ροής και μελωδικής γραμμής, όλα τα διαμορφωμένα από αιώνες μουσικής εξέλιξης εργαλεία, αμφισβητούνται. Γιατί η μορφή είναι και αυτή κατασταλαγμένο περιεχόμενο.⁹³ Στην περίπτωση του εξπρεσιονισμού, αυτή εκφράζει τη σκληρότητα και την απόλυτη μοναξιά, η οποία όταν παρουσιάζεται τόσο ωμά και στο μέγιστο βαθμό της, δεν αναφέρεται μόνο στο υποκείμενο αλλά και σε ολόκληρη την κοινωνία. Η αποβολή των μορφών, σύμφωνα με την DeNora, λειτουργεί γνωσιακά επιδεικνύοντας ή θυμίζοντας στο αποξενωμένο υποκείμενο την έλλειψη της «στέγης», του σπιτικού και κάθε μορφής «φιλοξενίας» εντός της απολυταρχικής πραγματικότητας· «θυμίζει στο υποκείμενο το τι, σε άλλο πλαίσιο, έχει χαθεί».⁹⁴ Το μονόπρακτο δράμα με μουσική *Το Καλό Χέρι* συναντά τα αιτήματα της *Νέας Αντικειμενικότητας*, συμβαδίζει με το *Jugendstil* και τις εφαρμοσμένες τέχνες μέσω της χρήσης κάποιων στοιχείων όπως του συμβολισμού των χρωμάτων και έτσι απομακρύνεται από το πρόταγμα της αντικειμενικότητας και ωθείται προς το φαίνεσθαι το οποίο αρνήθηκε· προς τη «μοναξιά ως στίλ»,⁹⁵ διαδικασία που ο Witkin περιγράφει ως το νόμο της αισθητικής μορφικής γλώσσας που πηγάζει από το άγχος του ατόμου που βιώνει τη μοναξιά.⁹⁶ Τα χρωματικά εφέ εισχωρούν στη μουσική ως στολίδια, σαν αντικείμενα ή, όπως τα χαρακτηρίζει η DeNora, «εφαρμογές» (applications).⁹⁷ Αυτός είναι ο τύπος της μοναξιάς ως στίλ που εντοπίζεται στην τέχνη του Schoenberg· η «αντίσταση ενάντια στην κακή κοινωνικοποίηση και αποδοχή μιας κοινωνικοποίησης ακόμη χειρότερης»⁹⁸. Η Goehr ορίζει το στίλ της μοναξιάς ως τη «φόρμουλα που ο εξπρεσιονιστής χρησιμοποιεί για να αποκαλύψει τη διαπεραστικότητα της μοναξιάς μέσω της μεμονομένης χειρονομίας του μοναχικού προσώπου». Σύμφωνα με την ίδια η «μοναχική διαλογία» (lonely discourse) που εκφράζεται, αφορά αφενός τη μοναξιά του αποξενωμένου υποκειμένου της κοινωνίας του προχωρημένου καπιταλισμού, αφετέρου εκφράζει την αδικία της περαιτέρω απομόνωσης του μοναχικού ατόμου το οποίο κατηγορείται από την κοινωνία για την εκτοπισμένη του θέση η οποία του έχει επιβληθεί.⁹⁹

Ο εχθρικός ως προς την ολότητα του έργου εξπρεσιονισμός, αρνούμενος την επικοινωνία και στραμμένος απόλυτα προς την υποκειμενική έκφραση, επαληθεύει τη συνέπεια στην εσωτερική λογική του έργου και έτσι αντιφάσκει με την εξπρεσιονιστική θέση. Με αυτή τη λογική επιχειρήθηκε η αυστηρότερη οργάνωση του μουσικού υλικού και της μορφής όπως φαίνεται από τη χρήση επανέκθεσης και συγχορδιών

88 DeNora, σ. 9.

89 Adorno, ό.π., σ. 79.

90 Buck-Morrs, ό.π., σ. 123.

91 Blaukopf, ό.π., σ. 2, 5 – 6.

92 Λογοπάτη-Τόμπρα, ό.π., σ. 43 – 44.

93 Adorno, ό.π., σ. 80.

94 DeNora, σ. 11 – 12.

95 Adorno, ό.π., σ. 85.

96 Robert W. Witkin, *Adorno on Music*, Λονδίνο Νέα Υόρκη 1999, σ. 132.

97 DeNora, σ. 9.

98 Adorno, ό.π., σ. 86.

99 Goehr, ό.π., σ. 204.

«εν είδει πρωτοκόλλου»,¹⁰⁰ στο ψυχογράφημα αλλά ταυτόχρονα έργο, *Το Καλό Χέρι*. Η ακραία υποκειμενικότητα, ορισμένη αρνητικά ως εχθρότητα προς κάθε γενικευμένη σύμβαση, προτάσσουν τη συνέπεια απέναντι στην έκφραση, βγαίνει από το πλαίσιο του απομονωμένου και γίνεται με τη σειρά της μία νέα σύμβαση, άρα μία αντικειμενικότητα. «*Η απόλυτη απελευθέρωση του ειδικού από το γενικό διαμέσου του πολεμικού θεμελιακού συσχετισμού του με το γενικό έχει ως συνέπεια τη μεταβολή και του ίδιου του ειδικού σε γενικό. [...] Από τη στιγμή που σταθεροποιεί [η εξπρεσιονιστική μουσική] [...] το εκπεφρασμένο, [...] αυτό απολιθώνεται μεταβαλλόμενο σε ακριβώς εκείνο το αντικειμενικό που ο καθαρός εκφραστικός χαρακτήρας της αρνείται...*».¹⁰¹ Έτσι ο εξπρεσιονισμός επαναφέρει τα ζητήματα της συνοχής, της ολότητας, του οργανικού, του αρμονικά φτιαγμένου, του αυστηρά οργανωμένου κατασκευαστικού υλικού και της αρχιτεκτονικής και με το τέλος του, βγάζει στο προσκήνιο την έννοια του απόλυτου και πλήρους έργου.

2.2. Δωδεκαφθογγισμός και Ανελευθερία

Η ιστορική επισκόπηση των διαστάσεων της τονικής μουσικής (μελωδία, αρμονία, αντίστιξη, μορφή και εννοχρήστρωση) δείχνει πως αυτές έχουν εξελιχθεί ως ένα βαθμό αυτόνομα, με την κάθε μία να αναπτύσσεται δυσανάλογα ως προς τις άλλες δημιουργώντας τεχνικές ανισοροπίες. Η πλήρης οργάνωση αυτών των στοιχείων και ο συντονισμός τους επιχειρείται, για τον Adorno, με το βαγκνερικό έργο τέχνης αλλά επιτυγχάνεται για πρώτη φορά με τον Schoenberg. «*Στη μουσική του δεν είναι απλώς εξίσου ανεπτυγμένες όλες οι διαστάσεις, αλλά έχουν παραχθεί με τέτοιο διακριτό τρόπο, ώστε να συγκλίνουν*».¹⁰² Τάσεις σύγκλισης των διαστάσεων διαφαίνονται από την εξπρεσιονιστική του περίοδο και κορυφώνονται με την αποκατάσταση της πολυφωνίας και την αναίρεση της αντίθεσής της με την ομοφωνία στα δωδεκαφθογγικά του έργα. Αυτή η κατασκευαστική συνέπεια, η «*ιδέα της ορθολογικής πλήρους οργάνωσης του έργου*» ως «*μη διαφοροποίηση' της μίας υλικής διάστασης από την άλλη*» και η «*μετάβαση της μουσικής οργάνωσης στην αυτόνομη υποκειμενικότητα*»¹⁰³ επιτυγχάνεται μέσω της κυριαρχίας της επεξεργασίας στο μουσικό έργο. Η επεξεργασία ξεκινά την ιστορική της πορεία ως ένα μέρος της σονάτας ανάμεσα στα μουσικά θέματα. Συνδυασμένη με την τεχνική της παραλλαγής και μεγεθυμένη στον Beethoven, φτάνει να καταλαμβάνει το σύνολο της σονάτας στον Brahms έτσι ώστε, σε αυτόν, τα πάντα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μία μεταβολή του θέματος η οποία όμως διατηρεί την αρχική της ταυτότητα. Αυτό έχει ως συνέπεια την αποβολή κάθε τυχαιού στοιχείου στη μουσική. Με την κυριαρχία της επεξεργασίας λοιπόν, η υποκειμενική έκφραση, η οποία ήταν σε δεύτερη μοίρα, βγαίνει στην επιφάνεια σε βάρος της παραδοσιακής δόμησης. Η Rosengard-Subotnik σχολιάζει πως η διαδικασία της ανάπτυξης η οποία με τον Brahms έγινε «*ολοκληρωτική*» (total) εκτιμήθηκε ιδιαίτερα από τον επιφανή μουσικοκριτικό Eduard Hanslick (1825-1904) από τον οποίο ο Adorno αντλεί μία γραμμή σκέψης.¹⁰⁴ Ο Wagner με τη σειρά του αμφισβητεί την παραδοσιακή αντικειμενικότητα με το *lied*, το *leitmotiv* και το πρόγραμμα και ο Schoenberg παραλαμβάνοντας τη χειραφετημένη, υποκειμενική γλώσσα του Wagner, τη βυθίζει στην κυριαρχία του ανθρώπινου λόγου.¹⁰⁵

Το μέσο με το οποίο υποκειμενοποιήθηκε η μουσική είναι η πολυφωνία. Με τον Schoenberg η χρήση της αντίστιξης γίνεται η ουσία της νέας αρμονίας και οι παλιές, στερεότυπες τρίφωνες συγχορδίες οι οποίες έχουν στερηθεί κάθε λειτουργίας, αντικαθίστανται με πολυφωνικές συνηχήσεις που καθορίζονται από τη δραστηριότητα καθενός φθόγγου που εμπεριέχουν. Η διαφωνία του νέου μουσικού υλικού προκύπτει από αυτήν τη δραστηριότητα και με τη σειρά της, οδηγούμενη στη δωδεκάφθογγη τεχνική, χάνει την υποκειμενικότητά της μετατρέπόμενη σε φορέα του χαρακτήρα πρωτόκολλου της έκφρασης. Έτσι «*η υποκειμενική επιθυμία και ανάγκη ουσιαστικής αυτοέκφρασης γίνεται τεχνικό 'όργανον' του αντικειμενικού έργου*».¹⁰⁶ Με τον εξορθολογισμό του νέου μουσικού υλικού, οι μορφολογικές συμβάσεις χάνουν το παραδοσιακό τους νόημα· δεν αποτελούν πλέον τη βάση του συσχετισμού των θεμάτων. Τα έργα του Schoenberg πλέον δομούνται από την ισάξιο συσχετισμό κάθε επι μέρους στοιχείου με τον πυρήνα του έργου. Το θέμα και η επεξεργασία καταργούνται και η διάκριση ανάμεσα σε ουσιώδες και επουσιώδες, πρότυπο και δευτερεύον, δεν μπορεί να γίνει. Με τον απόλυτο εξορθολογισμό του υλικού που επιτυγχάνεται

100 Adorno, ό.π., σ. 88.

101 Στο ίδιο, σ. 87 – 88.

102 Στο ίδιο, σ. 92.

103 Στο ίδιο, σ. 93.

104 Rose Rosengard-Subotnik, *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Μινεάπολις Λονδίνο 1996, σ. 156.

105 Adorno, ό.π., σ. 96 – 97.

106 Στο ίδιο, σ. 98.

μέσω της δωδεκάφθογγης τεχνικής, η δυναμική της μουσικής δομής γίνεται στατική. Η διαδικασία της παραλλαγής γίνεται ολοκληρωτική, μεταφέρεται στην προεργασία του συνθέτη και διέπει όλο το έργο. Καμία νότα δεν είναι πλέον ελεύθερη καθώς τα πάντα καθορίζονται από την αρχική σειρά.

Ο Adorno αναγνωρίζει την ιστορικότητα που ενυπάρχει σε αυτούς τους καταναγκασμούς. Για αυτόν η τεχνική συνεχίζει την κριτική στο φαίνεσθαι «καθαρίζοντας» τη μουσική από «παρακμασμένα οργανικά κατάλοιπα». ¹⁰⁷ Η επανάληψη ενός φθόγγου του βάσιμου και οι διπλές κορυφώσεις ήταν προβληματικά από όταν η μουσική βασιζόταν στην τονικότητα. Στην ελεύθερη ατονικότητα οι επαναλήψεις φθόγγων που επιστρέφουν πρόωρα αποσπούσε την προσοχή του ακροατή. Όπως αναφέρει και η Λογοπάτη-Τόμπρα το δωδεκάφθογγο είναι, σε πρώτη φάση για τον Adorno «η ακριβέστερη απάντηση» «στα θεμελιώδη ερωτήματα που θέτει το μουσικό υλικό, το οποίο περιέχει το σύνολο των αποτελεσμάτων της διαχρονικής μουσικής πορείας». Σύντομα όμως η κατάφαση του με το δωδεκάφθογγο θα μετατραπεί σε κριτική. ¹⁰⁸ Συνεπώς το δωδεκάφθογγο είναι η αντιμετώπιση των ιστορικά δημιουργημένων προβληματικών της σύνθεσης που εντοπίζονται στο τεχνικό επίπεδο του υλικού με αποτέλεσμα την απαγόρευση κάθε τι ξένου ή τυχαίου προς το όλον, κάθε τι ελεύθερου ακόμα και στο μικροσκοπικό επίπεδο των φθόγγων. «Το αποτέλεσμα είναι ένα σύστημα στη μουσική κυριαρχία πάνω στη φύση. Πράγμα που ανταποκρίνεται σε έναν πόθο από τις απαρχές ακόμη της αστικής εποχής: τον πόθο να συλλάβει όλους τους δυνάμει μουσικούς ήχους οργανώνοντάς τους έτσι, ώστε η μαγεία της μουσικής να μετουσιωθεί σε ανθρώπινο λόγο». ¹⁰⁹ Έτσι με το δωδεκάφθογγο ολοκληρώνεται η απομυθοποίηση της μουσικής, η απογύμνωσή της από ό,τι μαγικό της είχε απομείνει. Η νομοτέλεια και το μαθηματικά ακριβές γίνεται αυτοσκοπός, επιβάλλεται στη μουσική σαν πεπρωμένο, απόλυτα και χωρίς να έχει κάποιο νόημα. Η αυταρχική κυριαρχία της τεχνικής εξουσιάζει κάθε επιμέρους στοιχείο της σύνθεσης φτάνοντας να αντικαθιστά την παραδοσιακή έννοια της μουσικής «ιδέας» με αυτή της «ορθής κατασκευής». Έτσι η μουσική αρνούμενη κάθε μουσικό νόημα παίρνει και πάλι τη μορφή παιγνίου, αυτή τη φορά με τους αριθμούς και το τυχαίο μουσικό νόημα που προκύπτει από αυτούς. Όπως συμπεραίνει και η Buck-Morris «η δωδεκάφθογγη σύνθεση είχε γίνει ένα τυποποιημένο, κλειστό σύστημα που κυλούσε πίσω στην ιδεολογία». ¹¹⁰

«Ό,τι υπάρχει είναι δυνατότερο: Αυτό έμαθε τους ανθρώπους [...] να εξουσιάζουν τη φύση· και κατά τη διαδικασία αυτή αναπαράγεται το πεπρωμένο». Η Λογοπάτη-Τόμπρα σχολιάζει, «τα έργα τέχνης, δυνάμει του στοιχείου της ενότητάς τους, το οποίο τα οργανώνει ως σύνολο, αδυνατούν να εκφύγουν του ορθού λόγου που εξουσιάζει τη φύση. Αντίθετα την επεκτείνουν εσωτερικά». ¹¹¹ Κάθε ανθρώπινο βήμα, προσθέτει ο Adorno, «προδιαγράφεται από την παλιά υπεροχή της φύσης. Το πεπρωμένο είναι καθαρά αφηρημένη εξουσία. Και το μέγεθος της καταστροφής είναι ανάλογο της εξουσίας: το πεπρωμένο είναι όλεθρος». ¹¹² Και αυτός ο όλεθρος, στην περίπτωση αυτή, είναι η στέρηση της ελευθερίας του δημιουργικού υποκειμένου. Όμως το ολοκληρωτικό σύστημα που έφτιαξε ο συνθέτης, επιστρατεύοντας όλο του το λόγο με σκοπό να κυριαρχήσει πάνω στη μουσική φύση, στο τέλος εξουσιάζει και τον ίδιο. ¹¹³ Το υποταγμένο στη δομική βούληση μουσικό υλικό απωθεί τη δημιουργικότητα και η ανασφάλεια που προκαλούσε η χειραφέτηση του συνθέτη από το βασισμένο στη φύση του ήχου σύστημα της αρμονίας, οδηγεί σε μία δεύτερη φύση που επιβάλλει ο ίδιος ο συνθέτης στον εαυτό του. Όπως «ο κύριος εντέλει υποδουλώνεται στον ίδιο του τον δούλο μέσα από την πρακτική και συνειδησιακή εξάρτηση από αυτόν» στη διαλεκτική δούλου και κυρίου στον Hegel, σχολιάζει ο Τσέτσος, ¹¹⁴ έτσι η διαλεκτική αντιπαράθεση του συνθέτη με τα τεχνικά προβλήματα της μουσικής οργάνωσης, τα οποία είναι αισθητά με την ακοή, οδηγεί στην υποταγή της υποκειμενικότητας σε νέο κύριο· στα αξιώματα του δωδεκαφθογγισμού. Η μουσική περνά στη σφαίρα της ανελευθερίας, γίνεται συντηρητική και οδηγείται στην αναβίωση της ολότητας των έργων των Βιεννέζων Κλασικιστών. ¹¹⁵

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο σύντομος σχολιασμός του Adorno στους εξωμουσικούς, κοινωνικοοικονομικούς παράγοντες της δημιουργίας του δωδεκάφθογγου με αφορμή την εφεύρεση ενός παρόμοιου συστήματος από έναν Αυστριακό, σύγχρονο του Schoenberg, τον J. M. Hauer (1883-1959). «Λεν είναι βέβαια τυχαίο ότι οι μαθηματικές τεχνικές στη μουσική αναπτύχθηκαν στη Βιέννη όπως και ο λογικός θετικισμός. [...] Τα αίτια είναι κοινωνικά. Ενώ οι διανοητικές παραγωγικές δυνάμεις στην Αυστρία ήταν

107 Στο ίδιο, σ. 103.

108 Λογοπάτη-Τόμπρα, ό.π., σ. 77.

109 Adorno, ό.π., σ. 104.

110 Buck-Morris, ό.π., σ. 277 (υποσημείωση 80)

111 Λογοπάτη-Τόμπρα, ό.π., σ. 57 – 58.

112 Adorno, ό.π., σ. 107.

113 DeNora, ό.π., σ. 19.

114 Μάρκος Τσέτσος, *Η Μουσική στη Νεότερη Φιλοσοφία: Από τον Καντ στον Αντόρνο*, Αθήνα 2012, σ. 204.

