

# Theodor W. Adorno: Φιλοσοφία της σύγχρονης μουσικής

ΕΠΟΠΤΕΙΑ

Έτος 8, 1983, τεύχη 75-85 / Τέχνες

<https://epopteia.gr/258/theo-adorno-filosofia-sigxronis-mousikis/>

ΕΠΟΠΤΕΙΑ τεύχος 78, Απρίλης 1983. Μετάφραση: Χαρά Τόμπρα.

*Διότι στην τέχνη δεν έχουμε απλώς να κάνουμε με ένα ευχάριστο ή χρήσιμο παιγνίδι, αλλά... με μια ανέλιξη της αλήθειας.  
(Hegel: Αισθητική, III)*

Η ιστορία της φιλοσοφίας ως επιστήμη της γένεσης είναι η μορφή που, από τα απομακρυσμένα άκρα, τις φαινομενικές εκτροπές της ανάπτυξης, αφήνει να εμφανιστεί η συγκρότηση της ιδέας, ως μία ολότητα, που χαρακτηρίζεται από τη δυνατότητα λογικής αντιπαράθεσης τέτοιων αντιθέσεων». Το αξίωμα που ακολούθησε ο Walter Benjamin από γνωσιοκριτικούς λόγους στην πραγματεία του πάνω στην γερμανική τραγωδία, μπορεί, για μια φιλοσοφικά εννοούμενη θεώρηση της σύγχρονης μουσικής η οποία περιορίζεται κατ' ουσία στους δύο αντιθετικούς πρωταγωνιστές της, να θεμελιωθεί από το ίδιο της το αντικείμενο. Διότι μόνο στις ακραίες περιπτώσεις βρίσκεται η ουσία αυτής της μουσικής χαραγμένη• μόνο αυτές επιτρέπουν την γνώση του περιεχομένου της σε αλήθεια. Η «μέση οδός» γράφει κάπου ο Schoenberg, «είναι η μόνη που δεν οδηγεί στη Ρώμη». Γι' αυτό το λόγο και όχι για την φενάκη της μεγάλης προσωπικότητας εξετάζονται μόνο αυτοί οι δύο συνθέτες. Αν ήθελε κανείς να εξετάσει τη νέα παραγωγή όχι χρονολογικά αλλά κατα την ποιότητα σε όλο της το πλάτος συμπεριλαμβανομένων όλων των μεταθέσεων και των συμβιβασμών, πάλι θα έπεφτε αναπόφευκτα σ' εκείνα τα δύο άκρα, εφ' όσον δεν θα τον ικανοποιούσε μια απλή περιγραφή ή μια κρίση ειδικού. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα κάτι για την αξία ή το αντιπροσωπευτικό βάρος αυτών που βρίσκονται ενδιάμεσα.

Οι καλύτερες εργασίες του Béla Bartók, ο οποίος από μία άποψη προσπάθησε να συμφιλιώσει τον Schoenberg και τον Strawinsky

υπερτερούν από εκείνες του Strawinsky σε πυκνότητα και πληρότητα. Και η δεύτερη νεοκλασική γενεά, ονόματα όπως του Hindemith και του Milhaud ενσωματώθηκαν στη γενική τάση του καιρού τους χωρίς ενδοιασμό και έτσι, τουλάχιστον φαινομενικά, έχουν αποδώσει τον εαυτό τους πιστότερα από τον οπισθόβουλο και παρατραβηγμένο μέχρις ανοησίας κονφορισμό των οπαδών της «σχολικής» σύνθεσης. Η ερμηνεία τους όμως θα συνέπιπτε αναγκαστικά με αυτή των δύο νεωτεριστών, όχι επειδή σ' αυτούς αρμόζει η ιστορική προτεραιότητα και κάθε άλλο κατάγεται απ' αυτούς, αλλά διότι μόνοι αυτοί χάρη σε ασυμβίβαστη συνέπεια πήγαν τόσο μακριά τα ενυπάρχοντα στα έργα τους ερεθίσματα, που τελικά αυτά έγιναν αντιληπτά ως ιδέες αυτού του ίδιου του πράγματος. Αυτό συνέβη στις ειδικές πραγματοποιήσεις του μεθοδικού τους τρόπου όχι στις γενικές προτάσεις για είδη στυλ. Ενώ αυτά καθοδηγούνται από κουλτουριάρικα λόγια που αντηχούν δυνατά, επιτρέπουν την είσοδο σ' εκείνους τους νοθεύοντες μετριάσμούς, οι οποίοι εμποδίζουν την συνέπεια της απρογραμμάτιστης ιδέας που ενυπάρχει στα πράγματα. Με αυτήν όμως πρέπει να ασχολείται η φιλοσοφική πραγμάτευση της τέχνης και όχι με έννοιες του στυλ, παρ' όλο που της αρέσει και η επαφή μ' αυτές. Η αλήθεια και ή μη αλήθεια του Schoenberg και του Strawinsky δεν βρίσκεται στην απλή συζήτηση για κατηγορίες όπως: ατονικότητα, δωδεκάφθογγο σύστημα, νεοκλασικισμός, αλλά μόνο στην συγκεκριμένη αποκρυστάλλωση τέτοιων κατηγοριών στο μουσικό οικοδόμημα καθ' εαυτό. Οι σκόπιμες κατηγορίες του στυλ πληρώνουν την προσιτότητά τους, διότι δεν εκφράζουν αυτές την συγκρότηση του έργου αλλά παραμένουν αδέσμευτες εντεύθεν της αισθητικής μορφής. Αν αντίθετα εξεταστεί ο νεοκλασικισμός, ας πούμε σε σχέση με το ερώτημα ποια ανάγκη των έργων τα έσπρωξε σε τέτοιο στυλ, ή πώς συμπεριφέρεται τι ιδανικό του στυλ στο υλικό του έργου και στην κατασκευαστική του ολότητα, τότε και το πρόβλημα της νομιμότητας του στυλ γίνεται δυνάμει αποφασιστικό.

