



HAL
open science

**Ο Αντόρνο και η μουσική ανάλυση Ο Adorno kai i moussiki
analysisi**

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Ο Αντόρνο και η μουσική ανάλυση Ο Adorno kai i moussiki analysisi. Music Analysis and Interpretation, 2003, Greece. p. 335-352. <hal-00770221>

HAL Id: hal-00770221

<https://hal.science/hal-00770221>

Submitted on 10 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ο Adorno και η μουσική ανάλυση. Σημειώσεις και παρατηρήσεις

communication présentée au colloque *Music Analysis and Interpretation*, organisé par le Megaron Mousikis et l'Université d'Athènes, Athènes, novembre 2003, publiée in O. Psychopaidi-Fragkoy, C. Stroux, N. Tsouchlos, I. Foulías (éd.), *Moussiki analysi kai erminia. Praktika B' Synedrioy moussikologias*, Athènes, Organismos Megaroy Moussikis Athinon, 2006, p. 335-352.

1

Συνήθως χαρακτηρίζει κανείς τον Adorno, όσον αφορά την εργασία του περί μουσικής, ως φιλόσοφο της μουσικής. Υπάρχουν όμως αρκετά κείμενά του που υπάγονται στο είδος της μουσικής ανάλυσης. Στον 18^ο τόμο των *Gesammelte Schriften* βρίσκουμε τέτοιες αναλύσεις, που πρωτοδημοσιεύτηκαν κατά το 1920-1930· αφορούν έργα των Bach, Beethoven, Schubert, Bartók, Eisler και, φυσικά, των Schönberg και Webern. Στον ίδιο τόμο βρίσκουμε και ορισμένα μικρότερα κείμενα που, χωρίς να είναι ακριβώς μουσικές αναλύσεις, περιέχουν αναλυτικές παρατηρήσεις.¹ Στον ίδιο πάντα τόμο δημοσιεύονται επίσης μερικά κείμενα που έγραψε ο Adorno για το ραδιόφωνο στη δεκαετία του 1930 κι έπειτα στα 1950-1960, τα οποία περιέχουν κι αυτά μουσικές αναλύσεις.² Το βιβλίο που δημοσιεύτηκε το 1963 *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* περιέχει λεπτομερειακές αναλύσεις έργων των Webern, Schönberg και Berg, οι περισσότερες από τις οποίες απευθύνονται στον ερμηνευτή (εξ ου και ο υπότιτλος τους: *Interpretationsanalysen neuer Musik*), όπως και το κείμενο “Anweisungen zum Hören neuer Musik” που απευθύνεται στον ακροατή και περιέχει πολλές αναλυτικές σημειώσεις.³ Αναφέρω ακόμα τις λεπτομερειακές αναλύσεις έργων του Berg, που αποτελούν τα δύο τρίτα του βιβλίου *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*.⁴ Αναφέρω, τέλος, τις σημειώσεις περί Beethoven που περιέχουν ενδείξεις για μουσικές αναλύσεις ή συγκεκριμένες αναλυτικές παρατηρήσεις,⁵ όπως και το βιβλίο περί Mahler, το οποίο, κριτικάροντας ταυτόχρονα την στείρα (θετικιστική) μουσική ανάλυση και τον ψευτο-αισθητικό λόγο περί του “μηνύματος”, βασίζεται πάνω στην υπόθεση ότι στον Mahler «ριζώνεται επίμονα, σε καθαρά μουσικό επίπεδο, ένα υπόλοιπο που, για να το ερμηνεύσει κανείς, δεν μπορεί να ανατρέξει σε γεγονότα ή σε ψυχολογικές διαθέσεις. Έχει να κάνει με το νεύμα [Gestus] της μουσικής του. Το καταλαβαίνει όποιος φέρνει στην γλώσσα τα δομικά στοιχεία της μουσικής και, ταυτόχρονα, εντοπίζει μέσα στην τεχνική τις εκθαμβωτικές προθέσεις της έκφρασης».⁶ Τελειώνω την συνοπτική αυτή αναφορά στις

¹ Για αυτά τα δύο είδη κειμένων, βλ. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, τόμος 18, Frankfurt 1984, σ. 179-556.