115 Adorno, ό.π., σ. 107 – 109.

ανάλογες του επιπέδου της τεχνικής του όψιμου καπιταλισμού, οι υλικές είχαν μείνει πίσω. Ακριβώς γι' αυτό ο δεσπόζων υπολογισμός έγινε το όραμα του Βιεννέζου διανοούμενου. Εάν ήθελε να συμμετάσχει στην υλική παραγωγική διαδικασία, έπρεπε να ψάξει δουλειά στη Γερμανία. Εάν έμενε στην πατρίδα, γινόταν γιατρός, δικηγόρος ή περιοριζόταν στο παιχνίδι με τους αριθμούς, στο φάντασμα της εξουσίας του χρήματος».¹¹⁶ Εδώ βλέπουμε την άποψη πως η ανάπτυξη του ύστερου καπιταλισμού στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης επέδρασε ουσιαστικά στη δημιουργία του δωδεκάφθογγου διαμορφώνοντας τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες για τη στροφή της διάνοησης προς το θετικισμό, με τους συνθέτες να μην αποτελούν εξαίρεση. Όπως σχολιάζει και ο Witkin, το υλικό, του οποίου η ανάπτυξη ταυτίζεται με την ανάπτυξη των τεχνικών μέσων της κοινωνίας, «διαμορφώνει και τη δημιουργική εργασία των καλλιτεχνών, τις αντιλήψεις τους για την καλλιτεχνική διαδικασία και την αντίληψη του εαυτού τους ως καλλιτέχνες».¹¹⁷ Παρακάτω ο σχολιασμός του Adorno μετατρέπεται σε κριτική. Μπορεί η οργανωτική συνέπεια ως προς το μουσικό υλικό να επιφέρει τη διάλυση του αισθητικού φαίνεσθαι, διατηρώντας την εξπρεσιονιστική άρνηση του στιλιζαρίσματος, αλλά το φαίνεσθαι εισχωρεί στην εσωτερική λογική του ίδιο του συστήματος, εφόσον το σύστημα έχει βυθίσει τη μουσική στην τεχνικότητα. «Παρ' όλη τη σύμφωνη με το υλικό διαδικασία δεν μπορεί να παραβλέψει κανείς κάποια μακρινή συγγένεια με τα σκηνικά που επιστρατεύουν τη μηχανή, μάλιστα τείνουν και τα ίδια να μοιάζουν με μηχανή, που όμως δεν εξυπηρετεί καμία λειτουργία: η μηχανή στέκει εκείδά απλώς σαν αλληγορία της 'εποχής της τεχνικής'».¹¹⁸ Η μουσική έχει χάσει κάθε δεσμό με ό,τι βρίσκεται εκτός της και έχει γίνει αυτοσκοπός. Η κατάργηση κάθε φαινομενικού χαρακτήρα, δηλαδή κάθε επιμέρους νοήματος, στο εσωτερικό του έργου, που επιβάλλεται από τη λογική, αναδεικνύει τη φαινομενική ύπαρξη του ίδιου του έργου το οποίο στερείται νοήματος συνολικά. Έτσι ο εξορθολογισμός της την καθιστά όχι μόνο ανελεύθερη αλλά και απολύτως παράλογη.¹¹⁹

Σε αυτό το σημείο ο Adorno προχωρά στη συνολική κριτική προσέγγιση του τεχνικού έργου τέχνης με σκοπό την ανάδειξη της αποτυχίας του σε όλες τις διαστάσεις της σύνθεσης.¹²⁰ Λόγω της περιεκτικότητας σε 12 φθόγγους – ούτε λιγότερους, ούτε περισσότερους – της σειράς η σύνθεση μίας μελωδίας η οποία τις περισσότερες φορές συμφωνεί απόλυτα με τη σειρά, οδηγείται σε μία συνθετική νομοτέλεια. Με κάθε φθόγγο της μελωδίας η σειρά επαληθεύεται και με κάθε επαλήθευσή της τόσο πιο ανελεύθερα προκύπτει κάθε επόμενος φθόγγος της μελωδίας.¹²¹ Έτσι σε αυτό που συμβαίνει μετά την πρώτη παράθεση της σειράς, υπάρχει μία προβληματική η οποία εντοπίζεται στη συνύπαρξη του απολύτως υπολογισμένου ως αρχή και της εναπομείνουσας υποκειμενικότητας η οποία σε αυτό το πλαίσιο μοιάζει αυθαίρετη. Παράλληλα με τον διαχωρισμό του μουσικού διαστήματος από το χρόνο και με την αυτονόμηση του ρυθμού, η μόνη αυθεντικά δημιουργική παρέμβαση εκτός της προεργασίας είναι αυτή της ρυθμικής διάρθρωσης της μελωδίας. Η ρυθμικομελωδική ενότητα έχει κατακερματιστεί. Οι σειρές αντικαθίστανται για να γεμίσουν τους θεματικούς ρυθμούς, με τα διαστήματα αυτά καθ' εαυτά να αποτελούν μία αυθαίρετη απόκλιση από τα αντίστοιχα του αρχικού θέματος. «Τώρα τα διαστήματα έχουν μετατραπεί σε δομικούς λίθους, και οι όλες εμπειρίες που υπεισέρχονταν στις διαφορές τους φαίνεται πως έχουν χαθεί». Ο συνθέτης είχε απελευθερωθεί από την εξαναγκασμένη βηματική κίνηση των μελωδιών και επιπλέον, στο αρμονικό και στο μελωδικό επίπεδο, οι χαρακτήρες που είχαν λάβει τα διαστήματα στο τονικό περιβάλλον είχαν αποδομηθεί. Αυτό όμως είχε ως συνέπεια την κατάλυση της σημασίας της ψιλής διαφοροποίησης που χαρακτηρίζει την παραδοσιακή έντεχνη μουσική. «Η μελωδική κατασκευή υποβιβάζεται απλώς σε συνέπεια της συνολικής κατασκευής, δίχως να ασκεί πάνω της την παραμικρή επιρροή [...] μεταβάλλεται σε εικόνα αυτού του είδους τεχνικής προόδου από την οποία βρίθει ο κόσμος».¹²²

Η διαφοροποίηση στα πλαίσια της παραδοσιακής έντεχνης μουσικής προέκυπτε με τα μέσα που παρείχε το τονικό σύστημα. Οι λεπτές μεταβολές διαστημάτων και οι διακριτικές κοντινές μετατροπίες αποτελούσαν μορφές διαφοροποίησης οι οποίες άρθρωναν αβίαστα τη μορφή των έργων. Με την αλλαγή της αντιμετώπισης των διαστημάτων από το συνθέτη στα πλαίσια της χειραφετημένης δωδεκαφθογγικής μουσικής, η χρησιμότητα αυτών των λεπτομερειών καταργείται.¹²³ Έτσι τα διαστήματα ποσοτικοποιούνται και η διαφοροποίηση γίνεται χοντροειδής, αδρομερής. «Η απόχρωση καταλήγει σε πράξη βίας – σύμπτωμα

116 Στο ίδιο, σ. 101 (υποσημείωση 17).

117 Witkin, ό.π., σ. 130.

118 Adorno, ό.π., σ. 110.

119 Στο ίδιο, σ. 110–111.

120 Στο ίδιο, ό.π., σ. 112.

121 Στο ίδιο, σ. 113 - 114.

122 Στο ίδιο, σ. 117 - 118.

123 Στο ίδιο, σ. 118.

*ίσως των κοινωνικών αλλαγών που συμβαίνουν σε όλες τις κατηγορίες εξατομίκευσης».*¹²⁴ Βέβαια, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, η επιστροφή στην τονικότητα είναι απαγορευτική και με αυτή την έννοια η αδρομέρεια είναι μόνο το τίμημα της συνολικής καλλιτεχνικής προόδου. Ας αναφερθεί σε αυτό το σημείο, πως οι επανερχόμενες μεταπηδήσεις που κάνει ο Adorno από την καθαρά μουσική σφαίρα στην κοινωνικοοικονομική, κυρίως όταν ασκεί κριτική στην ίδια τη μουσική, δεν είναι τυχαίες ή αυθαίρετες. Καταρχάς ο Adorno συνεχίζοντας το έργο του Max Weber περί της αυξανόμενης ορθολογικότητας στη μουσική, επιχειρεί με κάθε ευκαιρία να εντοπίζει τέτοιες τάσεις στη μουσική, να αναζητά τις ρίζες τους στην οικονομική οργάνωση της κοινωνίας και να αναδεικνύει τις προβληματικές που προκύπτουν από αυτές τις ορθολογιστικές τάσεις.¹²⁵ Η αντίληψη του Adorno για τον καλό συνθέτη ο οποίος καλείται να υπακούσει στις απαιτήσεις του ιστορικά δημιουργημένου μουσικού υλικού συμπληρώνεται από ένα κοινωνικό χρέος. Ο συνθέτης είναι υποκείμενο της κοινωνίας στην οποία ζει και με την οποία αλληλεπιδρά και την οποία επηρεάζει. Έτσι, όπως σχολιάζει η DeNora ο καλός συνθέτης πρέπει «όχι μόνο να παλεύει με το υλικό αλλά να βρίσκει τρόπο να απευθύνεται στην ιστορία [...] ενώ ταυτόχρονα να ξεπερνά [*working through*] αυτή την ιστορία ώστε να κατασκευάζει ιστορικό υλικό στο εδώ και τώρα των μουσικοκοινωνικών (πολιτικών, ψυχολογικών) συνθηκών».¹²⁶

Ο Adorno αποδέχεται την κατηγορία που προσάπτεται στη δωδεκάφθογγη μουσική πως η αρμονική διάσταση, είτε αυτή αφορά τις συγχορδίες είτε τις ακολουθίες συγχορδιών, δεν καθορίζεται από το ορθολογικό σύστημα παρά αφήνεται στην τύχη. Ορίζει την οργανωτική αρχή που διέπει τη συνήχηση σε ατονικό περιβάλλον ως «νόμο της συμπληρωματικής αρμονίας», δηλαδή «στατικά καθ' εαυτά επίπεδα συγχορδιών που επιτρέπουν μόνο μία επιλογή από τα δώδεκα ημιτόνια και έπειτα μεταβάλλονται αίφνης σε νέα επίπεδα που φέρουν τους υπόλοιπους φθόγγους». Η κάθε μεμονωμένη οργάνωση κάποιων φθόγγων της χρωματικής κλίμακας αποζητά του υπόλοιπους ως ταυτόχρονο ή διαδοχικό συμπλήρωμα. Κατ' αυτό τον τρόπο δημιουργεί διαδικασίες έντασης και λύσης σε συνάρτηση με τη δωδεκάφθογγη συγχορδία.¹²⁷ Ωστόσο με τη δωδεκάφθογγη ομογενοποίηση των μουσικών διαστάσεων, η αρμονία πηγάζει σε μεγάλο ένα βαθμό από την αντίστιξη και η αρχή της συμπληρωματικής αρμονίας καταργείται. Οποιαδήποτε προσπάθεια για αρμονικό νόημα περιορίζεται στο μαθηματικό νόημα μέσω της αριθμητικής συνέπειας. Ακόμα και η αυστηρές συνηχητικές απαγορεύσεις της ελεύθερης ατονικότητας, από την περίοδο της μουσικής που επιχειρούσε να οριστεί αρνητικά ως προς την τονική αρμονία, χαλαρώνουν αγνοώντας τα ανισόρροπα αποτελέσματα που επιφέρει αυτό στην ίδια τη μουσική. Για το δωδεκάφθογγο, διαφωνία και συμφωνία τείνουν να ομογενοποιηθούν υπαγόμενα στις απαιτήσεις της κατασκευής. «Έτσι το υλικό επανέρχεται στην κατάσταση της απλής φύσης, σε ηχητικές σχέσεις ακουστικής, και είναι αυτή ακριβώς η υποτροπή η οποία υποτάσσει τη δωδεκάφθογγη τεχνική στην εξουσία της φύσης. [...] Όσο λιγότερο τείνουν οι συγχορδίες η μία προς την άλλη, τόσο λιγότερο τείνουν προς το όλον που αναπαριστά τον κόσμο. Είναι τόσο αδιαφοροποίητες που δεν τις ενοχλεί η γειτνίαση με τη συμφωνία».¹²⁸

Στη συγγενική, σε σχέση με την αρμονία, διάσταση της ενορχήστρωσης εντοπίζονται ανάλογες εξορθολογιστικές απόπειρες με τον τεχνικό σχεδιασμό των ηχοχρωμάτων. Η ενορχήστρωση της δωδεκάφθογγης μουσικής γίνεται με σαφήνεια και σύνθεση, απαγορεύοντας τους διπλασιασμούς των φωνών και τους ηχοχρωματικούς πειραματισμούς. Έτσι η δομική λογική του δωδεκάφθογγου μεταφέρεται και στην ενόργανη διάσταση. Η ενορχήστρωση προσομοιάζει στη μορφή που είχε πριν γίνει φορέας υποκειμενικής έκφρασης, όταν οι φωνές μοιραζόταν στα όργανα ανάλογα με τα ρετζίστρα και ο χώρος για περαιτέρω δημιουργική παρέμβαση στενεύει. Ο ήχος εκλογικεύεται και υπακούοντας στα αιτήματα της *Νέας Αντικειμενικότητας* αρμόζει στο υλικό· φωτίζει «τη δομή της σύνθεσης, όπως η άκρως ευκρινής φωτογραφία το αντικείμενό της», «σπινθηροβόλος, αρραγώς δομημένος [...] με φώτα και σκιές που εναλλάσσονται αδιάκοπα, όμοιος με μία εξαιρετικά περίπλοκη μηχανή που, ενώ όλα τα μέρη της κινούνται ιλιγγιωδώς, η ίδια μένει ασάλευτη [...] τόσο σαφής και καθαρός όσο η λογική του θετικισμού».¹²⁹

Το δωδεκάφθογγο είναι ένα σύστημα αντιστικτικής προέλευσης. Ο Adorno παρατηρεί πως η χρήση τεχνικών μίμησης και κανόνα, έχει έναν ταυτολογικό χαρακτήρα καθώς οργανώνει κάτι ήδη συνεκτικά οργανωμένο. Αυτό αναδεικνύει την αισθητή απώλεια της αρμονίας ως οργανωτικό στοιχείο και τελικώς την αδυναμία του δωδεκάφθογγου να αναπληρώσει αυτό το κενό αλλά και την αντιστικτική ανεπάρκεια του συστήματος που προκύπτει από την ανελευθερία του. Οι φωνές δεν συντρέχουν ελεύθερα αλλά η μία είναι

124 Στο ίδιο, σ. 121 – 122.

125 Konrad Boehmer, «Weber Max», *Grove Music Online*.

126 DeNora, ό.π., σ. 14.

127 Adorno, ό.π., σ. 123.

128 Στο ίδιο, σ. 129.

129 Στο ίδιο, σ. 131.

παράγωγη της άλλης. Είναι ταυτόσημες αλλά και ξένες· παράγωγα της ίδιας σειράς αλλά συσχετιζόμενες μόνο μέσω αυτής, όχι μεταξύ τους. Η αρχή της μίμησης επανέρχεται για να διασώσει την αμοιβαία εξάρτηση των φωνών, η αναίρεση της οποίας οδηγεί στην αναίρεση της ίδιας της αντίστιξης. Συνεπώς η εσωτερική ενότητα του δωδεκάφθογγου είναι πιθανό να αντιφάσκει στη λειτουργία της αντίστιξης η οποία, ιστορικά, οργάνωνε τη μουσική με τέτοιο τρόπο ώστε κάθε φωνή να είναι αναγκαία. Επιπλέον αυτή όφειλε να παράγει τη μορφή του κομματιού ενσωματωμένη στο «όλον, αρμονία και μορφή». Όμως στο δωδεκάφθογγο όπου δεν υπάρχει κανένα «μουσικό είναι καθ' εαυτόν» το οποίο να υπερέχει και στο οποίο η αντίστιξη να αντιστέκεται (όπως ήταν το *cantus firmus* ή η αρμονία) αυτή χάνει το δικαίωμα της ύπαρξής της.¹³⁰

Η δόμηση της δωδεκαφθογγικής μουσικής σε ελεύθερες, μοναδικές μορφές είναι αδύνατη λόγω της δεσμευτικής φύσης του σειραϊκού συστήματος. Η πρώιμη δωδεκάφθογγη μουσική απαιτούσε από το συνθέτη μία συνέπεια ως προς τη μορφολογική δόμηση, προκειμένου να αποφευχθεί το στοιχείο του αδιαφοροποιήτου που διαφαίνεται σε αυτά τα έργα. Με την επαναφορά των κλασικιστικών μορφών όπως αυτή επιχειρήθηκε από τον Schoenberg, δημιουργείται η πολυεπίπεδη προβληματική της διάρθρωσης της μορφής, η οποία προκύπτει από την ασυμβατότητα του δωδεκάφθογγου με κάθε είδους επανάληψη. Όπως σχολιάζει και η Goehr «ο Adorno πιστεύει πως ο ορθολογισμός πίσω από το μοντέλο του Schoenberg αντλείται αφελώς από δύο κοινοτυπίες της μοντέρνας κοινωνίας», η πρώτη είναι «μία συντηρητική, νοσταλγική τάση να θρηνήσει την απώλεια του αστικού μουσικού κόσμου» η οποία φαίνεται ακριβώς στην επαναφορά των κλασικών μορφών, στην ανάκτηση της χαμένης τάξης ενός κόσμου που οδήγησε στο Άουσβιτς.¹³¹ στη δεύτερη κοινοτυπία θα αναφερθούμε παρακάτω. Όμως οι παραδοσιακές μορφολογικές συμμετρίες, η επεξεργασία, η επανέκθεση, είναι στενά δεμένες με τις αρμονικές σχέσεις από τις οποίες προέκυψαν και οφείλουν να υπηρετούν αρμονικούς σκοπούς ενώ η δωδεκάφθογγη μουσική, έχοντας γενικεύσει τη διαδικασία της παραλλαγής, είναι ακατάλληλη για μία τόσο στατική μορφοποίηση. Έτσι οι αναστημένες μορφολογικές κατηγορίες επιβάλλονται στο μουσικό υλικό χωρίς να έχουν οργανική σχέση με αυτό· απλά συνυπάρχουν αντιφατικά.¹³² Ο Schoenberg αναγνώριζε την προβληματική που δημιουργήθηκε, έτσι τα τελευταία του έργα γίνονται δυναμικότερα και έχουν την τάση μετατροπής της αρχιτεκτονικής σε έκφραση. Σε αυτά τα έργα, οι παραδοσιακές μορφές χάνουν το σχηματικό σχεδιασμό τους και αναπλάθονται ουσιαστικότερα. Ο Adorno εντοπίζει μία «διαλεκτική διαδικασία μεταξύ εκφραστικού στοιχείου και κατασκευής»¹³³ και θεωρεί πως το συνολικό έργο του Schoenberg μπορεί να ιδωθεί υπό αυτό το πρίσμα. Όμως η αναγωγή κάθε μεμονωμένου συμβάντος στην αρχική προεργασία, καθιστά ανούσιες ακόμα και τις δυναμικές διαδικασίες της ανάπτυξης, μετάβασης και επεξεργασίας· «η ολοκληρωτική επεξεργασία του θέματος κατά τη διαμόρφωση του υλικού καθιστά ταυτολογία κάθε ορατή θεματική επεξεργασία».¹³⁴ Συμπληρώνει επίσης με Βεμπεριανούς όρους, πως η αδυναμία της κατασκευής μπορεί να ερμηνευτεί ως η ανορθολογικότητα του ορθολογικού συστήματος του Schoenberg, και θα μπορούσε να συμπληρωθεί στο ίδιο πνεύμα, πως η ανορθολογικότητα αυτή είναι απαραίτητη για τη συνέχιση της διαλεκτικής πορείας της μουσικής εξέλιξης.¹³⁵ Ο ίδιος όμως καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο δομισμός του δωδεκάφθογγου παραιτείται από την κριτική της μορφολογικής ολότητας που άρχισε με τον εξπρεσιονισμό και αρκείται στο να διατάσσει τα αποξενωμένα στοιχεία που έχει δημιουργήσει και αποτυγχάνει να συμφιλιώσει.

2.3. Δωδεκάφθογγισμός και Κριτική της Κοινωνίας

«Μαζί με τον αυθορμητισμό της σύνθεσης όμως παραλύει και ο αυθορμητισμός των προηγμένων συνθετών».¹³⁶ Με τη διάλυση της τονικότητας σταματά και η κυριαρχία του ανθρώπου επί της φύσης. Στην απελευθέρωση του συνθέτη από τα δεσμά της συμβατικής αρμονικής γλώσσας υπάρχει το τίμημα της διαρκούς γέννησης της νέας γλώσσας σε κάθε δεδομένη στιγμή της μουσικής. Η αδέσμευτη μουσική όμως, εκτός του ότι λειτουργούσε αντιφατικά εντός του πλαισίου της δέσμιας κοινωνίας και εφόσον δημιουργεί γλώσσα, αυτή η γλώσσα είναι εντελώς προσωπική άρα και αποξενωμένη, επιπλέον δημιουργεί μεγάλη δυσκολία και ανασφάλεια κατά τη διαδικασία της σύνθεσης. Ο Schoenberg, με την εφεύρεση του δωδεκάφθογγου παράγει έργα με ένα ιδιαίζον διδακτικό χαρακτήρα, ενδιαφερόμενος για τις δυνατότητες της νέας τεχνικής και μετατρέποντας τη συνθετική διαδικασία σε «απλό μέσο παραγωγής της καθαρής

130 Στο ίδιο, σ. 137 - 138.

131 Goehr, ό.π., σ. 234.

132 Σολωμός, ό.π., σ. 77.

133 Adorno, ό.π., σ. 142.

134 Στο ίδιο, σ. 144.

135 Βλέπε σ. 5.