Αυτό που βρίσκεται ανάμεσα στα άκρα πραγματικά δεν χρειάζεται σήμερα πια την διαφωτιστική αναφορά προς εκείνα, μια που η ομοιότητά του προς αυτά κάνει την θεώρηση περιττή. Η ιστορία

της νέας μουσικής κίνησης δεν ανέχεται πλέον μια «λογική αντιπαράθεση των αντιθέσεων». Σε όλο της το πλάτος είναι αυτή, από την ηρωϊκή δεκαετία, δηλ. τα χρόνια γύρω από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, μια ιστορία παρακμής, κατάπτωση στο παραδοσιακό. Κάθε παρέκκλιση της μοντέρνας ζωγραφικής από την αντικειμενικότητα, που εκεί δείχνει το ίδιο σπάσιμο δεσμών όπως εδώ η ατονικότητα, ήταν καθορισμένη από την άμυνα ενάντια στο μηχανοποιημένο αντικείμενο τέχνης, κατά πρώτο λόγο στη φωτογραφία. Δεν αντέδρασε διαφορετικά η ριζοσπαστική μουσική στις αρχές της ενάντια στον εμπορικό εκφυλισμό του κληρονομημένου ιδιώματος. Ήταν η αντίθεση ενάντια στην εξάπλωση της βιομηχανίας της κουλτούρας στον τομέα της. Ίσως η μετάθεση της μουσικής στην υπολογισμένη της παραγωγή ως μαζικό είδος χρειάστηκε περισσότερο χρόνο από όσο η ανάλογη διαδικασία στην φιλολογία ή τις εικαστικές τέχνες. Το μη νοηματικό και μη ανταποκρινόμενο στα αντικείμενα στοιχείο της, που την κατέταξε από την εποχή του Schopenhauer στην αντιορθολογιστική φιλοσοφία, την έκανε ανθεκτική μπροστά στη λογική της εμπορικότητας. Μόλις με την εποχή του ηχητικού κινηματογράφου, του ραδιοφώνου και των τραγουδισμένων διαφημίσεων, διαχωρίστηκε η μουσική ακριβώς με την άλογη υπόστασή της από την εμπορική σκοπιμότητα. Εντούτοις αμέσως μόλις η βιομηχανική διαχείριση όλων των πνευματικών αγαθών εγκαταστάθηκε ως ολότητα, κερδίζει αυτή ακόμη και δύναμη επάνω στο αισθητικά μη κομφορμιστικό. Με την παντοδυναμία των μηχανισμών καταμερισμού, που προσφέρονται για το φτηνό γούστο και τα εξωφλημένα πνευματικά αγαθά, και με την κοινωνικά δημιουργημένη προδιάθεση των ακροατών κατέληξε η ριζοσπαστική μουσική στην όψιμη βιομηχανική κοινωνία σε πλήρη απομόνωση. Αυτό για τους συνθέτες που θέλουν να ζήσουν γίνεται ηθικοκοινωνική πρόφαση για την ψεύτικη ειρήνη. Δημιουργείται ένας τύπος μουσικού που παράλληλα με την αδιάντροπη αξίωση στο σύγχρονο και το σοβαρό, προσαρμόζεται με υπολογισμένη βλακεία στην μαζική κουλτούρα. Η γενιά του Hindemith έφερε ακόμη μαζί της ταλέντο και επαγγελματική γνώση. Η μετριότητά της είχε διατηρηθεί καταρχήν σε μια πνευματική συγκατάβαση, που δεν έμενε σε τίποτα σταθερή, συνέθετε ό,τι της πρόσφερε ο καιρός,

και όπως το ανενδοίαστο πολιτικό πρόγραμμα, κατέστρεφε τελικά κάθε τι το μη άνετο μουσικά. Η κατάληξή τους ήταν ένας αξιοπρόσεκτος ακαδημαϊσμός ρουτίνας. Αυτό δεν μπορεί να καταλογιστεί στην τρίτη γενεά. Η σαν ανθρωπισμός μεταμφιεσμένη συμφωνία με τον ακροατή, αρχίζει να διαλύει τα τεχνικά πρότυπα που είχε κερδίσει η προοδευτική σύνθεση. Αυτό που ίσχυε πριν από το σπάσιμο των δεσμών, δηλαδή η σύνταξη μουσικής αρμονίας μέσω τονικότητας παρήλθε ανεπιστρεπτή. Η τρίτη γενεά δεν πιστεύει ούτε στις πάντα πρόθυμες τρίφωνες συγχορδίες, που τις γράφει με κλειστά μάτια, ούτε θα μπορούσαν τα εφθαρμένα μέσα να χρησιμοποιηθούν για άλλη μουσική παρά για κάποια κενή από περιεχόμενο. Θέλουν εν τούτοις να ξεφύγουν από την συνέπεια της νέας γλώσσας, η οποία την υπέρτατη προσπάθεια της καλλιτεχνικής συνείδησης ανταμείβει στην αγορά με βασική αποτυχία. Αυτό αποτυγχάνει• η ιστορική βία, «ή μανία της εξαφάνισης», απαγορεύει αισθητικά τον συμβιβασμό αφού πολιτικά αυτός έχει εξαφανιστεί για πάντα. Ενώ αναζητούν προστασία στο παλιό και υποστηρίζουν ότι είναι χορτασμένοι απ' αυτό που η γλώσσα της αμάθειας ονομάζει πείραμα, παραδίνονται ασυνείδητα σ' αυτό που θεωρούν το πιο κακό στην αναρχία.