² Στο ίδιο, σ. 557-718. Ας διαβάσει κανείς πρώτο το όμορφο κείμενο “Schöne Stellen” (στο ίδιο, σ. 695-718).

³ Βλ. Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, στο: *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 15, 1976, σ. 157-401.

⁴ Βλ. *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 13, 1971, σ. 321-494.

⁵ Οι σημειώσεις αυτές κυκλοφορούν στο βιβλίο που επιμελείται ο Rolf Tiedermann, *Beethoven: Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt 1993.

⁶ “Bei ihm behauptet im Reinmusikalischen hartnäckig sich ein Rest, der doch weder auf Vorgänge noch auf Stimmungen zu interpretieren wäre. Er haftet am Gestus seiner Musik. Ihn verstünde, wer die musikalischen Strukturelemente zum Sprechen brächte, die aufblitzenden Intentionen des Ausdrucks aber technisch

σχέσεις του Adorno με την μουσική ανάλυση, αναφέροντας δύο γενικά κείμενα στα οποία θα ανατρέξω συχνά, κείμενα που προσφέρουν σκέψεις πάνω στην φύση και στους σκοπούς της μουσικής ανάλυσης: το πρώτο λειτουργεί ως εισαγωγή στις αναλύσεις που περιέχει το βιβλίο περί Berg.⁷ το δεύτερο είναι μια ομιλία του 1969 που αυτοσχεδίασε ο Adorno λίγο πριν τον θάνατό του και που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1982 στο αγγλικό περιοδικό *Music Analysis*,⁸ σε μεταγραφή και μετάφραση του Max Paddison.

Η συνοπτική αυτή αναφορά υπογραμμίζει την σημασία της μουσικής ανάλυσης για τον Adorno. Πρώτα, ως ξεχωριστό είδος κι άρα ως μουσικολογικός κλάδος: ο Adorno δεν διστάζει να αυτοαποκαλεστεί “αναλυτής”, κάνοντας έτσι νύξη στην ψυχανάλυση και υποστηρίζοντας την (μουσική) ανάλυση ενάντια στην πιο συνηθισμένη δυσπιστία που γεννάει: «Η δυσπιστία ενάντια στην ανάλυση – κι ήδη, όπως διαπιστώθηκε με τον Freud, ενάντια στην ίδια την λέξη – συμβαδίζει όχι απλώς με μια μη-κριτική και ανορθολογική αντίληψη του έργου τέχνης, αλλά και με μια αντιδραστική στάση. Φαντάζεται ότι η όλη ουσία απειλείται από την γνώση, ενώ ό,τι αντιστέκεται δεν παρέχει δείγμα της αξίας του παρά μόνο εάν αναπτύσσεται μέσα σε μια διαπεραστική γνώση. [...] Το πιο σίγουρο σύμπτωμα ενός τέτοιου αστικού ανορθολογισμού, που ορίζει την τέχνη ως ξεχωριστό τομέα – ιδεολογικό συμπλήρωμα του κυρίαρχου οικονομικού και κοινωνικού ψευτο-ορθολογισμού – είναι το χαζό και συνάμα ανεκρίζωτο επιχείρημα που ακούγεται αυτομάτως ενάντια στον αναλυτή: ο συνθέτης είχε συνείδηση, είχε επίγνωση των σχέσεων που ανακάλυψε ο αναλυτής; Στην τέχνη όλα απορρέουν από το προϊόν, του οποίου ο καλλιτέχνης είναι όργανο· ό,τι σκεφτόταν αόριστα δεν γίνεται να αναδομηθεί με αποτελεσματικό τρόπο και, ούτως ή άλλως, είναι άσχετο», γράφει ο Adorno.⁹ Πριν απ’ όλα, ο Adorno είναι όμως αισθητικός: η μουσική ανάλυση δεν είναι γι’ αυτόν καθ’ εαυτό τέλος. Γι’ αυτό, η τεράστια σημασία που δίνει στην ανάλυση εξηγείται εν τέλει από το γεγονός ότι πιστεύει πως ο αισθητικός λόγος δεν μπορεί να υπάρξει εάν δεν περάσει πρώτα από τον αναλυτικό λόγο: «Οι αισθητικές θεωρίες περί μουσικής και, κυρίως, τα αισθητικά προγράμματα (δηλαδή οι απαιτήσεις και οι κρίσεις περί μουσικής) είναι μάλλον ακατανόητα χωρίς την ανάλυση. [...] Με άλλα λόγια, αξίζει μόνο η κριτική που θεμελιώνεται πάνω στην ανάλυση· αλλιώς αποτελείται από διάσπαρτες εντυπώσεις [...]».¹⁰