136 Adorno, ό.π., σ. 149.

μουσικής».¹³⁷ Ο Berg, αδυνατώντας να χειραφετηθεί από την παραδοσιακή μουσική, συνθέτει με κύριο μέλημα τη μεταμφίεση της δωδεκάφθογγου ώστε να μην αναγνωρίζεται, προσαρμόζοντάς το στην παραδοσιακή μουσική.¹³⁸ Τέλος ο ύστερος Anton Webern (1883-1945) προσπαθεί να ξεπεράσει την αντίφαση ανάμεσα στο δεσμευτικό σύστημα και τη δημιουργική συνθετική διαδικασία μετατοπίζοντας τη δημιουργικότητά του στην κατασκευή θαυματουργών σειρών πράγμα που υποκρύπτει και μία μυστικιστική πίστη στην ποιότητα της σειράς, στην οποία προσδίδει ένα μουσικό νόημα καθ' εαυτό.¹³⁹ Στον Webern ο Adorno φαίνεται αναγνωρίζει την πιο συνειδητοποιημένη σχέση του δημιουργικού υποκειμένου με την αλλοτριωμένη κοινωνία. Αυτός «αντιλήφθηκε πως το υποκειμενικό, ό,τι θα μπορούσε να εκπληρώσει τη μουσική εδώ και τώρα, είναι παράγωγο, φθαρμένο, ασήμαντο [...] είναι τόσο καθηλωμένο που ό,τι θα μπορούσε να πει έχει ήδη λεχθεί. Έχει παραλύσει τόσο από τον τρόπο που δεν μπορεί πια να πει τίποτε που θα άξιζε να ειπωθεί. [...] Πάσχει τόσο από μοναξιά που δεν ελπίζει πια στα σοβαρά πως θα το καταλάβαινε ποτέ κανείς. Με τον Webern το μουσικό υποκείμενο αποσύρεται στη σιωπή θέτοντας τον εαυτό του στη διάθεση του υλικού που δεν του εξασφαλίζει τίποτε παραπάνω από την ηχώ της απώλειας της φωνής.»¹⁴⁰

Με την έξοδο της μουσικής από το χάος της ελεύθερης ατονικότητας και το πέρασμά της στην τάξη του δωδεκάφθογγου, αυτή, χαμένη μέσα στη λανθασμένη τάξη, έγινε «σύμβολο του κόσμου εναντίον του οποίου εξεγείρεται».¹⁴¹ Για τον Adorno, όπως αναφέρει η DeNora, η μουσική δεν αποτελεί «τίποτα λιγότερο από ηθική πρακτική»¹⁴² ώστε για αυτόν η βία που ασκείται στο μουσικό υλικό κατά τη διαδικασία της σύνθεσης δωδεκάφθογγων έργων έχει έναν ανήθικο χαρακτήρα. Με άλλα λόγια η μουσική η οποία έχει αποδεχτεί την απολυταρχική οργάνωση αποδέχεται την απολυταρχική οργάνωση της κοινωνίας και σε συνδυασμό με τη γνωσιακή της λειτουργία προβάλλει τον ολοκληρωτισμό στους ακροατές της. Από αυτή την άποψη ο Schoenberg επιτάχυνε την πορεία της μουσικής προς την καταστροφή που, σύμφωνα με τον Adorno, η ιστορία είχε ετοιμάσει για όλες τις τέχνες. Η πιθανότητα επιβίωσης της μουσικής όμως ενυπάρχει στο ίδιο το δωδεκάφθογγο. Οι συνθέτες αρνούνται να παραδοθούν ολοκληρωτικά στην αρχή της μαθηματικής ακρίβειας και αυτό προκύπτει από τη δωδεκάφθογγη μουσική του Webern και του Berg αλλά και από κάθε μη ορθολογικοποιημένο στοιχείο που αυτή διατηρεί. Συνεπώς αυτή διατηρεί τον ασυμφιλίωτο χαρακτήρα της. Σε αντίθεση με τα μουσικά προϊόντα τα οποία συμβάλλουν σκόπιμα στην ιδεολογία της καταπίεσης, γίνεται η εικόνα της καταπίεσης και έτσι διαμαρτύρεται εναντίον της. «Ο αμήχανος μόχθος των σειραϊκών συνθετών αγνοεί την κομμη διαδικασία των πρακτορείων στατιστικής των σουζέ, και όσο περισσότερο την αγνοεί, τόσο περισσότερο προωθημένος είναι ο ορθολογισμός των έργων του παρωχημένου κόπου τους».¹⁴³ Και αυτός ο ορθολογισμός είναι, για τον Adorno, ανώτερος από τον ορθολογισμό των σύγχρονων εξορθολογισμένων τεχνικών διαδικασιών, όπως αυτών που απαιτεί η παραγωγή μίας ταινίας. Ενώ σε αυτή απεικονίζονται μόνο τα αντικείμενα, με τρόπο κυρίως επιφανειακό, η δωδεκάφθογγη τεχνική παρεμβαίνει στο ίδιο το αντικείμενο, το μουσικό έργο, και αποτυπώνει καλύτερα τις δυνατότητες που προσφέρονται στον κινηματογράφο. Η πιθανότητα διάσωσης της μουσικής μπορεί να εκπληρωθεί μόνο με τη χειραφέτησή της από τη δωδεκάφθογγη τεχνική και το πέρασμά της σε μία καινούρια μορφή ελεύθερης σύνθεσης, η οποία όμως θα έχει αφομοιώσει την εμπειρία του δωδεκαφθογγισμού. Όταν οι γεννημένοι από τη συνθετική εμπειρία διδακτικοί κανόνες του απόλυτου συστήματος πάντουν να έχουν τη μορφή της απαγόρευσης και αποτελέσουν την τεχνική βάση για μία πιο ελεύθερη δημιουργία, τότε «η σύνθεση δεν θα αφήνει πια να την κουμαντάρουν οι σειρές και οι κανόνες και θα ασκεί ακλόνητη το δικαίωμα της ελεύθερης δράσης».¹⁴⁴ Με την προϋπόθεση όμως της διατήρησης του ορθολογικού στοιχείου και της άρνησης να διέλθει η μουσική, όπως σχολιάζει η Λογοπάτη-Τόμπρα, «σε ένα στάδιο μουσικά παρωχημένο, το οποίο [...] έχει προϋπάρξει του δωδεκαφθογγισμού»¹⁴⁵

«Το έργο τέχνης όταν εχθρεύεται την τέχνη προσεγγίζει τη γνώση».¹⁴⁶ Το παραδοσιακό, αρραγές, έργο τέχνης συμβολίζει την ταύτιση υποκειμένου και αντικειμένου και αρθρώνεται με μία σαφήνεια που αποτελεί το φαίνεσθαί του. Η διάλυση της αρραγούς δομής του έργου, της σαφήνειάς του, αποκαλύπτει την επίπλαστη ταυτότητα υποκειμένου και αντικειμένου και έτσι η μουσική αναγνωρίζει την αντίφασή της με

137 Στο ίδιο, ό.π., σ. 152 – 153.

138 Στο ίδιο, σ. 153 – 154.

139 Στο ίδιο, σ. 155 – 157.

140 Στο ίδιο, σ. 158.

141 Στο ίδιο, σ. 159.

142 DeNora, ό.π., σ. 13.

143 Adorno, ό.π., σ. 160.

144 Στο ίδιο, σ. 163.

145 Λογοπάτη-Τόμπρα, ό.π., σ. 77.

146 Adorno, ό.π., σ. 171.

την πραγματικότητα. Οι αντιφάσεις του υλικού της τέχνης φανερώνουν τις αντιφάσεις του κόσμου τους και έτσι πλησιάζουν στη γνώση. Η γνώση όμως γίνεται κριτική μόνο όταν επιχειρεί να διευθετήσει αυτή την αντίφαση μέσω της μορφής. Έτσι το κατακερματισμένο έργο της νέας τέχνης, γνωρίζοντας την υπαρκτή αντίφασή του με τον κόσμο, μορφοποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε να ασκεί κριτική σε αυτήν προτείνοντας το ξεπέρασμά της. «*Το αρραγές έργο τέχνης είναι το αστικό*»· «*η πειθαρχία που επιβάλλει στο υποκείμενο [...] αποτελεί έμμεσα την αντικειμενική αξίωση ολόκληρης της κοινωνίας*». Με την παραβίαση αυτής της πειθαρχίας «*το υποκείμενο διαφεύγοντας αφήνει τον κενό χώρο του έργου στο κοινωνικά δυνατό*» και υποδεικνύει την ουτοπία.¹⁴⁷ Συνεπώς ο Schoenberg, όπως σχολιάζει η Buck-Morss, δεν μετέβαλλε απλώς «*την κοινωνική λειτουργία της μουσικής από ιδεολογία σε κριτική γνώση*» αλλά «*η ίδια η δομή της μουσικής του παρείχε την εικόνα της απελευθερωμένης μουσικής*». Στη δομή της μουσικής του, στην απελευθέρωση των δώδεκα φθόγγων από την τονικότητα και στον ισάξιο συσχετισμό τους και όχι σε κάποιο μουσικό πρόγραμμα, ο Adorno διέκρινε έναν οραματισμό της ουτοπίας.¹⁴⁸ της κοινωνίας, σχολιάζει ο Τσέτσος, στην οποία «*όρος αναπαραγωγής του κοινωνικού όλου δεν θα ήταν η βίαιη υπαγωγή του επιμέρους σε αυτό με τίμημα την απώλεια της ποιοτικής ιδιαιτερότητάς του*» και συμπληρώνει απορρίπτοντας την κυριαρχία του υποκειμένου επί του όλου «*ούτε όμως και η απολυτοποίηση της ιδιαιτερότητας του επιμέρους, που υπονομεύοντας το όλο θα υπονόμει ακριβώς τον όρο ανάδειξης της ίδιας του της ιδιαιτερότητας*». ¹⁴⁹ Τα δύσκολα εννοιολογικά κείμενα που χρησιμοποιεί ο Schoenberg στα όψιμα χορωδιακά του έργα δείχνουν αυτό το γνωσιολογικό χαρακτήρα της ώριμης περιόδου του και όπως προκύπτει από την ανάλυση του όψιμου έργου του, ανάλογη προς αυτόν είναι η συρρίκνωση του νοήματος της μουσικής κατασκευής. Όπως σχολιάζει ο Τσέτσος «*η όποια απολυτοποίηση της τεχνικής, η μετατροπή της από μέσο σε αυτοσκοπό, καταστρέφοντας τη στιγμή της εσωτερικότητάς της, του πνευματικού περιεχομένου, κινδυνεύει να υποβιβάσει αυτή την ίδια την τεχνική σε κάτι άνευ νοήματος*». ¹⁵⁰ Υποθέτοντας πως η έλλειψη κατασκευαστικού νοήματός αποτελεί ουσιώδες στοιχείο του όψιμου δωδεκαφθογγισμού, ο Adorno συμπεραίνει πως η μουσική παίρνει το χαρακτήρα ένστασης και έτσι συνεχίζει την κριτική, που ξεκίνησε με τον εξπρεσιονισμό, στο αρραγές έργο του οποίου το νόημα ήταν η συνοχή του. Με άλλα λόγια εάν η απολύτως συνεκτική μουσική έχει αποβάλλει συνειδητά το νόημά της, τότε ενίσταται στο νόημα της συνεκτικότητας το οποίο χαρακτηρίζει το παραδοσιακό έργο τέχνης. Η μουσική, η οποία σύμφωνα με τον Adorno μιμούταν πάντα την ομιλία, αποβάλλει για πρώτη φορά κάθε ειρμό και επιχειρεί τη χειραφέτησή της από τη γλώσσα· επιτυγχάνει «*την αποδέσμευση της έκφρασης από τη λογική της γλώσσας*». Έτσι υπερβαίνει κάθε εκφραστική υποκειμενικότητα και παίρνει τη μορφή μίας προγλωσσικής έκφρασης· αυτής του μορφασμού.¹⁵¹ Ο καλλιτέχνης κατακερματίζει το έργο του, του στερεί το νόημα του σε κατασκευαστικό επίπεδο και στο τέλος το κάνει να σωπάσει. Δεν είναι αβάσιμη η υπόθεση πως ένας τέτοιος καλλιτέχνης αποζητά μία άλλη κοινωνία, η οποία θα φέρει μία διαφορετική γλώσσα την οποία θα μπορέσει να χρησιμοποιήσει και τότε μόνο θα δεχτεί και πάλι να προσδώσει ένα καινούριο νόημα στο έργο του. Εντούτοις η Goehr συμπεραίνει πως ο οραματισμός της ουτοπίας του συνθέτη είναι μία άλλη κοινοτυπία, όπως η νοσταλγία του αστικού μουσικού κόσμου που είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.¹⁵² Για τον Adorno ο οραματισμός ενός διαφορετικού μελλοντικού κόσμου, στην πραγματικότητα του Β' Παγκοσμίου είναι μάταιος. Το μόνο που μπορούσε να κάνει ο διανοούμενος είναι να βγάλει συμπεράσματα από το παρελθόν και να ασκεί κριτική στην παρούσα κατάσταση ως κάτι που θα μπορούσε να ήταν αλλιώς, όχι ως κάτι το οποίο μπορεί να αλλάξει.¹⁵³ Κατ' αναλογία το μόνο που μπορούσε να κάνει ο συνθέτης είναι να δημιουργεί δείχνοντας πως υπάρχουν «*αντιστασιακά στοιχεία (χώροι, ρωγμές ή κενά) εντός της διοικούμενης κοινωνίας που ίσως δώσουν στους ακροατές την ευκαιρία να διαλύσουν τον ιδεολογικό ιστό*». ¹⁵⁴

Φαίνεται πως ο Adorno έχει την πεποίθηση πως η μουσική του Schoenberg διατηρεί, μέχρι και στη δωδεκαφθογγική περίοδό του, αυτό που η Λογοπάτη-Τόμπρα περιγράφει ως «*καλλιτεχνική ειλικρίνεια που δεν ωραιοποιείται προς χάριν του κοινωνικά αποδεκτού*». ¹⁵⁵ Η δωδεκάφθογγη μουσική αρνείται να συμφιλιώσει την πραγματικότητα και κάνοντάς το αυτό περιθωριοποιείται και μετατρέπεται σε «*τρόπο*

147 Στο ίδιο, σ. 173 – 174, και στη υποσημείωση 40 της σελίδας 173.

148 Buck-Morss, ό.π., σ. 130.

149 Τσέτσος, ό.π., σ. 192.

150 Στο ίδιο, σ. 203.

151 Adorno, ό.π., σ. 176 – 177.

152 Βλέπε σ. 11.

153 Goehr, ό.π., σ. 234 – 235.

154 Στο ίδιο, σ. 241.

155 Λογοπάτη-Τόμπρα, ό.π., σ. 78.

συμπεριφοράς απέναντι στην κοινωνία». ¹⁵⁶ Η παραδοσιακή έντεχνη μουσική, προϊόν ανέκαθεν της αστικής τάξης, με την αυτονόμησή της και τους καθαρούς μορφολογικούς της νόμους, είχε ευρεία αποδοχή και είχε μετατραπεί σε ιδεολογία «στο βαθμό που καταξιώνεται ως οντολογικό καθ' εαυτό επέκεινα των κοινωνικών εντάσεων». ¹⁵⁷ Παρόλο που οι πολιτικές πεποιθήσεις των αστών συνθετών δεν επιδρούν άμεσα στη μουσική τους, αυτή η μουσική είχε ταξικό νόημα· διακήρυσσε «είτε μέσα από την αρραγή εμμένεια της μορφής της είτε από την ευχάριστη πρόσοψή της ότι ουσιαστικά δεν υπάρχουν τάξεις». ¹⁵⁸ Η νέα μουσική κατακερματίζοντας κάθε αρμονία αναγνωρίζει τον κατακερματισμένο κόσμο και συμβάλλει στην αλλαγή του. Η ασυνέχειά της, η σιωπή της, η λήθη της και κάθε νέα της αρχή είναι αντιδράσεις απέναντι στην καταπιεστική κοινωνία. «Η ολοκληρωτική τεχνική σύνθεσης δεν είναι απόρροια ούτε της ιδέας του ολοκληρωτικού κράτους ούτε της ιδέας αναιρέσής του. Είναι μία απόπειρα αντίστασης στην πραγματικότητα και απορρόφησης του άγχους και του πανικού στον οποίο αντιστοιχεί το ολοκληρωτικό κράτος». ¹⁵⁹ Η δωδεκάφθογγη μουσική επινοώντας αυτό που δεν υπήρξε ποτέ ανήκει δικαιωματικά στο νέο και η έλλειψη νοήματός της, η ασχήμια της, περιγράφει τον άσχημο και δίχως νόημα κόσμο. Η περιθωριοποίησή της αποτελεί «την άλλη όψη της κριτικής αντίστασης που [...] προβάλλει στις καταναλωτικές ορέξεις», ¹⁶⁰ όπως σχολιάζει ο Τσέτσος, και είναι ανάλογη με τη συνέπεια που προαναγγέλλει την επικείμενη καταστροφή· ανάλογη με τη συνέπεια που φανερώνει τη συσκοτισμένη αλήθεια. «Το υποκείμενο που μπορούσε να ακούσει τη μουσική του Schoenberg», συμπεραίνει η DeNora, «στην οποία εμπεριεχόταν 'όλο το σκότος και η ενοχή του κόσμου', ήταν ένα υποκείμενο που είχε φτάσει την 'αληθή' συνείδηση». ¹⁶¹

2.4. Σχολιασμός - Συμπεράσματα

Η αρμονία αποτελούσε ένα κλειστό σύστημα βασισμένο στην αρμονική στήλη του ήχου, συνεπώς αντιπροσώπευε ένα φυσικό σύστημα στον αστικό μουσικό κόσμο. Αυτό το σύστημα αντιστοιχούσε στην ψευδαίσθηση της ενότητας της διαιρεμένης σε τάξεις κοινωνίας που διατηρούσε η αστική ιδεολογία. Ο συνθέτης δημιουργούσε υποταγμένος στο ιστορικά διαμορφωμένο, αλλά με άμεσες αναφορές στη φύση του ήχου, μουσικό υλικό. Όπως αναφέρει η Goehr, ο Adorno, χωρίς να αγνοεί μία κάποια γραμμικότητα στην παράδοση της δυτικής μουσικής θεωρεί πως «η ιστορία της μουσικής, η σχέση του νέου με το παλιό, είναι και διαλεκτική». ¹⁶² Αν επιχειρήσουμε να δούμε τη μουσική πορεία του Schoenberg υπό το πρίσμα μίας διαλεκτικής εκφραστικού στοιχείου και κατασκευής που αναφέρθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο ¹⁶³ τότε η ανάγκη για εκφραστικότητα είναι αυτή που ώθησε το συνθέτη στη διαλεκτική άρνηση του κλειστού συστήματος και τον οδήγησε στην ελεύθερη ατονικότητα και μέσω αυτής στο θρίαμβο του υποκειμενισμού, με το συνθέτη να επιχειρεί μία ισάξια αλληλεπίδραση με το μουσικό υλικό. Έτσι η αποκλειστικότητα της τονικής μουσικής αμφισβητήθηκε, η αντίληψή της ως φυσικής αποδείχτηκε ψευδής, ως ιδεολογία που κρύβει τις κοινωνικές αντιφάσεις εναρμονίζοντάς τες, και η μουσική χειραφετήθηκε από τους καταναγκασμούς του τονικού συστήματος. Το περιοριστικό αλλά ασφαλές περιβάλλον της τονικότητας αντικαταστάθηκε από την ελευθερία αλλά και την ανασφάλεια της αυθεντικής οργάνωσης. Στο ίδιο πνεύμα, σύμφωνα με την Buck-Morris, ο Adorno διακρίνει πως στην πορεία προς την ατονικότητα ως «τονικότητα τραβηγμένη στα όριά της» το μουσικό υλικό οδηγήθηκε σε μία «διαλεκτική αντιστροφή», στην αμφισβήτηση της φαινομενικής της φυσικότητας και αιωνιότητας του αρμονικού συστήματος. Αυτή η αντιστροφή επέτρεψε στον Schoenberg να πραγματοποιήσει, στο μουσικό επίπεδο, την ανάκτηση των μέσων παραγωγής. ¹⁶⁴ Τότε αρνούμενος την ελευθερία έκφρασης και την υποκειμενικότητα, βυθισμένος στην ανασφάλεια της ελεύθερης ατονικότητας και ωθούμενος από την ανάγκη για κατασκευαστική συνέπεια, ο Schoenberg, δημιούργησε ένα νέο κλειστό ορθολογικό σύστημα στο οποίο οι μουσικές διαστάσεις δεν διαφοροποιούνται και το υλικό ομογενοποιείται· μια νέα φύση της μουσικής. Παρήγαγε μουσική, για πρώτη φορά στην ιστορία, ολοκληρωτικά με δικούς του όρους. Η άλλοτε μαγική, ξένη προς τον άνθρωπο, μουσική τεχνική υπάχθηκε πλήρως στη βούληση του συνθέτη· στον ανθρώπινο λόγο. Όμως ο συνθέτης αποκαθιστώντας τη χαμένη συνοχή και επαναφέροντας την ορθή κατασκευή έθεσε τον εαυτό του κυριαρχημένο.

156 Adorno, ό.π., σ. 177.

157 Στο ίδιο, σ. 178.

158 Στο ίδιο, σ. 179.

159 Στο ίδιο, σ. 181.

160 Τσέτσος, ό.π., σ. 203.

161 DeNora, ό.π., σ. 20.

162 Goehr, ό.π., σ. 228.

163 Βλέπε σ. 10.