Η αναζήτηση για τον χαμένο καιρό όχι απλώς δεν βρίσκει τον τρόπο αλλά και χάνει κάθε συνοχή: μια αυθαίρετη διαφύλαξη του ξεπερασμένου απειλεί αυτό που θέλει να διαφυλάξει και πεισματώνει με βαριά συνείδηση ενάντια στο καινούργιο. Έξω απ' όλα τα σύνορα μοιάζουν οι επίγονοι της γενιάς των εχθρών των πρώτων επιγόνων στις αδύναμες μείξεις από επιδεξιότητα και αμηχανία. Ο άδικα τοποθετημένος από τις αρχές της χώρας του στην χορεία των κομμουνιστών της κουλτούρας Shostakowitsch, οι ζωηροί επίγονοι της παιδαγωγικής τοποτηρήτριας του Strawinsky, η θριαμβολογούσα πενιχρότητα του Benjamin Britten –όλοι αυτοί έχουν κοινό το γούστο της αγουστιάς, την απλότητα της αμάθειας, ανωριμότητα που πιστεύει τον εαυτό της διαφωτισμένο και έλλειψη σε τεχνικό εξοπλισμό. Στην Γερμανία άφησε το τρίτο Ράιχ και στο μουσικό τομέα ένα σωρό ερειπίων. Το παγκόσμιο στυλ μετά τον δεύτερο πόλεμο είναι ο εκλεκτικισμός του διαλυμένου.

Απ'αυτή την άποψη ο Strawinsky καταλαμβάνει το ένα άκρο στην σύγχρονη μουσική κίνηση της οποίας την συνθηκολόγηση αφήνει να εμφανίζεται σ' αυτό το οποίο συμβαίνει στην δική του μουσική, κατά κάποιο τρόπο από το ιδιαίτερό της βάρος, από έργο σε έργο. Σήμερα όμως αποκαλύπτεται μια άποψη η οποία δεν μπορεί να τον επιβαρύνει άμεσα και η οποία μόνο κατά τρόπο λανθάνοντα διακρίνεται στις μεταβολές της μεθοδικής του: η καταστροφή όλων των κριτηρίων για καλή ή κακή μουσική όπως αυτά είχαν διαμορφωθεί από την πρώιμη αστική εποχή. Για πρώτη φορά λανσάρονται ερασιτέχνες παντός είδους σαν μεγάλοι καλλιτέχνες. Η, από οικονομικούς λόγους, συγκέντρωση της μουσικής ζωής εκβιάζει την δημόσια αναγνώρισή τους. Πριν από είκοσι χρόνια φαινόταν τοπική η σπρωγμένη φήμη του Elgar και αυτή του Sibelius μια εξαιρετική περίπτωση κριτικής άγνοιας. Φαινόμενα τέτοιου επιπέδου, αν και κάποτε πιο φιλελεύθερα στη χρήση διαφωνιών, είναι σήμερα ο κανόνας. Από τα μέσα του 19ου αϊ. η μεγάλη μουσική έχει παραιτηθεί από τη χρήση. Η συνέπεια στην εξέλιξη έχει φτάσει σε αντίθεση με τις κατευθυνόμενες και ταυτόχρονα αυτοϊκανοποιούμενες ανάγκες του αστικού κοινού. Η αριθμητικά μικρή μερίδα των ειδημόνων υποκαταστήθηκε από όλους αυτούς που μπορούν να πληρώσουν για ένα πόστο και θέλουν να αποδείξουν στους άλλους την κουλτούρα τους. Δημόσιο γούστο και ποιότητα των έργων ξεχώρισαν το ένα από το άλλο. Αυτή επιβλήθηκε μόνο με την στρατηγική του συνθέτη, η οποία μάλιστα και δεν ταιριάζει στα έργα, ή με τον ενθουσιασμό μουσικών και κριτικών που είναι μέσα στα πράγματα. Η ριζοσπαστική σύγχρονη μουσική δεν μπορούσε πια να υπολογίζει σε όλα αυτά. Ενώ σε κάθε προχωρημένο έργο στο ίδιο πλαίσιο, το ίδιο επίσης καθοριστικό, μπορεί κανείς να αποφανθεί για την ποιότητα καλύτερα απ' ότι σε ένα παραδοσιακό, διότι δεν επωμίζεται πια η μουσική γλώσσα που επικρατεί το βάρος της ορθότητας αντί του συνθέτη, έχουν χάσει οι υποτιθέμενοι επαγγελματίες μεσάζοντες την ικανότητα για μια τέτοια κρίση. Από τότε που η συνθετική διαδικασία έχει το κριτήριό της μόνο στην ιδιαίτερη μορφή κάθε έργου και όχι σε σιωπηρά παραδεγμένες γενικές απαιτήσεις, δεν μπορεί πια να μάθει κανείς μια για πάντα τι είναι καλή ή κακή μουσική. Αυτός που θέλει να κρίνει πρέπει να κοιτάξει κατάματα

τα μη ανταλλάξιμα προβλήματα, τους ανταγωνισμούς κάθε ατομικής δημιουργίας, για τα οποία δεν τον διδάσκει καμιά μουσική θεωρία και καμιά ιστορία μουσικής.