lokalisierte” (Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (1960), στο: *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 13, 1971, σ. 151).

⁷ Βλ. Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister...*, ό.π., σ. 368-373.

⁸ Βλ. Theodor W. Adorno, “On the Problem of Musical Analysis” (1969), *Music Analysis* 1/2, 1982, σ. 169-188.

⁹ “Mißtrauen ihr [Analysis] gegenüber – meist schon, wie es an Freud sich zeigte, gegen das Wort – verbündet sich nicht bloß mit einer unkritisch irrationalistischen Ansicht vom Kunstwerk, sondern mit reaktionärer Haltung insgesamt. Sie wähnt jegliche Substanz von deren Erkenntnis bedroht, während, was standhält, nur daran sich bewährt, daß es in eindringender Erkenntnis sich entfaltet. [...] Das zuverlässigste Symptom eines solchen bürgerlichen Irrationalismus, der die Kunst als Sonderbereich ausgrenzt, ideologisch-komplementär zur herrschenden ökonomischen und gesellschaftlichen Pseudorationalität, ist das idiotische und unausrottbare Argument, das dem Analytiker automatisch entgegentönt: ob die von ihm aufgedeckten Zusammenhänge dem Komponisten bewußt gewesen, ob sie beabsichtigt seien. In der Kunst kommt alles auf das Produkt an, dessen Organ der Künstler ist; was ihm selbst vorschwebte, läßt sich kaum je zwingend rekonstruieren, ist aber auch weithin irrelevant” (Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister...*, ό.π., σ. 369).

¹⁰ “Aesthetic theories on music and, above all, aesthetic *programmes* (that is to say, claims made for and judgements pronounced on music) are quite inconceivable without analysis. [...] That is to say, all criticism which is of any value is founded in analysis; to the extent that this is not the case, criticism remains struck with disconnected impressions, and thus, if for no other reason than this, deserves to be regarded with the utmost suspicion” (Theodor W. Adorno, “On the Problem of Musical Analysis”, ό.π., σ. 176).