164 Buck-Morris, ό.π., σ. 129.

Παρά ταύτα το δωδεκάφθογγο σύστημα εφαρμόζοντας διδαχές από την προηγηθείσα ελευθερία και δίνοντας λύση στα προβλήματα που δημιουργήθηκαν με τον εξπρεσιονισμό, είναι προοδευτικό. Μπορεί να μην ξεπερνά την προβληματική της σχέσης υποκειμένου με το αντικείμενο στην τέχνη αλλά υπακούοντας στις επιταγές του υλικού, και καθολικεύοντας τη μη επανάληψη των ίδιων φθόγγων, εξασφαλίζει τη συνοχή, σηκώνει το βάρος της συνεχούς δημιουργίας εκ του μηδενός από το συνθέτη και μεταφέρει τη μουσική σε ένα υψηλότερο διαλεκτικό επίπεδο. Η Λογοπάτη-Τόμπρα δίνει έμφαση στην αισιοδοξία που είχε εκφραστεί στα γραπτά του Adorno για το δωδεκάφθογγο επισημαίνοντας πως στη σειραϊκή μουσική του Schoenberg, λόγω της θέσπισης των κανόνων από τον ίδιο το συνθέτη, το μερικό και το γενικό συμφιλιώνονται.¹⁶⁵ Συμπεραίνει επίσης πως η μουσική του εν τέλει «αποτελέσει την εξισορρόπηση των δύο διαλεκτικών άκρων, των αντίρροπων δυνάμεων μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, μεταξύ συνθέτη και συνθετικού υλικού».¹⁶⁶ Ενώ ο Adorno αντιμετώπιζε πράγματι τον Schoenberg ως διαλεκτικό συνθέτη, και αυτό φαίνεται από την πεποίθησή του πως ο δεύτερος κατάφερε να παρακάμψει πολλούς από τους κινδύνους του συστήματός του,¹⁶⁷ μπορεί κανείς να βγάλει το συμπέρασμα πως ο Adorno αποζητούσε ακόμα μία συνθετική διαδικασία στην οποία το υποκείμενο και το αντικείμενο θα αλληλεπιδρούν πραγματικά με ίσους όρους, χωρίς κανένα να κυριαρχεί πάνω στο άλλο. Αυτό μπορεί να υποστηριχθεί και από το ότι ο ίδιος, ενώ συνέθετε ατονικά, αρνήθηκε να υπακούσει ολοκληρωτικά στο δωδεκάφθογγο.^{168, 169} Ας συμπεράνουμε επίσης πως η μορφή που πήρε ο εξορθολογισμός της μουσικής από το δωδεκάφθογγο, δηλαδή το πως εν τέλει καταφέρνει ο συνθέτης να ελέγξει εξ ολοκλήρου το υλικό, να διαμορφώσει κάθε μία από τις μουσικές διαστάσεις και στη συνέχεια να τις ομογενοποιήσει, σχετίζεται σύμφωνα με τον Adorno με τον τρόπο της οργάνωσης της παραγωγής. Αυτός βλέπει κάτι το μηχανιστικό στο δωδεκάφθογγο, μία αντίληψη της οργάνωσης της μουσικής βασισμένη στην οργάνωση της παραγωγής. Το τράβηγμα στα άκρα της τάσης για αποβολή κάθε τι περιττού, η οποία προϋπήρχε του Schoenberg, και η δημιουργία τέχνης με κύριο μέλημα τη μεγιστοποίηση της συνοχής και την κατασκευαστική συνέπεια, μοιάζουν με τις μεθόδους εξορθολογισμού της εργασίας του ύστερου καπιταλισμού. Η τεχνική υποτάσσει κάθε νότα στον αρχικό προγραμματισμό της δημιουργίας σειράς ο οποίος τείνει να εξαλείψει κάθε περιθώριο ελεύθερης δημιουργίας όπως η γραμμή παραγωγής του αυτοματοποιημένου εργοστασίου υποτάσσει τον εργάτη τείνοντας να το μετατρέψει σε γρανάζι της μηχανής. Βέβαια ο Adorno δεν αποζητά την επαναφορά του εξπρεσιονισμού, που σέβεται τόσο πολύ, αλλά την κατάλυση του απόλυτου συστήματος, της κυριαρχίας του αντικειμένου, μαζί με τη διατήρηση των προοδευτικών στοιχείων του δωδεκάφθογου· ο συνθέτης να οργανώνει πιο ελεύθερα το υλικό αλλά προκαλώντας του την ελάχιστη βία, όπως συμπεραίνει και η DeNora.¹⁷⁰

Αυτή η οργάνωση θα δικαίωνε τη γνωσιακή λειτουργία της μουσικής ως υπόδειγμα οργάνωσης της κοινωνίας που ξεφεύγει από την απολυταρχία και τον εμπορευματικό καπιταλισμό. Όπως συμπεραίνει ο Τσέτσος «ούτε επιβολή της διαμεσολάβησης από το όλο, ούτε άρνηση της διαμεσολάβησης των επιμέρους είναι το μοντέλο που προσφέρει η μεγάλη τέχνη στην ηθικοπολιτικά προσανατολισμένη φιλοσοφική σκέψη, αλλά παραγωγή του όλου μέσα από την ελεύθερη διαμεσολάβηση των επιμέρους».¹⁷¹ Σε μία παρόμοια διαπίστωση καταλήγει και ο Witkin ο οποίος σχολιάζει πως η καταστροφή της οργανικής αλληλεπίδρασης των μερών, η οποία επιβλήθηκε με το δωδεκάφθογγο, ταυτίζεται με την κοινωνική παθολογία την οποία η μουσική δεν μπορεί να περιγράψει όσο βρίσκεται στην κατάσταση του κλειστού συστήματος.¹⁷² Γιατί ο Adorno αντιμετωπίζει τη μουσική ως ένα μέσον για γνώση και ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνεται είναι διδακτικός για το πως θα μπορούσε να διαμορφωθεί η κοινωνία. Η διαλεκτική σχέση του ατομικού με το καθολικό, του συνθέτη με το μουσικό υλικό, εκφράζει, σε κοινωνικό επίπεδο, αυτό που ο Ψυχοπαίδης ερμηνεύει ως «διαλεκτική σχέση γενικού (των υπαρκτών εξουσιαστικών σχέσεων που έχουν ιστορικά επιβληθεί) και ιδιαίτερου (αυτού που ανθίσταται στις σχέσεις αυτές ή καταστρέφεται από αυτές)».¹⁷³ Σε πρώτη φάση η μουσική εμφανίζει τις δυσαρμονίες της κοινωνικής οργάνωσης τις οποίες η διοίκηση συγκαλύπτει και τα υποκείμενα απωθούν και σε δεύτερη φάση δύναται να προτείνει έναν ιδανικότερο τρόπο οργάνωσης της κοινωνίας μέσω της οργάνωσης της σχέσης μερικού – συνολικού στο τεχνικό επίπεδο. Ο ακροατής

165 Λογοπάτη-Τόμπρα, ό.π., σ. 37.

166 Στο ίδιο, σ. 83.

167 Witkin, ό.π., σ. 138.

168 Buck-Morrs, ό.π., σ. 204 (υποσημείωση 152).

169 Witkin, ό.π., σ. 138.

170 DeNora, ό.π., σ. 12.

171 Τσέτσος, ό.π., σ. 192.

172 Witkin, ό.π., σ. 136.

173 Τσέτσος, ό.π., σ. 241, από το κείμενο του Κοσμά Ψυχοπαίδη «Θέσεις Πάνω στη Διαλεκτική του Ορθού Λόγου» στο: Κουζέλης Γεράσιμος (επιμ.) *Η κριτική θεωρία σήμερα*, Αθήνα 2000, σ. 77-92.

καλείται να παρακολουθήσει με έλλογο τρόπο τα μουσικά έργα και να αναγνωρίσει τη σημασία της οργανωτικής ασυνέχειας ως σημείο κοινωνικής ασυνέχειας και ενδεχομένως να αναγνωρίσει στη μουσική οργάνωση τη δυνατότητα μίας εναλλακτικής κοινωνικής οργάνωσης, ιδανικότερης από την παρούσα. Μέσω αυτής της διαδικασίας ο συνθέτης μπορεί να επέμβει ώστε να επηρεάσει την πορεία της ανθρώπινης ιστορίας, αφυπνίζοντας τη συνείδηση των καταπιεσμένων υποκειμένων και στρέφοντάς τους προς την εκπλήρωση του συμφέροντός τους, την αλλαγή της κοινωνίας.

Η μέθοδος του Adorno έχει χαρακτηριστεί ως αμφιλεγόμενη. Η κριτική του Bowie είναι χαρακτηριστική. Αυτός το χαρακτηρίζει «περιττά δογματικό» στην υπεράσπιση της μουσικής του Schoenberg ενώ αμφισβητεί και τις αναλογίες των εσωτερικών μουσικών στοιχείων με τα κοινωνικά φαινόμενα κατά τις μεταπηδήσεις του από τη μουσική στην κοινωνική οργάνωση.¹⁷⁴ Επίσης αναγνωρίζει μία σαφή επιρροή της κληρονομημένης Ρομαντικής σκέψης στον Adorno, ειδικά σε ό,τι αφορά στη σχέση της μουσικής με τη γλώσσα.¹⁷⁵ Έχει νόημα να σταθούμε λίγο στην κριτική που ασκεί η Rosengard-Subotnik στον τρόπο αντιμετώπισης της μουσικής από μεριάς του Adorno τον οποίο θεωρεί συγγενή με αυτόν του Schoenberg. Αυτή ονομάζει τον τρόπο που ο Adorno προσλαμβάνει τη μουσική ως «δομική ακρόαση» (structural listening): «μία διαδικασία κατά την οποία ο ακροατής ακολουθεί και αντιλαμβάνεται την εκτιλυσσόμενη υλοποίηση, με όλους τους λεπτομερείς εσωτερικούς της συσχετισμούς, μίας παραγόμενης μουσικής σύλληψης». Αυτή η έννοια πηγάζει από την τελική φάση της Αναγέννησης. Ο Kant, με την *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, έστρεψε τη γερμανική σκέψη προς την ιδέα της δομικής αυτονομίας στην τέχνη, με μία παρόμοια διαδικασία να λαμβάνει χώρα στη μουσική από τον Haydn και Mozart στις απαρχές του φορμαλισμού, καθώς και προς την ιεράρχηση της μουσικής ως ύψιστη τέχνη. Μέσω της *δομικής ακρόασης* ο ακροατής αποζητά από το έργο μία εσωτερική λογική η οποία να μπορεί να εγγυάται την αξία της μουσικής,¹⁷⁶ αντίληψη που η Rosengard-Subotnik θεωρεί τόσο δυτική, τόσο «περιορισμένη και περιοριστική», όσο και η δυτική επιστήμη. Το μόνο που προσφέρει στη μουσική είναι μία στιλιστική εντύπωση αντικειμενικότητας και στην πραγματικότητα είναι εντελώς ξένη στις περισσότερες μουσικές. Η μουσική ιστορικά φαίνεται να μην λειτουργούσε αυτόνομα αλλά να αντλεί την αξία της, κατά τις περισσότερες περιόδους, από εξωμουσικές ιδέες ή εξωμουσικές στιλιστικές κατασκευές.¹⁷⁷ Έτσι συμπεραίνει πως «η ιδέα της πλήρους δομής παραπέμπει σε μία κατάσταση που είναι χαρακτηριστική για συγκεκριμένα μουσικά στιλ, [...] εξαρτάται [...] από μία πολιτισμικά ορισμένη, στιλιστική αντίληψη του ακροατή για την κατανοητότητα, πειστικότητα και χρησιμότητά της». Αυτό είναι κάτι που ο Adorno δεν μπορούσε να συνειδητοποιήσει όπως δεν μπορούσε να δει και τα προνόμια που χρειάζεται κανείς για να αποκτήσει την εκπαίδευση να αντιλαμβάνεται τη μουσική, με τον τρόπο που ο ίδιος απαιτούσε από τον ακροατή.¹⁷⁸

174 Andrew Bowie, «Philosophy of music, §III: Aesthetics, 1750–2000», *Grove Music Online*.

175 Rosengard-Subotnik, *ό.π.*, σ. 150.

176 Στο ίδιο, σ. 150.

177 Στο ίδιο, σ. 157-159.

178 Στο ίδιο, σ. 166.

3. Το Ζήτημα του Μουσικού Εξορθολογισμού από τη Σκοπιά του A. Schoenberg

Εισαγωγή

Ο Arnold Schoenberg (1874-1951) Ουγγρικής και Τσέχικης καταγωγής, ήταν γόνος μικρομεσαίας εβραϊκής οικογένειας, γεννήθηκε και έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Βιέννη. Η οικογένειά του δεν ασχολούνταν με τη μουσική και η μόνη καλλιτεχνική επιρροή που έλαβε μέσω αυτής στα παιδικά του χρόνια ήταν η ενασχόληση με την ποίηση και τη γαλλική γλώσσα. Στην ηλικία των οκτώ χρονών ξεκίνησε μαθήματα βιολιού. Σύντομα άρχισε να γράφει ντουέτα, βασισμένα στα κομμάτια που μελετούσε και σταδιακά προχώρησε στη σύνθεση τριό και κουαρτέτων προσεγγίζοντας τη σύνθεση με πολυφωνικό τρόπο μέσω της μουσικής δωματίου. Εκτός από μερικά μαθήματα που έλαβε από τον Alexander von Zemlinsky (1872 – 1942), στον τομέα της σύνθεσης ήταν αυτοδίδακτος.^{179, 180} Εκτός από τη σύνθεση, τη διεύθυνση, τη θεωρία και τη διδασκαλία τη μουσικής, ασχολήθηκε και με τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία· ήταν και εφευρέτης.¹⁸¹ Τα πρώτα χρόνια της επαγγελματικής του ζωής χαρακτηρίζονται από οικονομική αστάθεια πράγμα που τον οδήγησε στη διδασκαλία. Στην πρώτη γενιά μαθητών του, βρίσκονται οι Anton Webern (1883-1945) και Alban Berg (1885-1935) οι οποίοι θα παραμείνουν ισόβιοι μαθητές του, συνεργάτες και φίλοι του σχηματίζοντας με αυτόν τη λεγόμενη *Δεύτερη Σχολή της Βιέννης*. Ο ίδιος ήταν έντονα πνευματικός. Κατά τη θητεία του στον αυστριακό στρατό στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο προσηλυτίστηκε στον Καθολικισμό ενώ το 1933, κατά την περίοδο των φυλετικών διωγμών ταυτίστηκε με την εβραϊκή κληρονομιά του και επέστρεψε στον Ιουδαϊσμό λίγο πριν εξοριστεί στην Αμερική.¹⁸² Σε αυτό το κεφάλαιο θα επικεντρωθούμε στα στοιχεία εξορθολογισμού της μουσικής στο έργο του Schoenberg, κυρίως από την εγκατάλειψη της τονικότητας και έπειτα, δηλαδή από τα πρώτα ατονικά έργα (1909) μέχρι τη δημιουργία της δωδεκαφθογγικής μεθόδου και την πορεία εξέλιξής που αυτή διήνυσε (1923 – 1950).¹⁸³ Αφού σημειωθεί η προσέγγιση του συνθέτη στη συνθετική διαδικασία εν γένει, θα ασχοληθούμε με τη την άρθρωση της μορφής και τη δωδεκαφθογγική μέθοδο.

3.1. «Ιδέα», Λογική και Κατανόηση

Η κεντρική έννοια στη μουσική αντίληψη του Schoenberg είναι η *Ιδέα*. Ο ίδιος δεν δίνει κάποιον σαφή ορισμό για αυτήν αλλά κάποια βασικά χαρακτηριστικά της μπορούν να συγκεντρωθούν από τα γραπτά του. Σε αυτή την έννοια αντιστοιχούν τρεις διαφορετικές γερμανικές λέξεις οι οποίες αποδίδονται συχνά ως «ιδέα», μας ενημερώνει η Cross. Οι σημαντικότερες, «*Gedanke*» και «*Einfall*» μπορούν να μεταφραστούν ως «ιδέα», «σκέψη», «αντίληψη», «σχεδιασμός», «σκοπός», «πλάνο» και ως «έμπνευση» αντίστοιχα.¹⁸⁴ Η *ιδέα* εκφράζει αιώνιους νόμους και εμφανίζεται στους φυσικούς νόμους (άρα και στο ηχητικό υλικό) στην ανθρώπινη σκέψη και στο ανθρώπινο έργο. «*Είμαστε προφανώς όπως είναι η φύση γύρω μας, όπως είναι το σύμπαν. Επομένως έτσι είναι και η μουσική μας*» αναφέρει ο Schoenberg.¹⁸⁵ Η Cross συμπεραίνει πως η ιδέα για αυτόν, εμπεριέχει την «*εσωτερική ουσία του σύμπαντος*» η οποία μπορεί να φανερωθεί στο μυαλό του καλλιτέχνη και να παρουσιαστεί μέσω της μουσικής. Μέσω αυτής της διαδικασίας ο καλλιτέχνης φανερώνει την αλήθεια ωθώντας την ανθρωπότητα στον απώτερο σκοπό της, την «*γνώση όλης της αλήθειας*».¹⁸⁶ Στη σφαίρα της μουσικής, η *ιδέα* δεν αντιπροσωπεύει μία μελωδία, μία αρμονική ακολουθία, μία φράση ή ένα μοτίβο, μία αφετηρία της μουσικής δημιουργίας όπως συχνά χρησιμοποιείται ως λέξη, αλλά αφορά την ολότητα του έργου και ό,τι αυτό περιέχει. Το όλον και τα μέρη του, η έμπνευση και η πραγματοποίηση πρέπει να συμβαίνουν ταυτόχρονα έτσι ώστε ό,τι υπήρχε στην αρχική σύλληψη να μεταφερθεί στο έργο και

179 Oliver Neighbour, «Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter)», *Groove Music Online*.

180 René Leibowitz, *Schoenberg and His School*, Νέα Υόρκη 1979, σ. 45.

181 Malcom MacDonald, *Schoenberg*, Λονδίνο 1976, σ. 18, 54.

182 René Leibowitz, *Σενπεργκ: Η Μεγάλη Στροφή της Σύγχρονης Μουσικής*, Αθήνα 2007, σ. 40 – 41, 71, 209 – 211.

183 Γιώργος Ζερβός, *Schönberg, Berg, Webern: Η Κρίση της Μουσικής Διαμέσου της Κρίσης του Θέματος και των Μορφών*, Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 3 (σειρά), Α. Κώστιος (υπ. σειράς), Αθήνα 2001, σ. 50.

184 Charlotte, M. Cross, «Three Levels of 'Idea' on Schoenberg's Thoughts and Writings», *Current Musicology* 30 (1980), σ. 25.

185 Arnold Schoenberg, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Λονδίνο Βοστώνη 1975, σ. 209, 212.

186 Cross, ό.π., σ. 31, 33.

ό,τι υπάρχει στο έργο να έχει γεννηθεί στην αρχική σύλληψη. «Αλίμονο, άλλο να συλλαμβάνεις εντός μίας δημιουργικής στιγμής έμπνευσης και άλλο να υλοποιείς τη σύλληψή σου μέσω επιμελούς σύνδεσης λεπτομερειών έως ότου αυτές συγχωνευτούν σε ένα είδος οργανισμού». ¹⁸⁷ Αλλού μας πληροφορεί πως «κάθε νότα που προστίθεται σε μία αρχική κάνει το νόημα αυτής αμφίβολο». Έτσι δύο η περισσότερες νότες μπορεί να αναφέρονται σε μία ή περισσότερες τονικότητες. Καθώς η προσθήκη νοτών συνεχίζεται προκύπτουν ανισορροπίες και εντάσεις. «Η μέθοδος μέσω της οποίας επανέρχεται η τάξη μου φαίνεται πως είναι η πραγματική 'ιδέα' της σύνθεσης». ¹⁸⁸ Συνεπώς η ιδέα είναι η σύλληψη της ολότητας ενός μουσικού έργου αλλά και η προσέγγιση της οργάνωσης του μουσικού υλικού ώστε να παραχθεί ένα αποτέλεσμα με νόημα· είναι το «όραμα» αλλά και η «επίπονη διαδικασία της αναδόμησης του οράματός του σε μία μορφή η οποία θα το κάνει κατανοητό» στον ακροατή, όπως διαπιστώνει η Cross. ¹⁸⁹

«Αυτός που χρησιμοποιεί πραγματικά το μυαλό του για να σκέφτεται μπορεί να έχει μία μόνο επιθυμία: να φέρει σε πέρας την εργασία του. Δεν μπορεί να αφήσει τις εξωτερικές συνθήκες να επηρεάσουν το αποτέλεσμα της σκέψης του [...] Σκέφτεται μόνο προς όφελος της ιδέας του. [...] Μία ιδέα γεννιέται· πρέπει να διαπλαστεί, να μορφοποιηθεί, να αναπτυχθεί, να επεκταθεί, να ολοκληρωθεί και να ακολουθηθεί ως το τέλος της». ¹⁹⁰ Ο συνθέτης λοιπόν εργάζεται προς όφελος της σαφούς οργάνωσης, της βέλτιστης παρουσίασης και της ολοκλήρωσης της ιδέας του, σύμφωνα με την οποία διαμορφώνει το μουσικό έργο. Σε αυτό το επίπεδο η Cross συμπεραίνει πως «η έμπνευση εμφανίζεται μόνο στον πραγματικό καλλιτέχνη ή στην ιδιοφυΐα, ο οποίος γεννήθηκε με μία εσωτερική αναγκαιότητα ('πρέπει') να εκφραστεί». ¹⁹¹ Όπως μας πληροφορεί ο Neighbour, με βάση αυτή την αντίληψη δίδαξε ο Schoenberg και τους μαθητές του ανεξαρτήτως της ηλικίας τους· ακόμα και η απλούστερη άσκηση όφειλε να υπακούει στην αρχική ιδέα και να δομείται με τρόπο λογικό. ¹⁹² Αλλά τί εννοεί ο συνθέτης όταν αποζητά λογική από τη μουσική; Σε ένα γράμμα του στον Hauer ο Schoenberg σημειώνει «πίσω από τον όρο 'λογικός' υπάρχει, για μένα, ένα σύμπλεγμα που λέει: λογική = ανθρώπινη σκέψη = ανθρώπινη μουσική = ανθρώπινες ιδέες περί φύσης και νόμου και ούτω καθεξής». ¹⁹³ Συνεπώς το όραμα του συνθέτη, η ιδέα, διέπεται από λογική, η οποία χαρακτηρίζει τον κόσμο και την ανθρώπινη σκέψη. Στη λογική οφείλει να υπακούει και ο τρόπος οργάνωσης του οράματός του.