Σχεδόν κανένας άλλος δεν θα ήταν γι' αυτό ικανός εκτός από τον προοδευτικό συνθέτη, τον οποίο τις περισσότερες φορές απωθεί η συμπερασματική συλλογιστική. Δεν μπορεί πια να υπολογίζει σε μεσάζοντες μεταξύ του εαυτού του και του κοινού. Οι κριτικοί ακολουθούν κατά γράμμα την υψηλή κατανόηση του τραγουδιού του Mahler: αξιολογούν κατ' αυτό το πρότυπο αυτό που καταλαβαίνουν και αυτό που δεν καταλαβαίνουν· αυτοί όμως που ασκούν το επάγγελμα και κατ' αρχήν οι διευθυντές ορχήστρας αφήνονται να οδηγηθούν από την πιο φανερή επενέργεια και την δυνατότητα κατανόησης που προσφέρει το έργο που εκτελούν. Παράλληλα η άποψη, ότι ο Beethoven είναι κατανοητός και ο Schoenberg όχι, είναι αντικειμενικά απάτη. Ενώ η επιφάνεια της σύγχρονης μουσικής για το κοινό που έχει αποκοπεί από την μουσική παραγωγή ηχεί αλλόκοτα, τα πιο έκτυπα φαινόμενα βγήκαν πραγματικά ακριβώς από τις κοινωνικές και ανθρωπολογικές προϋποθέσεις, που είναι αυτές οι ίδιες των ακροατών. Οι διαφωνίες που τους φοβίζουν μιλούν για την ίδια τους την κατάσταση: μόνο γι' αυτό τον λόγο τους είναι ανυπόφορες. Αντίθετα το περιεχόμενο του παραδοσιακού είναι τόσο απομακρυσμένο απ' αυτό που επικρέμαται πάνω από τους ανθρώπους, που η ίδια τους η εμπειρία μόλις πλέον επικοινωνεί με αυτή για την οποία δίνει μαρτυρία η παραδοσιακή μουσική. Εκεί που νομίζουν ότι καταλαβαίνουν αντιλαμβάνονται απλώς την ύπαρξη του νεκρού καλουπιού, αυτού που προστατεύουν σαν αναμφίβολο κτήμα τους, αυτό το οποίο έχει χαθεί ακριβώς τη στιγμή που γίνεται κτήμα: εξουδετερωμένο, με κλεμμένη την ίδια του την κριτική υπόσταση, ένα χωρίς σημασία θέαμα. Στην πραγματικότητα πέφτουν λοιπόν επίσης από την παραδοσιακή μουσική στην αντίληψη του κοινού μόνο τα περισσότερο χονδροειδώς κτυπητά ευρήματα που μπορεί να συγκρατήσει κανείς: ύποπτα ωραίες φράσεις, ατμοσφαιρικές καταστάσεις και συνειρμοί. Η μουσική συναρμογή, που δίνει το νόημα σε κάθε πρώιμη σονάτα του Beethoven, μένει, για κάθε ακροατή που έχει

ντρεσσαριστεί από το ραδιόφωνο, όχι λιγότερο κρυμμένη από όσο σε ένα κουαρτέτο του Schoenberg, που τον προειδοποιεί τουλάχιστον ότι γύρω του δεν βασιλεύει ευτυχία, της οποίας τα αγαθά αυτός ο ίδιος νέμεται· βέβαια με κανένα τρόπο δεν ειπώθηκε ότι αυτόματα κάθε έργο γενικά πρέπει να αποδίδεται στην εποχή του, διαφορετικά παραδίδεται κατ' ανάγκην στον εκφυλισμό ή στον ιστορισμό. Αλλά η συνολική κοινωνική τάση, που από την συνείδηση και το ασυνείδητο των ανθρώπων έχει καταστρέψει αυτήν την ανθρωπιά που ήταν η βάση της σήμερα προσιτής μουσικής παρακαταθήκης, αφήνει την ιδέα της ανθρωπιάς να επαναλαμβάνεται ακόμα μόνο στο κενό τυπικό της συναυλίας χωρίς επαφή, ενώ η φιλοσοφική κληρονομιά της μεγάλης μουσικής ανήκει μόνο σ' αυτόν που την απορρίπτει.

Η επιχείρηση της μουσικής, που υποβαθμίζει την παρακαταθήκη, εφ' όσον την επαινεί σαν ιερό άδυτο και την γαλβανίζει, επιβεβαιώνει απλώς την συνειδησιακή κατάσταση των ακροατών καθ' εαυτή, για την οποία, η αποτραβηγμένη στον εαυτό της και με κόπο κατακτημένη αρμονία των βιεννέζων κλασικών και η εκρηκτική νοσταλγία του ρομαντισμού, το ένα δίπλα στο άλλο σαν διαφημιστικό σλόγκαν για την οικιακή διακόσμηση, έχουν γίνει κατάλληλα για κατανάλωση. Στην πραγματικότητα το σωστό άκουσμα των κομματιών του Beethoven, των οποίων τα θέματα σφυρίζει ο αστός στον υπόγειο, απαιτεί πολύ μεγαλύτερη προσπάθεια από το άκουσμα της πιο προοδευτικής μουσικής: απαιτεί να υπερνικηθεί το λούστρο της κάλπικης προσφοράς και οι μπερδεμένοι τρόποι αντίδρασης. Επειδή όμως η βιομηχανία της κουλτούρας διαπαιδαγώγησε τα θύματά της, στον ελεύθερο χρόνο που τους προσφέρεται για πνευματική κατανάλωση να αποφεύγουν την προσπάθεια, αυτά προσκολλώνται με τόσο πιο μεγάλη επιμονή στο φαινόμενο, το οποίο αποκλείει την προσέγγιση στην ουσία. Η επικρατούσα, σε μεγάλο βαθμό εκθαμβωτική ερμηνεία, ακόμη κι αυτής της μουσικής δωματίου, στέκεται μακριά απ' αυτό. Όχι μόνο πλημμυρίζουν τα αυτιά του κόσμου με ελαφρά μουσική, ώστε η άλλη τους φτάνει ακόμη μόνο σαν ρέουσα αντίθεση εκείνης, σαν «κλασική»• όχι μόνο έχει η αντιληπτική ικανότητα με την πανταχού παρουσία των ελαφρών τραγουδιών τόσο αμβλυνθεί, ώστε