Για τον Adorno, η μουσική ανάλυση έχει έναν ουσιώδη στόχο: πρέπει να εντοπίσει την μοναδικότητα που δρα μέσα στο έργο τέχνης. Γι' αυτό κριτικάρει αφ' ενός τον Schenker,¹¹ ο οποίος αναζητά μόνο την γενικότητα, και αφ' ετέρου την μοτιβική ανάλυση, η οποία αναζητά τα μικρότερα στοιχεία του έργου, ενώ σημασία έχει, κατά τον Adorno, το γίνεσθαι των στοιχείων αυτών, εφ' όσον μόνο το γίνεσθαι τους, και όχι τα ίδια τα στοιχεία, αποτελεί την μοναδικότητα του έργου.¹² Εντοπισμός της μοναδικότητας: το ότι ο Adorno εκτιμά σε τόσο υψηλό βαθμό την ανάλυση εξηγείται από την φύση της προσέγγισής του, η οποία λειτουργεί ως αισθητική που *οικοδομείται βάσει του έργου τέχνης* και όχι ως θεωρία που *εφαρμόζεται στο έργο*. Η επανάσταση που πραγματοποίησε ο Adorno στην αισθητική χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι τοποθετήθηκε ως φιλοσοφία της μουσικής: δεν αποτελεί απλώς μια νέα (φιλοσοφική) αισθητική θεωρία. Όπως σημειώνει η Anne Boissière: «Για τον Adorno, η αποτυχία των μεγάλων φιλοσοφικών αισθητικών θεωριών σημαίνει, στον τομέα της τέχνης, την αποτυχία κάθε παραδοσιακής θεωρίας: συμβαίνει όταν η θεωρία, αντί να πλάθει με το αντικείμενό της μία ουσιώδη σχέση, στέκεται απέναντί του σε σχέση εξωτερικότητας και, ιδιαίτερα όπως το διαπιστώνουμε στον Hegel, όταν καθορίζεται από τις απαιτήσεις του συστήματος: με άλλα λόγια, όταν η θεωρία απαιτεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο να είναι αυτόνομη και αντιμετωπίζεται με απόλυτο τρόπο».¹³ Μόνο με τον εντοπισμό της μοναδικότητας που δρα μέσα στο έργο τέχνης μπορεί να οικοδομηθεί μια αισθητική θεωρία που θα έχει νόημα. Ωστε οι μουσικές αναλύσεις και οι αναλυτικές παρατηρήσεις του Adorno επιθυμούν να λειτουργούν ως το άκρως αντίθετο παραδειγμάτων που δίνονται έπειτα από την διατύπωση μιας θεωρίας: η θεωρία πρέπει να απορρέει από τις αναλύσεις. Εν τέλει, η μουσική ανάλυση αποτελεί αναγκαστική διάβαση για όποιον θέλει να φθάσει ως το “περιεχόμενο αλήθειας”: «Η ανάλυση ασχολείται με το *περίσσευμα* [*das Mehr*] στην τέχνη: έχει να κάνει με την αφθονία που αναπτύσσεται μόνο χάρη στην ανάλυση. Στοχεύει αυτό που – όπως έχει ειπωθεί για την ποίηση (εάν μου επιτρέπεται μια ποιητική αναλογία) – είναι το πραγματικά ποιητικό στοιχείο στην ποίηση και το πραγματικά ποιητικό στοιχείο στην ποίηση αντιστέκεται στην μετάφραση. Αυτό ακριβώς το στοιχείο είναι που η ανάλυση πρέπει να συλλάβει εάν δεν θέλει να μείνει υποταγμένη. Η ανάλυση είναι κάτι περισσότερο από αυτό που απλώς είναι τα πράγματα κι αυτό μόνο επειδή *υπερβαίνει* την απλή κατάσταση των πραγμάτων με το να απορροφάται μέσα της. [...] Αποτελεί την αποπεράτωση της φαντασίας μέσω της πίστης: κι εδώ λειτουργεί ο ορισμός της φαντασίας από τον Walter Benjamin ως “της ικανότητας να εισχωρεί κανείς στην πιο μικρή λεπτομέρεια”».¹⁴ Κι αυτό γιατί, για τον

¹¹ Βλ. Theodor W. Adorno, “On the Problem of Musical Analysis”, ό.π., σ. 173-175, και *Berg. Der Meister...*, ό.π., σ. 373. Σημειώνω ότι στα δύο αυτά κείμενα ο Adorno αναγνωρίζει και θετικές πτυχές στον Schenker.

¹² Βλ. Theodor W. Adorno, “On the Problem of Musical Analysis”, ό.π., σ. 178-182, και *Berg. Der Meister...*, ό.π., σ. 374-376.

¹³ “Pour Adorno, l'échec des grandes esthétiques philosophiques est celui, dans le domaine circonscrit de l'art, de toute théorie traditionnelle: quand la théorie, loin d'être en rapport essentiel avec son objet, se trouve vis-à-vis de lui dans un rapport d'extériorité, et particulièrement comme on le voit chez Hegel, lorsqu'elle est déterminée par les exigences du système; en d'autres termes, quand la théorie prétend d'une manière ou d'une autre à l'autonomie et est considérée de manière absolue” (Anne Boissière, *Adorno. La vérité de la musique moderne*, Septentrion, Lille 1999, σ. 22).