Ο Schoenberg κατηγορήθηκε επανειλημμένα για ακαδημαϊσμό, ελιτισμό και εγκεφαλικότητα· η μουσική του ακουγόταν στους κριτικούς του σαν μία κατασκευή στην οποία λείπει το συναίσθημα. Ο ίδιος προσεγγίζει κριτικά το δίπολο καρδιάς και μυαλού και όλες τις κατηγοριοποιήσεις που μπορούν να προκύψουν από αυτό στη σφαίρα της μουσικής, όπως το *αυθόρμητο* και το *εγκεφαλικό*. Για αυτόν, τα μουσικά συμβάντα που θεωρούνται πως πηγάζουν από την καρδιά του συνθέτη και μιλούν στην καρδιά του ακροατή (μία όμορφη μελωδία ή αρμονική ακολουθία, ένα γλυκό ηχώχρωμα) όπως και αυτά τα οποία θεωρούνται προϊόντα μίας εγκεφαλικής διαδικασίας (η αντίστιξη, η πολύπλοκη μορφή) προκύπτουν εξίσου εύκολα στο έργο ενός πραγματικού συνθέτη· και τα δύο απαιτούν έμπνευση αλλά και κόπο, συναίσθημα και λογική. Ο ίδιος παραμένει πιστός στην υπηρεσία της ιδέας η οποία δικαιολογεί σε κάθε περίπτωση τις διαδικασίες της παρουσίασής της, όπως και αν τις προσδιορίζει ή τις αξιολογεί κανείς. Μπορεί η ανάγκη για επαρκή και ολοκληρωμένη παρουσίαση της ιδέας να τον ωθεί συχνά σε πολύπλοκες και εγκεφαλικές κατασκευές, δύσπεπτες για τον ακροατή, αυτές όμως δεν επιτρέπουν το χαρακτηρισμό της μουσικής του ως εγκεφαλικής συνολικά. ¹⁹⁴ Πάρα ταύτα, όπως σχολιάζει ο Leibowitz, η μουσική σύνθεση σε συμφωνία με τις απόψεις του Schoenberg περί καλλιτεχνικής δημιουργίας, δηλαδή η παραγωγή όλων των μουσικών συμβάντων σε ένα έργο από μία θεμελιώδη ιδέα επιτυγχάνεται ολοκληρωτικά στην πιο εγκεφαλική περίοδο του Schoenberg, τη δωδεκαφθογγική. ¹⁹⁵

Αλλά και στα γραπτά του Schoenberg δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον εγκεφαλικό πόλο. «Η καρδιά πρέπει να είναι εντός του τομέα του κεφαλιού» παραθέτει από τον Balzac και συνεχίζει σχολιάζοντας «ό,τι έχει υπέρτατη αξία στην τέχνη πρέπει να δείχνει καρδιά όπως και μυαλό. [...] Όμως κάποιος μπορεί να υποτιπέεται την ειληκρίνεια των έργων που εκθέτουν αδιάκοπα την καρδιά τους [...]. Τέτοια έργα επιδεικνύουν απλώς την έλλειψη του μυαλού και δείχνουν πως η αισθηματικότητα πηγάζει από μία πολύ φτωχή καρδιά». ¹⁹⁶

187 Schoenberg, ό.π., σ. 214 – 215.

188 Στο ίδιο, σ. 122 – 123.

189 Cross, ό.π., σ. 32.

190 Schoenberg, ό.π., σ. 124.

191 Cross, ό.π., σ. 33.

192 Neighbour, ό.π.

193 Arnold Schoenberg, Erwin Stein, *Arnold Schoenberg Letters*, Νέα Υόρκη 1965, σ. 106.

194 Schoenberg, ό.π., σ. 54 – 56.

195 Leibowitz, *Schoenberg and His...*, ό.π., σ. 103.

196 Schoenberg, ό.π., σ. 75 – 76.

Σε ένα επόμενο κείμενό του θα ορίσει τη διαδικασία πρόσληψης της μουσικής με έναν ιδιαίτερα εγκεφαλικό τρόπο κάνοντας σαφή τη θέση του πως η ευχαρίστηση της μουσικής ταυτίζεται με την κατανόησή της. «*Η πραγματική αγάπη και η κατανόηση της μουσικής θα θέσουν τις απορίες: τί ειπώθηκε; Πώς εκφράστηκε; Υπήρχε κάποιο καινούριο μήνυμα στη μουσική; Έχει ανακαλυφθεί κάποιος καινούριος χαρακτήρας; Ήταν η τεχνική παρουσίαση επαρκής;*» Αυτές οι σκέψεις τον οδήγησαν, συνειδητά ή ασυνειδητά, στις διάφορες τροποποιήσεις κάθε διάστασης της μουσικής του παραγωγής. Αυτά τα ερωτήματα βρίσκονταν πίσω από τον καθορισμό της πορείας του ως καλλιτέχνη, από τις τροποποιήσεις της μορφής και της διάρκειας ως την εγκατάλειψη της τονικότητας και την εφεύρεση της δωδεκαφθογγικής μεθόδου. Η αιτιολόγηση της προσέγγισής του γίνεται στη χαρακτηριστική φράση του, «*όταν η πύλη προς την κατανόηση ανοίξει μία συναισθηματική εντύπωση δεν θα αποτύχει να εμφανιστεί*».¹⁹⁷

Στη συγγενική με την εγκεφαλικότητα, κατηγορία του «*κατασκευασμένου*», που προσάπτεται στη μουσική του και την οποία ο ίδιος αρνείται, επιχειρεί να απαντήσει εξηγώντας τη συνθετική του διαδικασία. Η μουσική για αυτόν είναι κατά μία έννοια πάντα κατασκευασμένη, δομημένη από νότες, βασισμένη εν μέρη σε κατασκευαστικές αρχές και διέπεται από τη «*μουσική λογική*» η οποία εμφανίζεται στο έργο με ή χωρίς τη θέληση κάθε λογικά σκεπτόμενου συνθέτη. «*Στη δική μου περίπτωση*» γράφει, και εξηγεί την ιδέα της ολικής σύλληψης του έργου, «*η δημιουργική διαδικασία έχει το δικό της τρόπο· αυτό που αισθάνομαι δεν είναι μία μελωδία, ένα μοτίβο, ένα μέτρο, παρά μόνο ολόκληρο το έργο. Τα τμήματά του: τα μέρη, τα τμήματά τους: τα θέματα· τα τμήματά τους: τα μοτίβα και τα μέτρα*».¹⁹⁸ Ο Haimo συμπεραίνει πως μόνο σε μερικά έργα της εξπρεσιονιστικής του περιόδου, ο Schoenberg κατάφερε να ξεφύγει από την κατασκευαστική λογική που διέπει όλα τα υπόλοιπα έργα του, «*μόνο σε αυτή την περίοδο [...] έγραψε μουσική 'όχι κατασκευασμένη αλλά 'εκφρασμένη'*»· τότε συνέθεσε πράγματι μουσική δίχως μοτιβική συνοχή, επαναφορά συμβάντων ως μορφοποιητικά στοιχεία, δίχως λογική.¹⁹⁹

Αντίστοιχα με την αντίληψή του για τη συνθετική διαδικασία είναι και τα κριτήρια αξιολόγησης των μουσικών έργων. Στη μουσική «*δεν υπάρχει ιστορία, δεν υπάρχει θέμα, δεν υπάρχει αντικείμενο, δεν υπάρχει ηθικό δίδαγμα, δεν υπάρχει φιλοσοφία ή πολιτική που κάποιος μπορεί να συμπαθεί ή να μισεί. Η απόρριψη μουσικών έργων τον τελευταίο ενάμιση αιώνα έχει βασιστεί πρωτίστως σε χαρακτηριστικά που εμποδίζουν την κατανόηση: υπερβολικά πλούσιες μετατροπές, χρήση διαφωνιών, πολύπλοκη διατύπωση ιδεών*».²⁰⁰ Οι αρχικές ιδέες πρέπει να έχουν ενδιαφέρον ώστε να κρατούν το ενδιαφέρον του ακροατή, να οργανωθούν όσο καλύτερα γίνεται και να συνδεθούν μεταξύ τους σύμφωνα με τη μουσική λογική. Έπειτα πρέπει να προβάλλουν κάποια αντίθεση μεταξύ τους ώστε να μην προκύπτει μονοτονία και κάθε ιδέα του έργου πρέπει να μπορεί να οδηγήσει στην αρχική ιδέα έτσι ώστε να υπάρχει ενότητα. Τέλος κάθε στοιχείο του έργου πρέπει να εξυπηρετεί την κατανοητή παρουσίαση της ιδέας στον ακροατή· κάθε αρχικό και δευτερεύον στοιχείο, κάθε τομή και κάθε μέρος, κάθε χρονική διάρκεια από τα μοτίβα ως τα μέρη, η επάρκεια στην παρουσίαση αλλά και η λακωνικότητα, το είδος, το μέσον, η μορφή, η επιλογή του στίλ, η αντίστιξη και η αρμονία, ο ρυθμός, κάθε ηχόχρωμα, κάθε άρθρωση και γενικότερα κάθε διαδικασία και χαρακτηριστικό του έργου, πρέπει να δικαιολογείται από την αρχική ιδέα. Οι αξιολογήσεις του Schoenberg δεν σταματούν εκεί. Προχωρούν έως την αναζήτηση της αναγκαιότητας της ίδιας της δημιουργίας του έργου, την απόδειξη της ειλικρίνειας του συνθέτη, την απορία αν το μουσικό έργο πηγάζει από την εσωτερική ορμή του συνθέτη για δημιουργία, όπως οι δικές του ιδέες, με αποκορύφωμα την εξής ερώτηση: «*έχει [ο συνθέτης] καταφέρει να παραγάγει κάτι το οποίο γεμίζει το κενό της γνώσης και του πολιτισμού της ανθρωπότητας;*».²⁰¹ Συνεπώς κάθε έργο, εκτός της συμμόρφωσής του με την αποκαλούμενη από αυτόν μουσική λογική, οφείλει να υπηρετεί μία αυθεντική, καινούρια αρχική ιδέα. Μόνο έτσι μπορεί να δικαιολογήσει την ύπαρξή του. Όπως σχολιάζει ο MacDonald, ο Schoenberg είχε μία βαθιά τάση να δικαιολογεί με «*λογικό*» και «*ακαδημαϊκό*» τρόπο τα «*ενστικτώδη*» κατορθώματά του. Εδώ φαίνεται μία αντίφαση η οποία πιθανώς πήγαζε από τις μεικτές επιρροές σκεπτικισμού και πνευματικότητας από το οικογενειακό περιβάλλον ή της σύγχρονης ασυμβατότητας του Ιουδαϊσμού με την Αυστρο-γερμανική παράδοση.²⁰²

Όσον αφορά στην τονική μουσική ο Schoenberg αναγνωρίζει τους εξής θεμελιώδεις συσχετισμούς: κάθε μείζονα συγχορδία έχει την τάση για εγκαθίδρυση της τονικότητάς της και τη θεώρησή της ως τονικής

197 Στο ίδιο, σ. 77.

198 Στο ίδιο, σ. 107.

199 Ethan Haimo, «The Rise and Fall of Radical Athematism», στο J. Shaw, J. Auner (επιμ.), *Cambridge Companion to Schoenberg*, Κέιμπριτζ 2010, σ. 107.

200 Schoenberg, ό.π., σ. 127.

201 Στο ίδιο, σ. 127 – 133.

202 MacDonald, ό.π., σ. 52.

και κάθε συγχορδία που έπεται, αμφισβητεί την αρχική αίσθηση της τονικότητας και επιχειρεί να εγκαθιδρύσει άλλες. Μόνο με συγκεκριμένες αρμονικές ακολουθίες μπορεί να οριστεί σαφώς ποια είναι τελικά η τονικότητα και έτσι να σχηματιστεί το κεντρικό σημείο αναφοράς κάθε επιμέρους συγχορδίας και ακολουθίας, πράγμα που συνδέει κάθε μέρος του έργου και προσδίδει σε αυτό ένα «ενοποιητικό νόημα».²⁰³ Έτσι μέσα στο πλαίσιο της τονικότητας γίνεται ευκολότερη η επίτευξη αντίθεσης, η οποία επιτρέπει την κατάλληλη απομάκρυνση από τα αρχικά συμβάντα ώστε να παρουσιαστούν δευτερεύοντα, τα οποία συμπληρώνουν την επαρκή παρουσίαση της ιδέας.²⁰⁴ Καθόλου διαφορετικά δεν είναι τα κριτήριά του για τη χρήση των διαφωνιών στα έργα του. Ακόμα και οι πιο ήπιες διαφωνίες θεωρούνται από τον Schoenberg, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο, λιγότερο εύληπτες από τις συμφωνίες. Έτσι, καθώς προστίθενταν περισσότερες και πολυπλοκότερες διαφωνίες στην τονική μουσική, βρίσκονταν νεώτεροι τρόποι για τη λύση τους η οποία επαναφέρει την αίσθηση της συνοχής. Οι ακροατές όμως, δείχνουν μία σταδιακή προσαρμογή στις διαφωνίες καθώς έμαθαν να παρακολουθούν και να κατανοούν τη μουσική ακόμα και αν αυτές μένουν άλυτες· αυτή ήταν η λεγόμενη «χειραφέτηση της διαφωνίας». Συνεπώς «το κριτήριο για την αποδοχή ή την απόρριψη των διαφωνιών δεν είναι η ομορφιά τους αλλά μάλλον μόνο η αντιληπτότητά τους», δηλαδή είναι αποδεκτές στο βαθμό που δεν εμποδίζουν την παραγωγή ενός λογικού και κατανοητού μουσικού αποτελέσματος. Το λογικό αποτέλεσμα αυτής της μεταχείρισης των διαφωνιών, σχολιάζει ο Leibowitz, είναι η διεύρυνση της τονικότητας και η ατονικότητα.²⁰⁵ η διευρυμένη αντίληψη στην οποία «οι πέντε χρωματικές νότες γίνονται εξίσου σημαντικές» με αυτές της διατονικής κλίμακας, σχολιάζει ο MacDonald την οποία ο Schoenberg επιχειρεί να θεμελιώσει και στην αρμονική στήλη του ήχου.²⁰⁶ Με αυτό το σκεπτικό, ο κατά τα άλλα αντιπαθής για το συνθέτη όρος ατονική μουσική, έγινε δεκτός, εφόσον ορίζει τη μουσική η οποία δεν είχε κατανοηθεί στην εποχή του και η οποία θα γινόταν κατανοητή με επαρκή εξοικείωση των ακροατών, σε αντιδιαστολή με την ήδη κατανοημένη τονική μουσική.²⁰⁷

3.2. Κατανόηση και Μουσική Μορφή

Ο αρχικός στόχος μίας «Θεωρίας της Μορφής» για τον Schoenberg θα ήταν, όπως ο ίδιος αναφέρει, να δώσει έναν ορισμό για τις μορφές στην τέχνη συνολικά. Σκοπός οποιασδήποτε μορφής λοιπόν, σύμφωνα με αυτόν, είναι η διάρθρωση του υλικού με τέτοιο τρόπο ώστε το αποτέλεσμα να είναι συγγενές με την ανθρώπινη κατανόηση. «Μέσω της σχέσης του, της αναλογίας του, της ομοιότητάς του με άλλα πράγματα που σκεφτόμαστε, νιώθουμε, αισθανόμαστε, μπορούμε να το κατανοήσουμε ως κάτι παρόμοιο με εμάς, κατάλληλο για εμάς και συγγενές με εμάς». Ο καλλιτέχνης οφείλει διά μέσου της μορφής, να προσαρμόζει το φυσικό υλικό στις απαιτήσεις της ανθρώπινης κατανόησης, διαφορετικά το αποτέλεσμα δεν μπορεί να γίνει κατανοητό.²⁰⁸ Η παρακολούθηση της ανάπτυξης των ιδεών μέσα στο έργο, η αρμονική και εύληπτη ακολουθία των μερών και κάθε διαδικασία που διέπεται από μία λογική και από ένα βαθμό σαφήνειας δημιουργεί στον ακροατή το αίσθημα της ομορφιάς.²⁰⁹ Ο Haimo σχολιάζει πως το συνολικό έργο του Schoenberg αρθρώνεται σε συμφωνία με την άποψή του πως «η καλλιτεχνική εκμετάλλευση της συνοχής στοχεύει στην κατανοησιμότητα [comprehensibility]» και πως «η συνοχή βασίζεται στην επανάληψη», με εξαίρεση μία μικρή περίοδο ανάμεσα στο 1909 και στο 1912 όπου γράφτηκαν έργα «ριζικά αθεματικά».²¹⁰ Ο Rosen σχολιάζει πως «η μορφή για τον Schoenberg ήταν, ότι βασικά ήταν για τον 19ο αιώνα: ένα ιδανικό σύνολο αναλογιών και σχημάτων που υπερέβαινε το στίλ και τη γλώσσα. [...] Αυτά τα ιδεατά σχήματα [...] ήταν απόλυτα»· οι σημαντικότερες ήταν η μορφή σονάτα, οι παραλλαγές και η τριμερής μορφή Lied.²¹¹ Επομένως η αντίληψη του Schoenberg για τη μουσική μορφή απορρέει από μία έντονη θέληση για σαφήνεια και κατανόηση αλλά και από τη δυτική, ρομαντική μουσική παράδοση την οποία κληρονόμησε.

Συγκρίνοντας τη μουσική μορφή με τη δόμηση της γλώσσας ο Schoenberg σχολιάζει πως όπως η τελευταία συνδέει έννοιες, λέξεις και φράσεις έτσι και η πρώτη συνδέει μουσικά συμβάντα, ήχους και μουσικές φράσεις. Όπως μία αφήγηση, έτσι και ένα μουσικό έργο μπορεί να πλατειάζει, να έχει νοηματικά κενά και να μην γίνεται κατανοητό. Συγκρίνοντας τη μουσική μορφή με το ανθρώπινο σώμα σχολιάζει πως,

203 Schoenberg, ό.π., σ. 275.

204 Στο ίδιο, σ. 278.

205 Leibowitz, *Schoenberg and His...*, ό.π., σ. 92.

206 MacDonald, ό.π., σ. 73 – 74.

207 Schoenberg, ό.π., σ. 282 – 284.

208 Στο ίδιο, σ. 253.

209 Στο ίδιο, ό.π., σ. 215.