η συγκέντρωση για υπεύθυνο άκουσμα να είναι αδύνατη και κατειλημμένη από ίχνη και ανάμνηση του υποπροϊόντος, αλλά και η ίδια η πανάγια παραδοσιακή μουσική στον χαρακτήρα της παρουσίας της και για την ζωή των ακροατών της εμπορικής μαζικής παραγωγής έχει γίνει όμοια, και η ουσία της δεν έχει μείνει ανέγγιχτη απ' αυτό. Η μουσική έχει τη μερίδα της σ' αυτό που ο Clement Greenberg ονομάζει χωρισμό κάθε τέχνης σε φτηνό γούστο και πρωτοπορία, και το φτηνό γούστο, αυτό που υπαγορεύει το κέρδος στην κουλτούρα, έχει ήδη από πολύ καιρό προσαρτήσει την ιδιαίτερή της σφαίρα, την κοινωνικά ενσωματωμένη. Γι' αυτό συλλογισμοί που γίνονται αναφορικά με την ανέλιξη της αλήθειας στην αισθητική αντικειμενικότητα παραπέμπουν μόνο στην πρωτοπορία η οποία έχει αποκλειστεί από την επίσημη κουλτούρα. Φιλοσοφία της μουσικής σήμερα είναι δυνατή μόνο ως φιλοσοφία της σύγχρονης μουσικής. Προστατευτική είναι μόνο ακόμα η καταγγελία εκείνης της κουλτούρας: αυτή μόνη συμβάλλει στην προαγωγή της βαρβαρότητας, για την οποία εξοργίζεται. Σχεδόν θα ήθελε κανείς να χαρακτηρίσει ως τους πιο κακόβουλους τους μορφωμένους ακροατές, εκείνους που για τον Schoenberg εκφράζονται με το βιαστικό «αυτό δεν το καταλαβαίνω», μια φράση της οποίας η μετριοφροσύνη προσπαθεί να καλύψει τη μανία και όχι τη γνώση ή τη μη γνώση.

Μεταξύ των κατηγοριών που επαναλαμβάνονται σταθερά, η πιο διαδεδομένη είναι αυτή της εγκεφαλικότητας: η σύγχρονη μουσική έχει βγει από το κεφάλι, όχι από την καρδιά ή από το αυτί, οπωσδήποτε βέβαια δεν έχει συλληφθεί αισθητικά αλλά υπολογίστηκε πάνω στο χαρτί. Η πενιχρότητα των φράσεων είναι φανερή. Επιχειρηματολογούν σαν να είναι το τονικό ιδίωμα των τελευταίων τριακοσίων πενήντα χρόνων φύση, και σαν να παραβιάζει τη φύση αυτός που βγαίνει έξω από το επεξεργασμένο, ενώ ακριβώς αυτό το επεξεργασμένο αποδεικνύει κοινωνική καταπίεση. Η δεύτερη φύση του τονικού συστήματος είναι φαινόμενο που έχει παραχθεί ιστορικά. Χρωστάει την αξιοπρέπεια του κλειστού και αποκλειστικού συστήματος στην κοινωνία της ανταλλαγής, της οποίας η δυναμική τείνει προς τον ολοκληρωτισμό και με της οποίας την κινητικότητα συμφωνούν όλα



τα τονικά στοιχεία ως το βάθος. Τα καινούργια μέσα της μουσικής όμως έχουν παραχθεί από την κίνηση που ενυπήρχε στην παλαιά μουσική, από την οποία αυτή αποσπάται με ποιοτικό άλμα. Το ότι σημαντικά κομμάτια της σύγχρονης μουσικής είναι δήθεν περισσότερο εγκεφαλικά επεξεργασμένα και λιγότερο αισθητικά από τα παραδοσιακά είναι απλή προβολή της αμάθειας. Ειδικά σε πλούτο ηχητικών χρωμάτων ο Schoenberg και ο Berg κατέλυαν πάντοτε το οχυρό των εμπρεσιονιστών όταν το ζητούσε το πράγμα όπως στο ορχηστρικό σύνολο δωματίου του Pierrot και την ορχήστρα της Lulu. Αυτό επί πλέον που στον μουσικό αντιδιανοητισμό, στο συμπλήρωμα της εμπορικής λογικής, ονομάζεται αίσθημα αφήνεται τις περισσότερες φορές χωρίς αντίσταση στο ρεύμα των τρεχουσών συνεπειών: απίθανο, ότι ο κοσμαγάπητος Tschaiikowsky, που εικονογραφεί την απελπισία με ελαφρές μελωδίες αποδίδει δήθεν περισσότερο σε αίσθημα απ' όσο ο σειсмоγράφος της «Αναμονής» του Schoenberg. Από την άλλη πλευρά εκείνη η ίδια η αντικειμενική συνέπεια της μουσικής σκέψης, που μόνη αυτή χαρίζει στην μεγάλη μουσική την αίγλη της, είχε ανάγκη ανέκαθεν από τον ξύπνιο έλεγχο μέσα από την υποκειμενική συνθετική συνείδηση. Η καλλιέργεια τέτοιας λογικής της συνέπειας σε βάρος της παθητικής αντίληψης του αισθητικού ήχου καθορίζει την ιεραρχία απέναντι στα αστεία της κουζίνας. Εφ' όσον η σύγχρονη μουσική στην καθαρή της ανάπτυξη της λογικής της συνέπειας σκέπτεται ξανά, προχωρεί στην παράδοση της φούγκας του Beethoven και του Brahms. Αν ήθελε κανείς να μιλήσει για εγκεφαλικότητα τότε θα ήταν προτιμότερο να κατηγορήσει αυτούς τους μέτριους μοντέρνους, που δοκιμάζουν το σωστό μείγμα απογοητευτικά στοιχεία και κακό γούστο, παρά αυτόν που υπακούει στον ενιαίο νόμο του έργου, από τον μεμονωμένο ήχο ως την μορφική πορεία, ακριβώς επειδή η αυτόματη αντίληψη κάθε στιγμής χωριστά εμποδίζεται απ' αυτό. Παρ' όλα αυτά η μομφή εγκεφαλικότητα είναι τόσο επίμονη, ώστε περισσότερο ωφελεί την κατάσταση πραγμάτων στην οποία αναφέρεται, να την συμπεριλάβει κανείς στη γενική γνώση του θέματος, παρά να αρκестεί να αντιπαραθέσει στα κουτά επιχειρήματα άλλα εξυπνότερα.