210 Haimo, «The Rise and Fall...», ό.π., σ. 99.

211 Charles Rosen, *Arnold Schoenberg*, Νέα Υόρκη 1975, σ. 86.

όπως το τελευταίο διαθέτει μέλη, κάθε ένα από τα οποία εκτελεί τη δική του απαραίτητη λειτουργία, έτσι και το μουσικό έργο οφείλει να ενώνει τα διαφορετικά και απαραίτητα για αυτό μέρη του, σε μία αρμονική κατασκευή. Στο μουσικό περιβάλλον της τονικότητας κάθε κύριο και πλάγιο θέμα, κάθε γέφυρα, ουρά, επεξεργασία και κάθε διαδικασία έπρεπε να ταιριάζει με την κατάλληλη αρμονία ώστε να υπηρετεί τη δομική του λειτουργία σε συνάρτηση με τη μουσική λογική.²¹² Γιατί η τονικότητα, για τον Schoenberg, «δεν αποτελεί σκοπό αλλά το μέσον για έναν σκοπό»· να κάνει τα ηχητικά συμβάντα πιο εύκολα κατανοητά από εμάς· πληροί τις λειτουργίες της «σύνδεσης και της ενότητας» και της «έκφρασης, του διαχωρισμού και του χαρακτηρισμού» ώστε ο ακροατής να αντιλαμβάνεται το αποτέλεσμα ως μία ολότητα κατανοώντας ταυτόχρονα κάθε μέρος της.²¹³ Η καλοφτιαγμένη μορφή βέβαια, δεν ήταν για εκείνον, αυτοσκοπός. Όπως μας πληροφορεί ο Neighbour, ο Schoenberg δεν εισήγαγε ποτέ μία ιδέα προς όφελος της μορφής: «αυτή [η ιδέα] έπρεπε να συμβάλει θετικά στην ουσία του έργου».²¹⁴

Όπως ο άνθρωπος ξεπέρασε τη βαρύτητα με την εφεύρεση του αεροσκάφους, με έναν τεχνητό αλλά κατά τα άλλα φυσικό τρόπο, μας πληροφορεί ο Schoenberg, έτσι και η μουσική μπορεί να ξεπεράσει την τονικότητα χωρίς αυτή να γίνει αφύσικη.²¹⁵ Στο *Δεύτερο Κουαρτέτο Εγχόρδων* ορ. 10, το πρώτο έργο στην ιστορία με ολική αναστολή των τονικών λειτουργιών, σύμφωνα με τον Leibowitz, «για πρώτη φορά [...] η σύλληψη ενός μέρους του έργου γίνεται, από την αρχή μέχρι το τέλος, χωρίς τη βοήθεια αυτών των λειτουργιών».²¹⁶ Ο Schoenberg θεωρεί πως τα πρώτα ατονικά του έργα προέκυψαν από τη συνάντηση μίας έντονης εκφραστικότητας με μία εμπειρικά κερδισμένη αίσθηση της λογικής και της μορφής. Σε αυτή την αίσθηση αποδίδει τη συντομία των εξπρεσιονιστικών μορφών και σε συνάρτηση με αυτήν, η χρήση έστω και μίας τονικής συγχορδίας γίνεται απαγορευτική καθώς επιφέρει συνέπειες σε ό,τι προηγείται και ό,τι έπεται αυτής. Βέβαια όπως σχολιάζει ο MacDonald, από την τονική περίοδο του Schoenberg, από τα έργα *Πελλέας και Μελισσάνθη* ορ. 5 και *Πρώτη Συμφωνία Δωματίου*, επιτυγχάνεται μία δραματική συμπίκνωση της τετραμερούς συμφωνικής μορφής και η συγχώνευσή της σε ένα μέρος. Τα έργα είχαν ήδη γίνει συντομότερα, πυκνότερα σε υλικό και μουσικά συμβάντα πριν ο συνθέτης εγκαταλείψει την τονική αρμονία. Στη νεαρή ατονική μουσική οι «παραδοσιακές διαδικασίες και οι αναλογίες» εγκαταλείφθηκαν προσωρινά προς όφελος της ασυμβίβαστης έκφρασης και της ελεύθερης δημιουργίας.²¹⁷ Ο Neighbour σχολιάζει πως από τα πρώτα εξπρεσιονιστικά έργα του Schoenberg με την εξαφάνιση των αρμονικών λειτουργιών, ρίχνουν το βάρος της σύνθεσης στην εργασία με τα μοτίβα και στην τάση εξίσωσης της οριζόντιας με την κάθετη μουσική διάταξη και ως συμπληρωθεί το συμπέρασμα του Rosen πως μεγάλο επίτευγμα του Schoenberg ήταν η συμβολή του στη «διεύρυνση της διαφωνίας από ένα απλό διάστημα ή συγχορδία σε μία μεγάλης κλίμακας δομική τεχνική». Αποτέλεσμα όμως αυτής της αλλαγής προσέγγισης, της δόμησης του έργου με βάση την επεξεργασία των μοτίβων και των διαφωνιών, είναι η εξασθένηση της φύσης του θέματος ως μια «αδιάσπαστη μελωδικο-ρυθμικο-αρμονική ενότητα», σχολιάζει ο Ζερβός.²¹⁸

Από τα πρώτα ατονικά του έργα, μας πληροφορεί ο Leibowitz, ο Schoenberg χρησιμοποίησε το υλικό της χρωματικής κλίμακας για να χτίσει ένα στιλ καθαρά αντιστικτικτικό.²¹⁹ Αυτή η ανάκληση της πολυφωνίας αφορά αρχικά την παρουσίαση της ιδέας αλλά και την προβληματική της διάρθρωσης της μορφής στο νέο ατονικό περιβάλλον. «Μπορεί να πει κάποιος πως στην παλιά τέχνη [...] ο απώτερος στόχος της αντιστικτικής ικανότητας είναι να παραχθούν μέρη με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνουν έναν 'κατανοητό' συνολικό ήχο [...] σε πολλές (ή όλες) από τις θέσεις που κάποιος τα τοποθετεί μαζί» προτείνει ο Schoenberg.²²⁰ Υποθέτει επίσης πως ο βαθύτερος λόγος δημιουργίας της αντίστιξης δεν ήταν η απλή αντιπαράθεση νότας προς νότα αλλά η αντιπαράθεση διαφορετικών μερών της ιδέας, το νόημα της οποίας δεν αντιστοιχεί στο άθροισμα των επιμέρους νοημάτων των μερών αλλά προκύπτει μόνο από την αλληλεπίδρασή τους. Με αφετηρία την πολυφωνική και «συμπυκνωμένη» αυτή διάταξη της ιδέας, ένα αντιστικτικό κομμάτι προχωρά δημιουργώντας παραλλαγμένα σχήματα και νέους τρόπους παρουσίασης της ιδέας αποσυμπυκνώνοντας την αρχική διάταξη. Ο τρόπος που τα παράγωγα αυτά μουσικά συμβάντα ακολουθούν το ένα το άλλο, σχηματίζει τη μουσική μορφή.²²¹ Συνεπώς η πολυφωνική μεταχείριση του

212 Schoenberg, ό.π., σ. 256 – 257.

213 Στο ίδιο, ό.π., σ. 278.

214 Neighbour, ό.π.

215 Schoenberg, ό.π., σ. 262.

216 Leibowitz, *Σενμπεργκ: Η Μεγάλη...*, ό.π., σ. 90.

217 MacDonald, ό.π., σ. 67 – 71.

218 Ζερβός, ό.π., σ. 150.

219 Leibowitz, *Schoenberg and His...*, ό.π., σ. 74.

220 Schoenberg, ό.π., σ. 288.

221 Στο ίδιο, ό.π., σ. 289 – 290.

υλικού ήταν ένα βασικό μορφοποιητικό στοιχείο με το οποίο επιχειρήσε να αντικαταστήσει τις δομικές λειτουργίες του τονικού συστήματος, όπως επισημαίνει και ο Leibowitz.²²²

Όλη η εμπειρία διάρθρωσης των μουσικών μορφών του εξπρεσιονισμού εμποτίζει τα δωδεκάφθογγα έργα του Schoenberg στα οποία επιχειρείται η εξίσωση των μουσικών συνιστώσων από τη μέθοδο. Η χρήση διαφωνιών γίνεται πλέον «με ένα λογικό τρόπο χωρίς παραπομπές στη μεταχείριση των κλασικών: γιατί τέτοια μεταχείριση είναι αδύνατη», όπως εξηγεί ο Schoenberg σε επιστολή του στον Leibowitz το 1947,²²³ και επιχειρείται η «ένωση όλων των ιδεών σε μία σύνθεση μεταξύ τους και με το πλαίσιο τους»· η σύνθεση με μία τάξη την οποία ο Schoenberg αντιλαμβανόταν ως ανώτερη, σχολιάζει ο Neighbour.²²⁴ Αλλά ακόμα και στα εξπρεσιονιστικά του έργα φαίνονται σαφείς τάσεις ορθολογικής μορφοποίησης μέσω της επαναφοράς των παραδοσιακών μορφών. Το «ελεύθερο» σκηνικό έργο *Η Προσμονή* op. 17, στο οποίο «υπάρχει ρήξη με όλη την αρχιτεκτονική κληρονομιά» μας πληροφορεί ο Leibowitz, ακολουθεί το «συμπαγές» *Καλό Χέρι* op. 18 με «συμφωνική διάρθρωση μεγάλης ακρίβειας, με εντελώς καθορισμένες γωνίες». Στο *Pierrot Lunaire* οι μορφές γίνονται ακόμα πιο σταθερές σχολιάζει με το ίδιο σκεπτικό ο MacDonald²²⁵ με ανάλογες τάσεις να υπάρχουν και στα αφοριστικά *Έξι Μικρά Κομμάτια για Πιάνο* op. 19.²²⁶ Ο ίδιος ο Schoenberg συμπεραίνει πως το ζητούμενο είναι η υπακοή στους νόμους του ανθρώπινου λόγου, παρουσίαση του υλικού με κατανοητό τρόπο, η μορφική συνοχή και σαφής αντίθεση ενώ το αν κάποιος συνθέτης επιλέγει να γράφει τονικά, ατονικά ή δωδεκαφθογγικά είναι ασήμαντο.²²⁷

Ο Ζερβός διαπιστώνει πως η βραχυβιότητα του εξπρεσιονιστικού κινήματος είναι απολύτως κατανοητή αν αναλογιστεί κανείς ακριβώς την αδυναμία κατασκευής των μεγάλων κλασικών μορφών, η οποία είναι η κύρια αιτία δημιουργίας της αναγκαιότητας του δωδεκαφθογγισμού. Η δωδεκάφθογγη σειρά είναι για εκείνον μία νέα συνθετική αρχή, όπως από το μπαρόκ και έπειτα υπήρξε το μουσικό θέμα, η οποία λειτουργεί και ως αφετηρία όλων των δομικών ενότητων.²²⁸ Πράγματι τη δεκαετία 1913 – 1923, περίοδος στην οποία δεν έγραψε κανένα καινούριο έργο, αυτό που τον απασχολούσε περισσότερο σύμφωνα με τον Leibowitz, ήταν η αναζήτηση των μέσων κατασκευής των μεγάλων μορφών.²²⁹ Έτσι από τα πρώτα δωδεκαφθογγικά του έργα (*Σουίτα για Πιάνο* op. 25), ο Schoenberg έσπευσε να αποδείξει τη συμβατότητα της μεθόδου με τις κλασικές μορφές. Με το ίδιο σκεπτικό προχώρησε στη σύνθεση του δωδεκάφθογγικού *Τρίτου Κουαρτέττο Εγχόρδων* op. 30 βασίζοντας τη μορφή του σε κουαρτέττο εγχόρδων του Schubert, όπως σχολιάζει ο Rosen, διαδικασία η οποία συνηθιζόταν από τον ίδιο τον Schubert και τον Brahms. Έτσι διατηρώντας ίδια την κληρονομημένη μορφή χρησιμοποίησε το δωδεκάφθογγο για να τη γεμίσει.²³⁰

Στην πορεία του σειραϊσμού όμως ο Schoenberg απομακρύνεται από το νεοκλασικό ιδεώδες. «*Η σειρά καθίσταται περισσότερο παραγωγός θεμάτων και λιγότερο θέμα*» όπως ήταν και στην πλειοψηφία των θεμάτων του τρίτου και του *Τέταρτου Κουαρτέττου Εγχόρδων* op. 37 όπου τα θέματα δομούνταν μέσω της παράθεσης «*διαδοχικών φθόγγων μίας ή περισσότερων μορφών της σειράς*», σχολιάζει ο Ζερβός. Στον ύστερο Schoenberg οι σειρές κρύβονται, απομελωδικοποιούνται και αποθεματοποιούνται. Η προσπάθεια διερεύνησης των δυνατοτήτων της σειράς (συμμετρίες, ελαχιστοποίηση αριθμού διαστημάτων) οδηγεί τη μορφή σονάτα σε μία δομική κατασκευή του τύπου «*θεματική ενότητα + παραλλαγές(μεταμορφώσεις)*» όπου τελικά αυτό που εμφανίζεται στο έργο είναι μόνο οι μεταμορφώσεις της σειράς, δηλαδή της ιδέας, και όχι η ίδια η ιδέα.²³¹ Ο Haimo εντοπίζει αυτή τη μεταβολή ακόμα νωρίτερα, στο *Κουιντέττο Πνευστών* op. 29, όπου ο συνθέτης επιχειρεί «*να οργανώσει πολύ μεγαλύτερες μουσικές διάρκειες*» μέσω της «*επιλογής μορφών της σειράς για να δημιουργήσει τη λειτουργική διαφοροποίηση που διαχώριζε τα χαρακτηριστικά της μορφής*». Η επιλογή των μορφών της σειράς για αυτή τη δουλειά γινόταν με βάση την αρχική δομή της σειράς.²³² Με τη χρήση συγκεκριμένων ζευγαριών εξαχόρδων για κάθε μέρος του έργου (την ιδιότητα της *συνδυσιαστικότητας* των σειρών θα τη δούμε στο επόμενο υποκεφάλαιο) είχε αντικατασταθεί η λειτουργία της μετατροπίας. Η

222 Leibowitz, *Schoenberg and His...*, ό.π., σ. 94.

223 Schoenberg, Stein, σ. 248.

224 Neighbour, ό.π.

225 MacDonald, ό.π., σ. 77.

226 Leibowitz, *Σενμπεργκ: Η Μεγάλη...*, ό.π., σ. 111 – 114.

227 Schoenberg, ό.π., σ. 262 – 265, 279.

228 Ζερβός, ό.π., σ. 9.

229 Leibowitz, *Σενμπεργκ: Η Μεγάλη...*, σ. 121.

230 Rosen, ό.π., σ. 79, 89 – 90.

231 Ζερβός, ό.π., σ. 63 – 65, 139 – 140.

232 Ethan Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey: the Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914–1928*, Οξφόρδη 1990, σ. 108, ο Haimo χρησιμοποιεί τη φράση «*δωδεκάφθογγο σύνολο*», «*twelve-tone set*» ή απλά «*σύνολο*», «*set*» αλλά συμπεραίνω πως αναφέρεται στη σειρά και το αποδίδω ως «*σειρά*» για να μην δημιουργηθεί σύγχυση.

επιλογή των μορφών της σειράς, το τέμπο στο οποίο χρησιμοποιούνται, το πως έχουν κατακερματιστεί και μοιραστεί σε διάφορες φωνές, αποτελούσαν «ένα σύνολο συσχετισμένων χαρακτηριστικών τα οποία, μαζί, συμβάλουν στην άρθρωση της μορφής». Έτσι ο Schoenberg έλυσε το πρόβλημα της συμμετοχής της σειράς στο σύνολο των δομικών λειτουργιών.²³³ Το 1950 ο Schoenberg ξεκινά τη συγγραφή ενός συνόλου *Σύγγρονων Ψαλμών*. Ο μόνος ψαλμός που επιχείρησε να συνθέσει, βασίζεται στη *θαυματοουργή σειρά* η οποία, σύμφωνα με τον Leibowitz, προκύπτει από μία μοναδική αφαιρετική μελωδικο-αρμονική προεργασία, την οποία ο συνθέτης δεν συνήθιζε (η μόνη συγγενής περίπτωση είναι η σειρά στην *Ωδή στο Ναπολέοντα* op 41). Η δομή της *θαυματοουργής σειράς* και οι επιλογές των μεταθέσεων της φανερόνουν την πιο «λεπτομερειακή προετοιμασία των δομικών και λειτουργικών βάσεων του έργου». Έτσι στο αποκορύφωμα μίας διαδικασίας αναζήτησης ενός ιδανικού συσχετισμού σειράς και μορφής γίνεται και ο μεγαλύτερος περιορισμός του αρχικού δομικού υλικού και επιτυγχάνεται η μεγαλύτερη συγγένεια μεταξύ των επινοημένων σχημάτων.²³⁴ Όπως συμπεραίνει και ο Haimo, το δωδεκάφθογγο, όχι μόνο «παρέχει μία δυναμική λύση του προβλήματος της μορφής στη μη-τονική μουσική» αλλά αποτελεί «μία ολοκληρωτική επαναδιαπραγμάτευση της μουσικής συνοχής».²³⁵

Ο ίδιος ο Schoenberg αντιλαμβάνεται τις δωδεκαφθογγικές διαδικασίες μορφοποίησης ως λογικές εξελίξεις των διαδικασιών των μουσικών προγόνων τους. Σε ένα γράμμα στο Webern γράφει πως «ο δρόμος προς τη δωδεκαφθογγική σύνθεση» ξεκινά από τη Γαλλοφλαμανδική Σχολή και περνά από την αντίστιξη του Bach, τις φράσεις και τη μεταχείριση των μοτίβων του Mozart, την επεξεργασία του Beethoven αλλά και του Bach και τις παραλλαγές του Brahms και του Mahler.²³⁶ Ας ανακεφαλαιώσουμε μέσω της περιλήψης των απόψεων του Schoenberg πάνω στη μουσική μορφή από τον ίδιο, η οποία εμπεριέχει και ένα ίχνος της μεθόδου μέσω της οποίας προσεγγίζει το ζήτημα. «Έχω, πάνω απ' όλα, επανειλημμένα αναδεικνύει το σκοπό όλων των μορφών: μία διάταξη που εγγυάται την κατανόηση. Έπειτα έχω δείξει ποιες είναι οι συνθήκες που ταιριάζουν με την κατανόηση· πως αυτή αφορά το είδος του ακροατή για τον οποίο γράφει κανείς [...] πως υπάρχει πάντα μία πολύπλευρη σχέση ανάμεσα στη **δυσκολία της ιδέας** και στον τρόπο που αυτή παρουσιάζεται [...]. Προφανώς δεν μπορεί κανείς να διαμορφώσει μία τέτοιου είδους εξέταση του υλικού χωρίς την **ψυχολογία**, εφόσον το υλικό είναι προορισμένο να επηρεάσει την ψυχή και καθίσταται υπό εξέταση μόνο για αυτή τη λειτουργία».²³⁷

3.3. Δωδεκαφθογγισμός και Εξορθολογισμός

Ο μοναδικός σκοπός του δωδεκάφθογγου, σύμφωνα με τον Schoenberg, δεν είναι άλλος από την κατανοησιμότητα. Ο λόγος που η ανάγκη για κατανοησιμότητα κατέληξε στη συγκεκριμένη μέθοδο, σύμφωνα με τον Schoenberg είναι «από αναγκαιότητα».²³⁸ Η αρχική σύλληψη της τονικότητας είχε διευρυνθεί τόσο ώστε η λειτουργία της τονικής, ως σημείο αναφοράς και επιστροφής κάθε αρμονικής απομάκρυνσης, χάθηκε. Με το Wagner και αργότερα το Debussy η αρμονία οδηγήθηκε στην αυτονομία της, με την έννοια πως χρησιμοποιούταν ως εφέ ηχητικής απεικόνισης διαθέσεων και εικόνων, ενώ αυτές οι τελευταίες ήταν που λειτουργούσαν ως μορφοποιητικά στοιχεία. Ταυτόχρονα η χρήση όλο και περισσότερων διαφωνιών με όλο και πιο ελεύθερο τρόπο στη μουσική, οδήγησε σε αυτό που ο Schoenberg αποκαλεί *χειραφέτηση της διαφωνίας* την οποία είδαμε και στο πρώτο υποκεφάλαιο. Εφόσον ο συνθέτης αρχίζει να αντιμετωπίζει τις συμφωνίες και τις διαφωνίες ως ομοίως κατανοητές, δεν μπορεί παρά να τις χρησιμοποιεί συχνότερα και χωρίς λύσεις, ώστε το τονικό κέντρο να γίνεται όλο και πιο αβέβαιο. Τέτοια ήταν τα πρώτα ατονικά έργα του Schoenberg τα οποία χαρακτηρίζονται από εξαιρετικά μικρή διάρκεια και εντυπωσιακή εκφραστικότητα. Όμως κάθε κατασκευαστική λειτουργία της αρμονίας, από το μικρότερο μοτίβο και τις φράσεις ως τα θέματα ενός μέρους και τα ίδια τα μέρη δεν μπόρεσε να αντικατασταθεί από τη νεαρή ατονική αρμονία χωρίς τη βοήθεια εξωμουσικών στοιχείων. «*Η επιθυμία για συνειδητό έλεγχο των νέων μέσων και μορφών θα προκύψει στο μυαλό κάθε καλλιτέχνη· και θα θελήσει να γνωρίζει συνειδητά τους νόμους και τους κανόνες που κυβερνούν τις μορφές που συνέλαβε 'σαν σε όνειρο'*».²³⁹ Όπως σχολιάζει ο Mac Donald, ο Schoenberg ένιωσε την ανάγκη «να παράσχει μία 'λογική' βάση, ένα εννοιολογικό πλαίσιο, για ό,τι

233 Στο ίδιο, σ. 20 – 21, 29, 134.

234 Leibowitz, *Σενμπεργκ: Η Μεγάλη...*, ό.π., 201 – 205.

235 Haimo, *Schoenberg's Serial...*, ό.π., σ. 30, 181.

236 Schoenberg, Stein, ό.π., σ. 146 – 147.

237 Schoenberg, ό.π., σ. 316.

238 Στο ίδιο, σ. 214.

239 Στο ίδιο, σ. 218.

είχε δημιουργήσει, προκειμένου να το επεκτείνει». ²⁴⁰ Με αυτό το σκεπτικό στρέφεται προς τον εξορθολογισμό της ατονικής μουσικής.