Στις νοητικά ύποπτες, στις λιγότερο αρθρωμένες εξεγέρσεις της γενικής συνείδησης, είναι δίπλα στο ψέμμα κρυμμένο το ίχνος εκείνης της αρνητικότητας του ίδιου του πράγματος την οποία δεν μπορεί να στερηθεί ο ορισμός του αντικειμένου. Η τέχνη συνολικά και η μουσική ιδιαίτερα μοιάζει να συγκλονίζεται σήμερα από εκείνη την διαδικασία της διαφώτισης, στην οποία παίρνει και αυτή η ίδια μέρος και με την οποία συμπίπτει η ίδια της η πρόοδος. Αν ο Hegel απαιτεί από τον καλλιτέχνη την «ελεύθερη ανάπτυξη του πνεύματος, στην οποία όλες οι προλήψεις και οι πεποιθήσεις, που περιορίζονται σε ορισμένες μορφές της εποπτείας και της παράστασης, υποβαθμίζονται σε απλές πλευρές και στιγμές, πάνω στις οποίες κυριαρχεί το ελεύθερο πνεύμα, αφού δεν βλέπει σ' αυτές καθαγιασμένες καθ' εαυτές συνθήκες έκθεσης και τρόπους μορφοποίησης του», τότε η οργή για την δήθεν εγκεφαλικότητα του απελευθερωμένου από την αυτονόητη προϋπόθεση του αντικειμένου του όπως και από την απόλυτη αλήθεια των κληρονομημένων μορφών πνεύματος, καταλογίζει ατυχία ή ενοχή σ' αυτό που αντικειμενικά, με αναγκαιότητα συμβαίνει. «Αυτό εν τούτοις δεν πρέπει να το αντιμετωπίζουμε σαν ένα μόνο συμπτωματικό ατύχημα, από το οποίο η τέχνη θίγεται εκ των έξω με την ανάγκη του καιρού, το αντιποιητικό πνεύμα και την έλλειψη ενδιαφέροντος, αλλά είναι η επίδραση και η πρόοδος της ίδιας της τέχνης, που εφ' όσον το ενυπάρχον σ' αυτή την ίδια υλικό το φέρνει σε αντικειμενική εποπτεία, μ' αυτόν τον τρόπο, ιδιαίτερα μέσα από κάθε πρόοδο, συνεισφέρει στο να απελευθερωθεί η ίδια από το αντικειμενοποιημένο περιεχόμενο». Η συμβουλή, οι καλλιτέχνες θάπρεπε καλύτερα να μην σκέπτονται τόσο πολύ, ενώ βέβαια εκείνη η πνευματική ελευθερία τους παραπέμπει απαραίτητα στην σκέψη, δεν είναι τίποτε άλλο από την υιοθετημένη και κατακρεουργημένη από την μαζική κουλτούρα λύπη για την απώλεια της αφέλειας. Σήμερα εκτείνεται το παλαιότατο ρομαντικό μοτίβο μέχρι την σύσταση, αποφεύγοντας κανείς την σκέψη να υποταχτεί ακριβώς σ' εκείνα τα παραδοσιακά προδεδομένα υλικά και τις μορφικές κατηγορίες που έχουν πεθάνει. Αυτό για το οποίο παραπονούνται δεν είναι κατ' ουσίαν μια μερική παρακμή που θα μπορούσε με ορθολογικά οργανωμένες εκδηλώσεις να βρει σωτηρία, αλλά το σκοτεινό

σημείο της προόδου. Η αρνητική στιγμή της κυριαρχεί τόσο καθαρά πάνω από την παρούσα φάση της, ώστε αντίθετα κανείς επικαλείται την τέχνη, που στέκεται η ίδια κάτω από το ίδιο σημείο. Η μανία για την πρωτοπορία είναι τόσο χωρίς μέτρο, πάει τόσο μακριά έξω από τον ρόλο της πρωτοπορίας μέσα στην όψιμη βιομηχανική κοινωνία, έξω από την συμμετοχή της στις πολιτιστικές επιδείξεις, επειδή η συνείδηση που αγωνιά βρίσκεται στη σύγχρονη τέχνη κλειδωμένη την πόρτα, μέσα από την οποία έλπιζε να ξεφύγει από την ολοκληρωτική διαφώτιση: διότι η τέχνη σήμερα, εφ' όσον γενικά εμπεριέχει ουσιαστικότητα, αντανakλά και κάνει συνειδητά χωρίς περιορισμό όλα αυτά που θα ήθελε κανείς να ξεχάσει. Από τόσο σημαντικά πράγματα κατασκευάζεται η δήθεν μη σημασία της προχωρημένης τέχνης, που δεν προσφέρει δήθεν τίποτα πλέον στην κοινωνία. Η συμπαγής πλειονότητα επωφελείται απ' αυτό που έβγαλε σαν συμπέρασμα η τεράστια νηφαλιότητα του Hegel από την ιστορική στιγμή: «Εξ αιτίας αυτού που τόσο καθαρά έχουμε μπροστά στα φυσικά ή τα πνευματικά μας μάτια ως αντικείμενο μέσω της τέχνης ή της σκέψης, δηλαδή ότι το περιεχόμενο εξαντλήθηκε, ότι όλα έγιναν γνωστά και δεν μένει υπόλοιπο τίποτα πια το σκοτεινό και το εσωτερικό, εξαφανίζεται το απόλυτο ενδιαφέρον.» Ήταν ακριβώς αυτό το απόλυτο ενδιαφέρον που στον 19ο αι., όταν οι ολοκληρωτικές απαιτήσεις των φιλοσοφικών συστημάτων ακολούθησαν τις ανάλογες της θρησκείας στον Άδη, είχε καταστρέψει την τέχνη: Η σύλληψη του Beyrouth από τον Wagner είναι η ακραία απόδειξη μιας τέτοιας, γεννημένης από την ανάγκη, Ύβρεως. Απ' αυτή την Ύβρι έχει απαλλαγεί η σύγχρονη τέχνη στους ουσιαστικούς εκθέτες της, χωρίς να παραιτηθεί γι' αυτό από εκείνο το σκοτεινό για την περαιτέρω ύπαρξη του οποίου αγωνιούσε ο Hegel όντας σ' αυτό το σημείο ήδη ένας γνήσιος αστός. Διότι το σκοτεινό που σε διαρκώς ανανεούμενα αφετηριακά σημεία προόδου καθυποτάσσεται από την πρόοδο του πνεύματος, έχει, δυνάμει της πίεσης την οποία το πνεύμα της επικυριαρχίας πάνω στην έξω και έσω ανθρώπινη φύση ασκεί, αποκατασταθεί πάντοτε μέχρι σήμερα συγχρόνως σε διαφορετικές μορφές. Το σκοτεινό δεν είναι το καθαρό πράγμα «κατά και δι' αυτό είσθαι» όπως εμφανίζεται σε σημεία όπως αυτά της

αισθητικής του Hegel. Αλλά πρέπει να εφαρμόσουμε στην τέχνη την θεωρία της φαινομενολογίας του πνεύματος, κατά την οποία κάθε αμεσότητα είναι κάτι το ήδη καθ' εαυτό ενδιάμεσο. Με άλλα λόγια: κάτι που μόλις έχει παραχθεί από τις κυριαρχικές δυνάμεις. Όταν για την τέχνη έχει διαλυθεί η άμεση αυτοπεποίθηση των παραλαμβανομένων απ' αυτήν υλικών και μορφών, τότε έχει αυτή «συνείδηση των αναγκών» και βρίσκεται στην χωρίς όρια θλίψη που έχει ξεσπάσει πάνω από τους ανθρώπους και στα ίχνη της οποίας έχει αναπτυχθεί μέσα στο υποκείμενο κάτι σκοτεινό, που δεν διακόπτει επεισοδιακά την τέλεια διαφώτιση αλλά την επισκιάζει στην τελευταία της φάση και, όπως είναι ευνόητο, με την πραγματική του δύναμη αποκλείει σχεδόν την εικονική προβολή της. Όσο περισσότερο η παντοδύναμη βιομηχανία της κουλτούρας αρπάζει το διαφωτιστικό αξίωμα προς το μέρος της και το καταστρέφει στην μεταχείριση των ανθρώπων σε όφελος του περαιτέρω υπάρχοντος σκοτεινού, τόσο περισσότερο βαδίζει η τέχνη προς το αντίθετο της ψεύτικης διαφώτισης, τοποθετεί απέναντι στο παντοδύναμο επικαιρικό στύλ του φθορισμού εκείνο το καταπιεσμένο σκοτεινό, και βοηθάει στην διαφώτιση μόνο και μόνο παραπέμποντας συνειδητά την φωτεινότητα του κόσμου στο σκοτάδι του. Μόνο σε μια ευτυχισμένη ανθρωπότητα θα μπορούσε να πεθάνει η τέχνη. Ο θάνατός της σήμερα, όπως επαπειλείται, θα ήταν μόνο ο θρίαμβος του απλού Είναι ενάντια στον έλεγχο της συνείδησης, ο οποίος δεν μπορεί να αντισταθεί στο Είναι.

Εν τούτοις μια τέτοια απειλή στέκεται πάνω από τα λίγα ασυμβίβαστα έργα τέχνης που βλέπουν γενικά το φως. Ενώ με τον εαυτό τους εκπληρώνουν την ολική διαφώτιση, χωρίς οπισθοβουλία για την ξαφρισμένη αφέλεια της πολιτιστικής επιχείρησης, για χάρη της αλήθειας τους γίνονται όχι μόνο η σκανδαλώδης αντίθεση στον ολοκληρωτικό έλεγχο που μεθοδεύει η επιχείρηση, αλλά συγχρόνως μοιάζουν στη δομή της ουσίας τους μ' αυτό, ενάντια στο οποίο υπάρχουν και εμφανίζονται σε αντίθεση με την ίδια τους την επιθυμία. Η απώλεια του «απόλυτου ενδιαφέροντος» δεν αφορά μόνο στην εξωτερική τους μοίρα στην κοινωνία, που τελικά μπορεί να εξοικονομήσει την αγανακτισμένη της προσοχή