Ο Leibowitz εντοπίζει τάσεις δημιουργίας μιας «ολικής μεθόδου σύνθεσης» ακόμα και στην τονική περίοδο του συνθέτη. Στην *Πρώτη Συμφωνία Δωματίου* op. 9 ο Schoenberg μπαίνει σε μία διαδικασία «συγκεντρωτισμού» γράφοντας αυτό το έργο με εξαιρετικά πυκνή γραφή και μικρή διάρκεια, επιχειρώντας τη συμπύκνωση της συμφωνικής μορφής σε ένα μοναδικό μέρος και γενικεύοντας τη χρήση μη τονικών στοιχείων. Αυτή η μέθοδος «περικλείει όλα τα συνθετικά μέσα και οδηγεί καθένα από αυτά στην ολοκληρωτική του πραγμάτωση». ²⁴¹ Στο ίδιο έργο, αλλά και άλλα έργα εκείνης της περιόδου, ο MacDonald εντοπίζει τη θέληση του συνθέτη να προσδώσει σε κάθε έργο τη «μέγιστη ουσία στο συντομότερο δυνατό χρόνο». ²⁴² Το 1914 ο Schoenberg σχεδιάζει μία συμφωνία μέρος της οποίας θα γίνει αργότερα το *Die Jakobsleiter*. Στα σκίτσα αυτά ο Schoenberg σχηματίζει ένα δωδεκάφθογγο θέμα και δημιουργεί άλλα θέματα από αυτό, κάνοντας έτσι, όπως συμπεραίνει ο Haimo, τα πρώτα βήματα για το σχηματισμό της δωδεκάφθογγης σειράς ως αφετηρία του έργου. ²⁴³ Το 1917, στο *Die Jakobsleiter* ο Schoenberg πλέον πειραματίζεται με εξάφθογα σύνολα στην ανάγκη του να αποκαταστήσει τις δομικές λειτουργίες που παρείχε η τονικότητα. «Σε ένα οστινάτο [...] οι υπόλοιποι 6 φθόγγοι εισάχθηκαν σταδιακά, ένας σε κάθε μέτρο». Ονόμασε αυτή τη διαδικασία «δουλεύοντας με τους φθόγγους του μοτίβου». Η τήρηση της διάταξης εντός των συνόλων, ώστε να μπορούμε κάνουμε λόγο για σειρά, δεν άρχισε παρά αργότερα, στην πορεία του προς τη *Σουίτα για Πιάνο*, Αρ. 25, μέσω των *Πέντε Κομματιών για Πιάνο*, Αρ. 23 και της *Σερενάτας*, Αρ. 24. ²⁴⁴ Σε αυτά τα έργα, όπως σχολιάζει ο Haimo, ο συνθέτης συμφιλίωσε την αναπτυσσόμενη παραλλαγή με τη σειριακή σκέψη, χρησιμοποίησε τις πρώτες δυσδιάστατες παρουσιάσεις της σειράς και τα πρώτα χρωματικά συναθροίσματα (aggregates) και συσχέτισε το μέτρο με τη δομή της σειράς (π.χ. χρήση τεσσάρων φθόγγων της σειράς ανά μέτρο). ²⁴⁵ Αυτή η πορεία «αντικατάστασης της πλέον μη εφαρμόσιμης αρχής της τονικότητας από μία καινούρια αρχή συναφή με τις αλλαγμένες συνθήκες» ²⁴⁶ κατέληξε στη *Μέθοδο Σύνθεσης με Δώδεκα Φθόγγους οι Οποίοι Συσχετίζονται Μόνο Μεταξύ τους*. Σε μία «απλή τεχνική για τη διασφάλιση της δομικής ενότητας της μελωδίας και της αρμονίας», όπως αυτή ορίζεται από τον MacDonald, και είχε ως αποτέλεσμα τη διασφάλιση της «ενότητας του μουσικού χώρου και του συσχετισμού όλων των ιδεών εντός ενός έργου μεταξύ τους και με το συνολικό τους πλαίσιο». ²⁴⁷ Ο συνθέτης γράφει βασιζόμενος αποκλειστικά σε μία σειρά των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής κλίμακας. «Όλες οι σχέσεις φθογγικής τάξης ενός συγκεκριμένου μουσικού πλαισίου θεωρούνται πως αναφέρονται σε μία συγκεκριμένη διάταξη των δώδεκα φθογγικών τάξεων» μας πληροφορούν οι Lanksy και Perle, η οποία «διατηρεί την ταυτότητά της ανεξαρτήτως της κατεύθυνσής της ή του επιπέδου μεταφοράς της». ²⁴⁸ Το ότι κανένας φθόγγος δεν μπορεί να ηχήσει δεύτερη φορά παρά μόνο όταν έχουν ηχήσει οι υπόλοιποι έντεκα, το ότι κάθε συνήχηση οκτάβας ή ταυτοφωνίας πρέπει να αποφεύγεται και το ότι κάθε έργο πρέπει να βασίζεται σε μία μόνο σειρά είναι κανόνες που προκύπτουν από την ίδια προβληματική· την αποφυγή της έμφασης σε μία νότα έναντι των υπολοίπων. «Το να διπλασιάζεις είναι το να δίνεις έμφαση και ένας εμφατικός φθόγγος μπορεί να ερμηνευτεί ως βασικός ή ακόμα και ως τονική. Ακόμα και η ελάχιστη αναπόληση της προηγούμενης τονικής αρμονίας θα ήταν ενοχλητική επειδή δημιουργεί ψευδείς προσδοκίες συνεπειών και συνεχειών». ²⁴⁹ Όπως σχολιάζει ο Rosen «δεν υπάρχει λόγος μία νότα (ή κάποια από της οκτάβες τις) να μην κατέχει δύο θέσεις εντός ενός μοτίβου», όπως άλλωστε συμβαίνει συχνά στα έργα του Schoenberg, «αλλά μία νότα που εμφανίζεται σε δύο διαφορετικά σημεία ενός μοτίβου θα έχει γενικότερα μία διαφορετική λειτουργία κάθε φορά [...]. Η λειτουργία μίας νότας εντός μίας σειράς [...] είναι σχεδόν εντελώς εξαρτημένη από τη θέση της σε σχέση με τις άλλες έντεκα νότες». Συνεπώς το δωδεκάφθογγο «ομογενοποιεί το χρωματικό χώρο». Οι νότες του έργου υπάρχουν μόνο σε σχέση με τις υπόλοιπες. ²⁵⁰ Το αποτέλεσμα είναι η παρουσίαση της ιδέας του συνθέτη σύμφωνα με τους νόμους της λογικής η οποία σύμφωνα με τον Schoenberg καθορίζει τι μπορεί να συλληφθεί, εκφραστεί και να κατανοηθεί.

240 MacDonald, ό.π., σ. 32.

241 Leibowitz, *Σενμπεργκ: Η Μεγάλη...*, ό.π., σ 80 – 81, 83.

242 MacDonald, ό.π., σ. 68.

243 Haimo, *Schoenberg's Serial...*, ό.π., σ. 59 – 60.

244 Schoenberg, ό.π., σ. 247 – 248.

245 Haimo, *Schoenberg's Serial...*, ό.π., σ. 105.

246 Schoenberg, Stein, ό.π., σ. 104.

247 MacDonald, ό.π., σ. 80.

248 Paul Lanksy, George Perle, «Twelve-Note Composition», *Groove Music Online*.

249 Schoenberg, ό.π., σ. 219.

250 Rosen, ό.π., σ. 83 – 84.

Σύμφωνα με την παραπάνω συλλογιστική «ο δύο – ή – περισσότερων διαστάσεων χώρος όπου παρουσιάζονται οι μουσικές ιδέες είναι μία ενότητα». Κάθε σημείο του μουσικού χώρου επηρεάζει κάθε άλλο σημείο, συνεπώς η μουσική ιδέα διέπει όλα αυτά τα σημεία,²⁵¹ διαδοχικά, ως μελωδίες, και ταυτόχρονα, ως συγχορδίες. Από αυτή τη σύλληψη προκύπτουν και οι βασικές επεμβάσεις του συνθέτη στην αρχική σειρά, δηλαδή η αναστροφή, ο καρκίνος και η καρκινική αναστροφή της. Από την ίδια σύλληψη προκύπτουν και οι πρώτες, έστω και θεμελιώδεις, συμμετρικές φθόγγων εντός της σειράς. Για τον ύστερο Schoenberg ήταν σημαντικό να κατασκευαστεί, κατά το δυνατόν, κάθε σειρά με την ιδιότητα της συνδυαστικότητας (*combinatoriality* ή *hexachordal inversive combinatoriality* σύμφωνα με τον Haimo)²⁵² έτσι ώστε το σύνολο των πρώτων έξι φθόγγων της να παράγουν συνολικά το σύνολο των τελευταίων έξι φθόγγων όταν αυτή μετατεθεί μία πέμπτη καθαρή χαμηλότερα, όχι όμως με την ίδια διάταξη, και ο συνδυασμός αυτών των εξαχόρδων να δημιουργεί χρωματικά συναθροίσματα.²⁵³ Ο κατακερματισμός της σειράς σε υποσύνολα (συνήθως δύο εξάχορδα, τρία τετράχορδα ή τέσσερα τρίχορδα) γίνεται για να διευθετηθεί το σύνολο των λειτουργιών που απαιτούνται από αυτήν για την παραγωγή του μουσικού έργου. Με αυτή τη διαίρεση τα διαφορετικά υποσύνολα της σειράς μπορούν να μοιραστούν σε διαφορετικές φωνές ή/και να λάβουν μία διαφορετική λειτουργία (π.χ. μελωδία και συνοδεία) έτσι ώστε να ηχούν ταυτόχρονα δημιουργώντας ένα σύνολο συμβάντων το οποίο προκύπτει άμεσα από μία συγκεκριμένη μορφή της σειράς. Αυτά τα υποσύνολα μπορούν ακόμα και να λειτουργούν σαν αυτόνομες σειρές ώστε να παραβιάζουν τη διάταξη της αρχικής σειράς ενώ όμως συμμορφώνονται στη δική τους εσωτερική διάταξη.²⁵⁴ Όπως στην τονική μουσική ένα έργο άρχιζε από μία τονικότητα και στη συνέχεια μέσω μετατροπιών, εγκαθίδρυε μία νέα τονικότητα για τη δεύτερη θεματική ενότητα, έτσι και στο δωδεκάφθογγο, σε συνδυασμό με την αρχή των αναπτυσσικών παραλλαγών, ένα έργο αρχίζει συνήθως με την αρχική σειρά και τις παραλλαγές της και αργότερα εμφανίζονται οι μεταθέσεις της και οι παραλλαγές τους.²⁵⁵ Αντιστικτικές διαδικασίες που χρησιμοποιούνται στα δωδεκάφθογγα έργα, όπως η μίμηση, δεν έχουν την ίδια λειτουργία που είχαν στο παλαιότερο πολυφωνικό στιλ, απλά λειτουργούν ως μέσο ανάδειξης της βασικής ιδέας.

Στη δωδεκαφθογγική σύνθεση, γράφει ο Schoenberg, όλες οι θεμελιώδεις για την τονική μουσική συνηγήσεις πρέπει, όσο είναι δυνατόν, να αποφεύγονται. Έτσι η μουσική αυτή δεν οικοδομεί αυθαίρετα τους δικούς της νόμους αλλά ορίζεται αρνητικά ως προς την προηγηθείσα παράδοση της οποίας τους νόμους αντιστρέφει. Ως πηγή αυτής της διαδικασίας, ο ίδιος ορίζει την «*ασυνείδητη επιθυμία για δοκιμή των καινούριων πόρων αυτόνομα*»· η επιθυμία «*να αποσπαστούν από αυτούς οι πιθανότητες κατασκευής μορφής, παραγωγής από αυτούς μόνο όλων των αποτελεσμάτων ενός καθαρού στιλ, μίας συμπαγούς, σαφούς και συνολικής παρουσίασης της μουσικής ιδέας*».²⁵⁶ Η εξίσωση των μουσικών διαστάσεων, θα συμπεράνει ο Schoenberg, προκύπτει από την υπαγωγή και των δύο στο νόμο της κατανοησιμότητας. Σύμφωνα με αυτόν, σε μία ομοφωνική μουσική, η οικονομία της αρμονικής συνοδείας, η οποία υποβοηθά τη μελωδία, είναι σε θέση να επηρεάσει έντονα τη διάρθρωση της δομής και την ανάπτυξη της μουσικής όταν διαφοροποιείται από τη συνηθισμένη λιτότητά της μέσω κλιμακώσεων. Στην πολυφωνική μουσική από την άλλη, η ανάπτυξη λαμβάνει χώρα κυρίως στην αλληλεπίδραση των μερών της μουσικής ιδέας τα οποία είναι μοιρασμένα στις διαφορετικές φωνές, για αυτό και οι διάρκειες των μικροδομών περιορίζονται. Στο δωδεκάφθογγο, το αναπτυσσικό στοιχείο είναι ο ίδιος ο συσχετισμός των δώδεκα φθόγγων όπως υπαγορεύτηκε στο συνθέτη από την ιδέα, ο οποίος εξελίσσεται και στους δύο άξονες.²⁵⁷ Συνεπώς η διαδικασία της ανάπτυξης διέπει το έργο συνολικά. Παρά ταύτα η μέθοδος του Schoenberg, σύμφωνα με τον ίδιο, δεν μπορεί παρά να αποτυγχάνει να επαναφέρει όλες τις λειτουργίες τις οποίες είχε η τονική μουσική στο παρελθόν· η αρμονία μόνο συνδυαστικά με το ρυθμό, το μέτρο και τις μελωδίες, στοιχεία που προϋπήρχαν αυτής, μπορούσε να παράγει όλες τις δομικές λειτουργίες που απαιτούνται για τη σύσταση ενός έργου. Αυτό που επιτυγχάνει η μέθοδος είναι η κατάργηση της κυριαρχίας κάποιου ή κάποιων φθόγγων πάνω στους άλλους. Παράλληλα κάθε φθόγγος αποκτά μία οργανική σχέση με τους δύο γειτονικούς του (τον προηγούμενο και τον επόμενο, σε οποιαδήποτε οκτάβα και αν αυτοί εμφανίζονται) η οποία ακούγεται σε κάθε μορφή της σειράς και έτσι δημιουργείται μία σχέση γειτνίασης, παρόμοια με τη σχέση των φθόγγων σε μία τρίφωνη συγχορδία και λειτουργεί με ανάλογο τρόπο σε ψυχολογικό επίπεδο κατά την ακρόαση. Ο Rosen αναφέρει πως «*οι πρώτες δύο νότες της σειράς του Μωσή και Άαρν, λα και σι-ύφεση, μπορεί να είναι ένα διάστημα δευτέρας,*

251 Schoenberg, ό.π., σ. 220.

252 Haimo, *Schoenberg's Serial...*, ό.π., σ. 3, »

253 Lanksy, Perle, ό.π.

254 π.χ. μία μελωδία μπορεί να εμφανίσει τους φθόγγους μίας σειράς ως εξής: [1,2,3,4][9,10,11,12][5,6,7,8].

255 Schoenberg, ό.π., σ. 226 – 227, 234.

256 Στο ίδιο, σ. 207.

257 Στο ίδιο, σ. 207 – 208.

έβδομης, δεκάτης τετάρτης, δεκάτης έκτης και ούτω καθεξής». Συνεπώς το τονικό ύψος του φθόγγου αφήνει κάποιον βαθμό ελευθερίας στο συνθέτη έχοντας όμως μία αναλλοίωτη και προκαθορισμένη σχέση, αρχικά ως προς τους γειτονικούς του φθόγγους αλλά και με τους υπόλοιπους της σειράς με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία σχέση «τυραννίας» του τονικού ύψους πάνω στις υπόλοιπες διαστάσεις της μουσικής (π.χ ρυθμός, χρώμα) το οποίο έχει αναχθεί στο μοναδικό μικροσκοπικά και μακροσκοπικά δομικό στοιχείο.²⁵⁸ Σημαντικό πλεονέκτημα της μεθόδου, σύμφωνα με τον Schoenberg, είναι επίσης η διευθέτηση των διαφωνιών. Σε αντίθεση με την αυθαίρετη, παράλογη και επιβεβλημένη μόνο από το «γούστο», χρήση τους από άλλους συνθέτες προκειμένου να «πειράξουν» λίγο την κατά τα άλλα σύμφωνη μουσική τους, αυτός, μέσω της αναγωγής τους στην αρχική σειρά, τις χρησιμοποιεί «με την πιο λογική και ελεγχόμενη διαδικασία».²⁵⁹

Από το 1928 – 1929, με το έργο *Von Heute auf Morgen* op. 32, ο Schoenberg βρίσκεται πλέον στην ώριμη συνθετική του περίοδο σύμφωνα με τον Haimo.²⁶⁰ Αυτά τα έργα χαρακτηρίζονται πλέον από την γενικευμένη χρήση της ιδιότητας της συνδυαστικότητας εξαχόρδων και χρωματικών συναθροισμάτων, το συνεχές πολυφωνικό μοίρασμα της σειράς, τον κατακερματισμό όλων των μορφών της σειράς με τον ίδιο τρόπο (isomorphic partitioning), τη διατήρηση αμεταβλήτων στοιχείων (invariants),²⁶¹ την ιεράρχηση εξαχόρδων της σειράς ως κύρια και δευτερεύοντα και τη δόμηση της μορφής ανάλογα με αυτά, το στενό καθορισμό της αρμονίας μέσω συνεχούς επαναφοράς συνδυασμένων εξαχόρδων και την παραγωγή του μέτρου και του ρυθμού από φθογγικά ζητήματα (π.χ. ο καθορισμός των χρονικών μονάδων από το σχηματισμό χρωματικών συναθροισμάτων και από το συνδυασμό εξαχόρδων).²⁶² Όσον αφορά τη μουσική των *Σύγχρονων* Ψαλμών, του τελευταίου ανολοκλήρωτου έργου του Schoenberg στο οποίο αναφερθήκαμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, στα έντεκα φύλλα προεργασίας του, φαίνονται δίφωνα και τρίφωνα κομμάτια και πολύπλοκες αντιστικτικές κατασκευές οι οποίες δείχνουν πως ο συνθέτης έχει στραφεί όπως ποτέ άλλοτε στην οικονομία των μέσων και στο μέγιστο περιορισμό του υλικού (π.χ η σειρά περιορίζεται σε ελάχιστο αριθμό διαστημάτων, έχει συμμετρίες, κατά τις μεταθέσεις διατηρούνται όχι μόνο κοινά διαστήματα αλλά πολλοί κοινοί φθόγγοι).²⁶³ Έτσι στο τελευταίο, ανολοκλήρωτο δωδεκαφθογγικό του έργο, ο Schoenberg επιχειρεί το μέγιστο έλεγχο του μουσικού υλικού. Όπως συμπεραίνει και ο Haimo, ο συνθέτης επιχείρησε να κάνει τη «δομή του συνόλου τον καθοριστικό συνθετικό παράγοντα για όλες τις διαστάσεις της μουσικής κατασκευής»· για τη μελωδία, την αρμονία, το μέτρο και τη μορφή.²⁶⁴

Η ιδέα της συνολικής σύλληψης της ιδέας εκ των προτέρων, από το συνθέτη, διατηρείται και στα γραπτά του Schoenberg που αφορούν το δωδεκάφθογγο²⁶⁵ Αυτό φαίνεται και στα έργα του στην ομογενοποίηση των μουσικών διαστάσεων αλλά και στη σχέση της μορφής του έργου με τη σειρά. Όπως συμπεραίνει ο Rosen, υπάρχει ένας βασικός κανόνας στα δωδεκαφθογγικά έργα του Schoenberg: «η μεγάλη μορφή ενός έργου – η μεταμορφώσεις και οι αναπτύξεις της – έπρεπε να προκύπτουν από το χαρακτήρα της συγκεκριμένης σειράς». Μέσω αυτής της διαδικασίας τα μακροδομικά στοιχεία των έργων του υπάγονται στους ίδιους νόμους με το φθογγικό υλικό οι οποίοι καθορίζουν τα μοτίβα και διευθετούν την αρμονία.²⁶⁶ Η σειρά, σχολιάζει ο Leibowitz, είναι υπεύθυνη για ό,τι συμβαίνει στο έργο, συμπεραίνοντας πως η βασικότερη αρχή της δωδεκάφθογγης μεθόδου, είναι η «αρχή της οικονομίας» η οποία εξασφαλίζει και την ενότητα.²⁶⁷ Όσον αφορά στην κατηγορία της εγκεφαλικότητας που προσάπτουν στη συνθετική μέθοδο του Schoenberg, ο ίδιος την αρνείται. Σχολιάζει πως η υπακοή στους κανόνες της τονικής μουσικής, που δεν είναι άλλο από την «παραγωγή του θεματικού και αρμονικού υλικού από την τονική αρμονία, το βασικό μοτίβο και το ρυθμικό σχήμα του μοτίβο», δεν θεωρήθηκε ποτέ ως εγκεφαλικότητα αλλά ως φυσικό ταλέντο.²⁶⁸ αρνείται να χαρακτηρίσει τα έργα του εγκεφαλικά διότι σε αυτά χρησιμοποιούνται παραδοσιακές διαδικασίες με νέο τρόπο.

258 Rosen, ό.π., σ. 97 – 99.

259 Schoenberg, ό.π., σ. 245, 247.

260 Haimo, *Schoenberg's Serial...*, ό.π., σ. 7 – 8.

261 π.χ. η κατασκευή της σειράς ώστε μία μεταφορά της να διατηρεί αμετάβλητα τα επιμέρους τμήματά της, P0:1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12, και P5: [4,5,6][1,2,3][10,11,12][7,8,9].