και σηκώνοντας τους ώμους να αφήσει την σύγχρονη μουσική να χαθεί σαν μια ανοησία. Αλλά μοιράζονται την τύχη πολιτικών «αιρέσεων» οι οποίες με τη σφαλερή τους σχέση με κάθε υπάρχουσα δύναμη επιβολής στην αναλήθεια, προσφέρουν υπηρεσία στο κατεστημένο ιδίως όταν θέλουν να κρατήσουν για τον εαυτό τους την πιο προοδευτική μορφή της θεωρίας. Το καθ' εαυτό είναι των έργων, ύστερα από την ανάπτυξή τους ως την πλήρη αυτονομία, ύστερα από την άρνησή τους για το τετριμμένο δεν είναι αδιάφορο για την υποδοχή εκ μέρους της κοινωνίας. Η κοινωνική απομόνωση, η οποία προκαλούμενη από την τέχνη δεν μπορεί να υπερνικηθεί απ' αυτήν, γίνεται θανάσιμος κίνδυνος για την ίδια τους την επιτυχία. Ο Hegel σε συνέπεια με την από μέρους του απόρριψη της καντιανής αισθητικής και ακριβώς ίσως δυνάμει της απόστασής του από την απόλυτη μουσική, της οποίας τα προϊόντα έμειναν σχεδόν πάντα εσωτερικά, έχει εκφράσει προσεκτικά αυτό που τελικά είναι βασικό για την μουσική. Ο πυρήνας των επιχειρημάτων του, όχι απαλλαγμένος από αντικαλλιτεχνική αφέλεια, επισημαίνει βέβαια κάτι αποφασιστικό με εκείνο το να αφεθεί η μουσική στην καθαρή της ύπαρξη, όπως της έχει επιβληθεί αναγκαστικά από τον ιδιαίτερό της αναπτυξιακό νόμο και από την απώλεια της κοινωνικής απήχησης. Γράφει στο κεφάλαιο που πραγματεύεται τη μουσική στο «Σύστημα των μεμονωμένων τεχνών» ότι «μπορεί ο συνθέτης αδιαφορώντας για ένα τέτοιο περιεχόμενο να συγκεντρωθεί στην καθαρά μουσική δομή της εργασίας του και στην εξυπνάδα μιας τέτοιας αρχιτεκτονικής. Απ' αυτή την πλευρά μπορεί όμως η μουσική παραγωγή να γίνει κάτι εντελώς κενό από σκέψη και αίσθημα, κάτι που άλλωστε δεν χρειάζεται πια καμιά βαθιά συνείδηση της μόρφωσης και της καλλιέργειας. Εξ αιτίας αυτής της κενότητας σε υλικό βλέπουμε το χάρισμα της συνθετικής ικανότητας να μην αναπτύσσεται συχνά σε πολύ τρυφερή ηλικία, αλλά επίσης πλούσιοι σε ταλέντο συνθέτες να μένουν συχνά για όλη τους τη ζωή ως οι πιο ανίδεοι, οι πιο φτωχοί σε παραστάσεις και υλικό άνθρωποι. Γι' αυτό πρέπει να τοποθετήσουμε το βαθύτερο εκεί, στο ότι ο συνθέτης αφιερώνει την ίδια προσοχή και στις δύο πλευρές, στην έκφραση ενός ευνόητα περισσότερο απροσδιόριστου περιεχομένου και στη μουσική δομή ακόμα και της ενόργανης

μουσικής, είναι όμως παράλληλα πάλι ελεύθερος να δώσει την προτίμησή του άλλοτε στο μελωδικό, άλλοτε στο αρμονικό βάθος και την δυσκολία, άλλοτε στο χαρακτηριστικό, ή επίσης και να συμβιβάσει αυτά τα στοιχεία το ένα με το άλλο. » Μόνο που δεν θα έπρεπε το αμαρτωλό αυτό «κενό από σκέψη και αίσθημα» να το επικρίνουμε αυθαίρετα αναφορικά με την τεχνική δομή του και την πληρότητά του σε ουσία, αφού έχει καταλήξει ιστορικά να καταβαρυνώνει την ίδια την μουσική, χάρη στην αντικειμενική πτώση της ιδέας της έκφρασης.

Ο Hegel κατά κάποιον τρόπο βγαίνει αληθινός εναντίον του εαυτού του: η ιστορική βία σπρώχνει ακόμη πιο μακριά απ' όσο θα ήθελε να ετυμηγορήσει η αισθητική του. Στην παροντική βαθμίδα ο καλλιτέχνης είναι ασύγκριτα λιγότερο ελεύθερος απ' όσο μπορούσε να διανοηθεί ο Hegel στις αρχές της φιλελεύθερης εποχής. Η διάλυση κάθε προδεδομένου δεν οδήγησε στην δυνατότητα να χρησιμοποιεί κανείς υλικό και τεχνική κατά το δοκούν –αυτό εικάζεται μόνο από τον αδύναμο συγκρητισμό, και ειδικά τόσο μεγαλόπνοες συλλήψεις όπως η ογδόη συμφωνία του Mahler έχουν αποτύχει στην φενάκη μιας τέτοιας δυνατότητας– αλλά ο καλλιτέχνης έχει γίνει απλός εκτελεστής των προθέσεών του, οι οποίες τον αντιμετωπίζουν σαν κάτι ξένο, σαν αδυσώπητες απαιτήσεις που βγαίνουν από τα έργα στα οποία αυτός εργάζεται. Κάθε είδους ελευθερία που ο Hegel αποδίδει στον συνθέτη και που την υπέρτατη πραγματοποίησή της βρήκε στον Beethoven για τον οποίο όμως δεν κάνει καμιά νύξη, αναφέρεται απαραίτητα όπως πάντοτε σε ένα προδεδομένο, στου οποίου τα πλαίσια μένει ανοιχτή μια πολλαπλότητα από δυνατότητες. Αντίθετα, ό,τι βγαίνει απλώς από τον εαυτό του και είναι για τον εαυτό του, δεν μπορεί να είναι τίποτε άλλο εκτός από αυτό που είναι και αποκλείει τις συμφιλιωτικές πράξεις μέσα από τις οποίες ο Hegel υποσχόταν στον εαυτό του την σωτηρία της ενόργανης μουσικής. Η απόρριψη κάθε προδεδομένου, η κατά κάποιον τρόπο έκπτωση της μουσικής στην απόλυτη μονάδα την κάνει να παγώνει και θίγει το εσώτατο περιεχόμενό της. Ως κλειστό σύστημα δικαιώνει μια ιεραρχική δόμηση της κοινωνίας: δικαιώνει την σκληροτράχηλη κυριαρχία του μονομερούς

συμφέροντος, η οποία ανιχνεύεται πίσω από την ανιδιοτελή εμφάνιση της μονάδας.