262 Στο ίδιο, σ. 15, 17, 20, 26, 30, 33, 36.

263 Leibowitz, *Σενμπεργκ: Η Μεγάλη...*, ό.π., 201 – 205.

264 Haimo, *Schoenberg's Serial...*, ό.π., σ. 41.

265 Schoenberg, ό.π., σ. 214 – 215.

266 Rosen, ό.π., σ. 81.

267 Leibowitz, *Schoenberg and His...*, ό.π., σ. 98.

268 Schoenberg, ό.π., σ. 225 – 226.

3.4. Σχολιασμός - Συμπεράσματα

Ο πραγματικός καλλιτέχνης λοιπόν συλλαμβάνει ένα όραμα, μία *ιδέα*, ένα έργο στο σύνολό του το οποίο συμβάλλει στη συλλογική γνώση και φανερώνει μέρος της απόλυτης αλήθειας, έτσι αυτός διακατέχεται από μία εσωτερική πίεση να το παρουσιάσει. Αυτό το όραμα πρέπει να παρουσιαστεί με τον πιο κατανοητό και λογικό τρόπο, με την ιδιαίτερη έννοια της λογικής που ορίζεται από τον Schoenberg, ώστε να μεταδώσει την αλήθεια του. Σε αυτή την αντίληψη είναι σαφές πως δεν χωρούν συναισθηματισμοί. Τα συναισθήματα πρέπει να χαλιναγωγούνται από την ψύχραιμη λογική. Η μουσική του μπορεί να έχει στοιχεία ή αφετηρίες αυθορμητισμού αλλά το τελικό αποτέλεσμα απαιτεί οξεία ακουστική ικανότητα, συγκέντρωση και εγρήγορση, είναι πυκνό και εγκεφαλικό. Η πιθανότητα συναισθηματικής απόκρισης εξαρτάται μόνο από την κατανόηση. Σε κάποιο επίπεδο ο Schoenberg καταφέρνει πραγματικά να μεταδώσει την εξορθολογιστική του τάση στους ακροατές. Ο McDonald αναφερόμενος στα έργα του συνθέτη συμπεραίνει πως «*κανείς δεν μπορεί να μείνει απαθής σε αυτά, καθώς εγείρουν ερωτήματα, σε τόσα πολλά επίπεδα, αμφισβητούν προκαθορισμένες αντιλήψεις, μας αναγκάζουν να σκεφτούμε, να βρούμε λόγους για να τα αγαπάμε ή να τα μισούμε*».²⁶⁹ Υπό αυτή την έννοια η επίμονη προσπάθεια του Schoenberg να δικαιολογεί και να εξορθολογίζει κάθε όραμά του, να παρέχει μία λογική βάση για τα επιτεύγματά του, περνά πλέον στον ακροατή ο οποίος θλωμένος από τη δυσκολία της μουσικής αλλά, ενδεχομένως, αναγνωρίζοντας πλέον τη σημασία της Σενμπεργκικής επανάστασης, οφείλει να δικαιολογήσει την αρέσκεια ή τη δυσαρέσκειά του προς τη μουσική.

Ο Schoenberg χρησιμοποιούσε τις διαφωνίες στο βαθμό που μπορούσαν να γίνουν κατανοητές. Εφόσον αυτές θεωρήθηκαν το ίδιο κατανοητές με τις συμφωνίες, αυτός θέλησε να συνθέσει με την αποκλειστική χρήση διαφωνιών οδηγώντας τις στη λογική τους ολοκλήρωση. Γιατί ο ίδιος έπρεπε να εξελίξει τη μουσική γλώσσα την οποία αντιλαμβανόταν σε κατάσταση συνεχούς κίνησης προς έναν απώτερο στόχο, λογικό όπως ο άνθρωπος και ο κόσμος γύρω του. Στη νεαρή ατονικότητα, χωρίς την υποστήριξη των λειτουργιών του τονικού συστήματος χάθηκαν τα μέσα διάρθρωσης της μορφής και η μουσική βασίστηκε στα μοτίβα. Αυτό αποτελούσε για τον ίδιο μία λογική συνέχεια η οποία μπορεί να οδήγησε στη ρήξη με την κληρονομημένη μουσική αρχιτεκτονική αλλά δεν αποτελεί συνολική ρήξη με τη μουσική παράδοση. Χωρίς η μορφή να είναι αυτοσκοπός αλλά όντας ο σημαντικότερος παράγοντας για ποιοτικό αποτέλεσμα στην αντίληψη του, ο Schoenberg, από την τονική του κιάλας περίοδο, ξεκίνησε μία πορεία ανακάλυψης νέων μέσων δόμησης. Γιατί η επιθυμία του συνθέτη για λογική, συνεκτικότητα και κατανοησιμότητα, έδινε στη μορφή τη μέγιστη ευθύνη το μουσικό αποτέλεσμα. Για αυτόν ζητούμενο ήταν τόσο η επίτευξη της μέγιστης συνοχής μαζί με τη σαφή αντίθεση, οι λειτουργίες της μετάβασης, της ανάπτυξης και της κορύφωσης, όσο και η ποιότητα ενός μουσικού θέματος ή το μουσικό ιδίωμα. Πρωταρχικός του στόχος μετά τη δημιουργία της νέας ατονικής γλώσσας ήταν η βέλτιστη συνοχή και διαφοροποίηση που θα επέτρεπαν το χτίσιμο μεγάλων μορφών και κατά μία έννοια θα επέτρεπαν τη σύνθεση πραγματικών, ολοκληρωμένων έργων και πάλι. Από τα εξπρεσιονιστικά του έργα, η αναζήτηση στράφηκε προς την παράδοση επαναφέροντας με ποικίλους τρόπους δομικά στοιχεία των κλασικών μορφών. Ταυτόχρονα η λογική πορεία της εξέλιξης της χρήσης της χρωματικής κλίμακας επέβαλε τη μη επαναληπτικότητα και την εξίσωση των φθόγγων, ορίζοντας αρνητικά τη νέα μουσική γλώσσα από την παλιά. Η διαδικασία κατέληξε στη δωδεκαφθογγική μέθοδο.

Στο δωδεκάφθογγισμό ο οριζόντιος και ο κάθετος μουσικός άξονας εξισώθηκαν με την αρχική σειρά να προκαθορίζει τα μελωδικά και αρμονικά συμβάντα του έργου. Επιχειρήθηκε η δημιουργία της μέγιστης συνοχής και ενότητας στα έργα. Η επανάληψη ως βασική δομική διαδικασία είχε αντικατασταθεί ήδη από την παραλλαγή, ως λογική εξέλιξη της πρώτης όμως τα δωδεκαφθογγικά του έργα εμπεριείχαν μία γενικευμένη λειτουργία παραλλαγής λόγω των διαφορετικών σχημάτων βασισμένων στην ίδια σειρά και μέσω της επένδυσης ίδιων σχημάτων με διαφορετικές μορφές της σειράς· η συνεχής παραλλαγή βρίσκεται στον πυρήνα της δωδεκαφθογγικής γλώσσας. Με το δωδεκάφθογγο επιχειρήθηκε αρχικά η συμφιλίωση της νέας μουσικής με τις μεγάλες μουσικές μορφές, με τις μεταθέσεις της να αντικαθιστούν το δομικό ρόλο των μετατροπιών και να λειτουργούν ως μέσα απομάκρυνσης και κατασκευής δευτερευόντων ενοτήτων. Στην πορεία διαμορφώθηκε μία στενότερη σχέση μεταξύ της αρχικής σειράς και της δόμησης του έργου. Οι συμμετρίες και μεγαλύτερος περιορισμός στο αρχικό υλικό επιχειρήσαν να δημιουργήσουν ένα έργο το οποίο πήγαζε συνολικά από την ίδια την ουσία που φανεωνόταν στην αρχική σειρά.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε πως μέσω της ανάδειξης της σειράς ως πηγή κάθε μουσικού συμβάντος αλλά και καθοριστικό παράγοντα όλων των επιπέδων της κατασκευής, ο Schoenberg κατάφερε να παραγάγει μουσική στην οποία κάποιες κύριες λειτουργίες που πληρούνταν από την τονικότητα,

²⁶⁹ MacDonald, ό.π., σ. 80.

πληρούνταν πλέον από τη μέθοδο· για κάποιους όλες, για κάποιους άλλους όπως και για τον ίδιο, μόνο κάποιες βασικές. Είδαμε πως μέσω του δωδεκαφθογγισμού, πέτυχε σε ικανοποιητικό βαθμό αυτό που ζητούσε από μία μουσική γλώσσα, που δεν είναι άλλο από την επαρκή και κατανοητή παρουσίαση της ιδέας. Παρά ταύτα πολλοί μελετητές του Schoenberg επικεντρώνονται στις διάφορες προβληματικές που προκύπτουν από τις εξορθολογιστικές προσπάθειες του Schoenberg. Ο Rosen θεωρεί πως η μέθοδος έχει μία δική της ιδιουσυγκρασία, την οποία ο Schoenberg ίσως δεν αντιλήφθηκε εντελώς και η οποία δημιουργούσε αντιφάσεις στα σχέδια του συνθέτη για ολοκληρωτικό έλεγχο του υλικού. «*Τα μουσικά συστήματα έχουν δική του ζωή*» συνεπώς «*όταν δημιουργήθηκε, ο σειραϊσμός επιβλήθηκε με τρόπους που κανείς δεν είχε προβλέψει*». Μέσω της δομής και της αέναης επανεμφάνισής της, η σειρά εμφανίζει έναν δικό της, εσωτερικό, παλμό ο οποίος αντιστέκεται στη ρυθμική επένδυση από το συνθέτη· «*δημιουργεί μία αμεταβλητότητα που βρίσκεται πίσω από ό,τι κάνει ο συνθέτης και την οποία αυτός δεν μπορεί πάντα να συνειδητοποιεί*».²⁷⁰ Όπως διαπιστώνει και ο Ζερβός η ασυμβατότητα μεταξύ του δωδεκαφθογγικού και του ρυθμικού μουσικού υλικού προκύπτει από την «*ασυμβατότητα μεταξύ της δωδεκαφθογγικής και της ανεξάρτητης από τις αρχές του δωδεκαφθογγισμού μουσικής σκέψης*».²⁷¹ Ο ίδιος αντιλαμβάνεται το ρυθμό ως ένα πεδίο ελευθερίας για το συνθέτη αλλά και ένα ασυμβίβαστο με το δωδεκαφθογγισμό στοιχείο το οποίο δεν ελέγχθηκε ποτέ από το σύστημα. Ως αποτέλεσμα έμεινε άλυτο το «*πρόταγμα της επανεπικοινωνίας*» των μουσικών παραμέτρων, άμεση συνέπεια του εξπρεσιονισμού.²⁷² Ο Leibowitz θεωρεί πως «*η σειραϊκή τεχνική γενικά και η δωδεκαφθογγική τεχνική συγκεκριμένα, αντί να αποκαταστήσουν τις λειτουργίες της τονικότητας*» χρησιμοποιώντας το σύνολο των μέσων του χρωματισμού, «*υπερέβησαν και ανέστειλαν αυτές τις λειτουργίες*».²⁷³ Συνεπώς η μέθοδος φαίνεται να άφησε άλυτα κάποια από τα κεντρικά ζητήματα τα οποία είχαν οδηγήσει στην αναγκαιότητα της δημιουργίας της, ενώ η αποτελεσματικότητα της φαίνεται να εμποδίζεται από κάθε μη ελεγχόμενη παράμετρο της μουσικής ανοίγοντας έτσι το δρόμο σε νέες εξορθολογιστικές απόπειρες όπως αυτή του καθολικού σειραϊσμού που ακολούθησε λίγα χρόνια αργότερα.

Ο Schoenberg αντιμετώπιζε τη μέθοδό του ως ένα πλαίσιο στο οποίο ο συνθέτης μπορεί να αφήσει τη φαντασία του ελεύθερη και να συνθέτει όπως συνθέτει κανείς σε τονικό περιβάλλον. Σε παρεμφερές συμπέρασμα καταλήγουν και οι Lansky και Perle όταν αποδίδουν στη μέθοδο την απορρόφηση και τον ευφυή συνδυασμό μουσικών ιδεών που είχαν αναπτυχθεί ήδη στην πορεία της ιστορίας όπως «*μετάθεση, συμμετρία και συμπληρωματικότητα, μη μεταβλητότητα κατά τη μετάθεση, κατασκευή συναθροισμάτων, κλειστά συστήματα, ιδιότητα της γειννίασης ως καθοριστικό συνθετικό παράγοντα, μετασχηματισμός της μουσικής επιφάνειας μέσω προκαθορισμένων διαδικασιών*».²⁷⁴ Ο Schoenberg απλά τις διευθέτησε υποτάσσοντάς τες υπό τον έλεγχο μίας κοινής αρχής δημιουργώντας το βέλτιστο περιβάλλον για την πραγμάτωση των ιδεών. Βλέπουν το δωδεκαφθογγισμό όχι ως ρήξη με το παρελθόν αλλά ως λογική συνέχειά του, όπως το έβλεπε και ο ίδιος ο Schoenberg καθώς και πολλοί μελετητές του. Όμως η μέθοδος δείχνει έναν ιδιάζον σχεδιασμό προκειμένου να πετύχει με τον ίδιο τρόπο ό,τι στο αρμονικό περιβάλλον γινόταν πιο αυθόρμητα. Το σύνολο της τεχνικής που χρησιμοποιείται στα ώριμα σειραϊκά του έργα όπως περιγράφονται αναλυτικά στο βιβλίο του Haimo, η εκτεταμένη χρήση συνδυασμών εξαχόρδων και χρωματικών συναθροισμάτων, οι εξαντλητικές μερικές φορές προεργασίες, η τάση για μεγιστοποίηση της ουσίας ανά μονάδα χρόνου, η οικονομία των μέσων και η ελαχιστοποίηση των διαστημάτων δίνουν την εικόνα μίας περίπλοκης μουσικής διαδικασίας στην οποία κυριαρχεί η τεχνική, είτε αυτό γίνεται αντιληπτό κατά την ακρόαση, είτε όχι.

Ο συνθέτης είχε μία έντονη επιθυμία να εξελίξει την ύστερη ρομαντική μουσική γλώσσα αλλά μόλις το κατάφερε επέλεξε να επιβληθεί και να ελέγξει ολοκληρωτικά το μουσικό υλικό και όλες τις μουσικές συνιστώσες με ανήκουστο μέχρι τότε τρόπο. Χωρίς να πέσουμε στην παγίδα του χαρακτηρισμού των έργων του συνθέτη ως ελιτίστικά, ακαδημαϊκά και εγκεφαλικά ή να προσάψουμε στο συνθέτη την έλλειψη αυθορμητισμού, ταλέντου και συναισθήματος, καθώς ο ρόλος αυτού του κειμένου δεν είναι η αξιολόγηση του έργου του, μπορούμε να συμπεράνουμε πως σε αυτά παρατηρούμε την τάση εξορθολογισμού της πιο μαγικής και άυλης τέχνης. Σε αυτή του την προσπάθειά, αλλά και στην ατέρμονα αναζήτηση που χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου του, φαίνεται μία νηφάλια και ειλικρινής προσπάθεια βαθιάς κατανόησης της έντεχνης δυτικής μουσικής καθώς και απάντησης μέσα από τη μουσική πρακτική σε ερωτήματα για τη φύση της μουσικής και για τους τρόπους που αυτή μπορεί να γραφτεί.

270 Rosen, ό.π., σ. 104.

271 Ζερβός, ό.π., σ. 50.

272 Στο ίδιο, σ. 142 – 143.

273 Leibowitz, *Schoenberg and His...*, ό.π., σ. 115 – 116.

274 Lansky, Perle, ό.π.

Βιβλιογραφία

- Adorno, T. W., *Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, Αθήνα 2012
- Blaukopf, K., *Musical Life in a Changing Society: Aspects of Music Sociology*, Portland, Oregon 1992
- Boehmer, K., «Weber, Max», *Grove Music Online*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29991?q=max+weber&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit], ημερομηνία πρόσβασης 12/12/2016]
- Botstein, L., «Max Weber and Music History», *The Musical Quarterly* Vol. 93 Issue 2 (2010) σ. 183 – 191[<http://mq.oxfordjournals.org/content/93/2/183.full>], ημερομηνία πρόσβασης 01/11/2016]
- Bowie, A., «Philosophy of music, §III: Aesthetics, 1750–2000», *Grove Music Online*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52965pg3?q=philosophy+of+music&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit], ημερομηνία πρόσβασης 23/01/2017]
- Buck - Morrs, S., *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 1977
- Cross, C. M., «Three Levels of 'Idea' on Schoenberg's Thoughts and Writings», *Current Musicology* 30 (1980), σ. 24 – 36
- DeNora, T., *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Κέιμπριτζ 2003
- Goehr, L., «Dissonant Works and the Listening Public», στο Tom Huhn (επιμ.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Κέιμπριτζ 2004, σ. 222 – 247
- Haimo, E., «The Rise and Fall of Radical Athematism», στο J. Shaw, J. Auner (επιμ.), *Cambridge Companion to Schoenberg*, Κέιμπριτζ 2010, σ. 94 – 107
- Lansky, P., Perle, G., «Twelve-Note Composition», *Grove Music Online*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44582?q=twelve+tone&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit], ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2016]
- Leibowitz, R., *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*, Νέα Υόρκη 1979
- Leibowitz, R., *Σένμπεργκ: Η Μεγάλη Στροφή της Σύγχρονης Μουσικής*, Αθήνα 2007
- MacDonald M., *Schoenberg*, Λονδίνο 1976
- Neighbour, O., «Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter)», *Grove Music Online*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25024?q=schoenberg&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit], ημερομηνία πρόσβασης 02/10/2016]
- Paddison, «M., Adorno, Theodor (Ludwig) W(iesengrund)», *Grove Music Online*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00216?q=adorno&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit], ημερομηνία πρόσβασης 22/11/2016]
- Paddison, M., «Authenticity and Failure in Adorno's Aesthetics of Music», στο Tom Huhn (επιμ.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Κέιμπριτζ 2004, σ. 198 – 221
- Petrov, A., *Elements of Evolutionism in Max Weber's Theory of Rationalization*, Διδακτορική Διατριβή, Βελιγράδι 2012
- Rosen, C. *Arnold Schoenberg*, Νέα Υόρκη 1975
- Rosengard-Subotnik, R., *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Μινεάπολις Λονδίνο 1996
- Schoenberg, A., *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Λονδίνο Βοστώνη 1975
- Schoenberg, A., Stein, E., *Arnold Schoenberg Letters*, Νέα Υόρκη 1965
- Shepherd, J., «Sociology of Music», *Grove Music Online*, [<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26085?>

[q=sociology+of+music&search=quick&pos=2&_start=1](#), ημερομηνία πρόσβασης 15/12/2016]

Silbermann, A., *The Sociology of Music*, Λονδίνο 1964

Trippett, D., Adorno, Theodor (Ludwig) W[iesengrund], *Grove Music Online*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2252725?q=adorno&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit], ημερομηνία πρόσβασης 02/10/2016]

Turley, A. C., «Max Weber and the Sociology of Music», *Sociological Forum* Vol. 16 Issue 4 (2001), σ. 633 – 653

Weber, M., *The Rational and Social Foundations of Music*, Νέα Υόρκη 1958

Wierzbicki, J., «Max Weber and Musicology: Dancing on Shaky Foundations», *The Musical Quarterly* Vol. 93 Issue 2 (2010), σ. 262 - 296

Witkin, R. W., *Adorno on Music*, Λονδίνο Νέα Υόρκη 1999

Ζερβός, Γ., *Schönberg, Berg, Webern: Η Κρίση της Μουσικής Διαμέσου της Κρίσης του Θέματος και των Μορφών*, Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 3 (σειρά), Α. Κώστιος (υπ. σειράς), Αθήνα 2001

Κελπανίδης, Μ., «Οι Ορθολογικές Βάσεις της Δυτικής Μουσικής στο Έργο του Μαξ Βέμπερ» στο Μ. Αντωνοπούλου, Σ. Χιωτάκης (επιμ.), *Max Weber, ο Σύγχρονός μας: Δοκίμια Κοινωνικής και Πολιτικής Θεωρίας*, Αθήνα 2011

Λογοπάτη-Τόμπρα, Χ., *Η Αισθητική Θεωρία και η Φιλοσοφία της Μουσικής του Αντόρνο στον 20ο Αιώνα*, Αθήνα 2010

Σολωμός, Γ., «Μουσική και Κοινωνία: Σημειώσεις για τον Αντόρνο και τη Μουσική του '50», *Ουτοπία* 25 (1997), σ. 71 – 84

Τερλεξής, Π., *Max Weber: Κριτική και Συγκριτική Θεώρηση, Τόμος Πρώτος, "Το Ξεμάγεμα του Κόσμου"*, Αθήνα 1999

Τσέτσος, Μ., «Η Μουσική στη Νεότερη Φιλοσοφία: Από τον Καντ στον Αντόρνο», Αθήνα 2012