¹⁴ “Analysis has to do with the *surplus* [*das Mehr*] in art; it is concerned with that abundance which unfolds itself only by means of analysis. It aims at that which – as has been said of poetry (if I may be permitted a poetic analogy) – is the truly poetic in poetry, and the truly poetic in poetry is that which defies translation. Now it is precisely this moment which analysis must grasp if it is not to remain subordinate. Analysis is more than merely ‘the facts’ [*was bloß der Fall ist*], but is so only and solely by virtue of *going beyond* the simple facts [*die*

Adorno, το περιεχόμενο αλήθειας διαβάζεται μέσα στην *τεχνική υφή* του έργου, την οποία αποκαλύπτει η μουσική ανάλυση· συνεχίζει λοιπόν ο Adorno: «Τώρα, το ύστατο “περίσσευμα” πάνω και πέρα από το επίπεδο των πραγμάτων [the factual level] είναι το *περιεχόμενο αλήθειας* και, φυσικά, μόνο η κριτική μπορεί να ανακαλύψει το περιεχόμενο αλήθειας. Καμία ανάλυση δεν αξίζει, εάν δεν καταλήξει στο περιεχόμενο αλήθειας, το οποίο διαμεσολαβείται από την *τεχνική υφή* του έργου. Εάν η ανάλυση συναντάει *τεχνική ασυνέπεια*, τότε η *ασυνέπεια* αυτή αποτελεί ένδειξη της *μη-αλήθειας* του έργου».¹⁵

2

Ορισμένοι αναλυτές που έχουν μελετήσει λεπτομερειακά τις μουσικές αναλύσεις του Adorno δεν διστάζουν να τις κριτικάρουν έντονα. Αναφέρω εδώ ένα παλιό άρθρο του Diether de la Motte, “Adornos musikalische Analysen”, στο οποίο ο Γερμανός αναλυτής κριτικάρει, μεταξύ άλλων: την απόσταση που υπάρχει κατά την γνώμη του μεταξύ των αναλυτικών και των αισθητικών σχολίων του Adorno· την ίδια την εγκυρότητα των αναλύσεων του λόγω του ελλιπούς και σχηματικού τους χαρακτήρα· την χρήση ξεπερασμένων κατηγοριών.¹⁶ Συμπεραίνει ότι στις αναλύσεις του ο Adorno θυμίζει τον ερασιτέχνη που βασίζει την γνώση του πάνω στην ακρόαση κι όχι στην προσεκτική μελέτη της παρτιτούρας – φυσικά, πρόκειται για έναν μεγαλοφυή ερασιτέχνη, προσθέτει...¹⁷

Είναι όντως αλήθεια ότι οι κατηγορίες όπως και οι αναλυτικές μέθοδοι του Adorno δεν έχουν τίποτα το επαναστατικό: ανατρέχουν συνήθως στην μοτιβική ανάλυση που ο ίδιος, όπως είδαμε, κριτικάρει. Γι’ αυτό, μιλώντας το 1969 για τις αναλύσεις έργων του Berg που πραγματοποίησε για το βιβλίο του 1937 του Willi Reich και που ενσωμάτωσε αργότερα στο δικό του βιβλίο περί Berg, λέει: «Οι αναλύσεις περί Berg, τις οποίες έγραψα περίπου 30 χρόνια πριν, αμέσως μετά τον θάνατό του, ήταν παραδοσιακές αναλύσεις: αποσυνθέτουν το “όλο” στον μικρότερο δυνατό αριθμό των λεγόμενων “κυττάρων” [Keimzellen] κι έπειτα δείχνουν με ποιό τρόπο η μουσική τα αναπτύσσει. [...] Πέρσι [1968] όμως, όταν ετοίμασα το βιβλίο και ασχολήθηκα ξανά με ανανεωμένη ένταση με την μουσική του Berg, είδα κάτι που, φυσικά, είχα αρχίσει να υποψιάζομαι εδώ και καιρό: η μουσική του Berg δεν είναι καθόλου ένα “κάτι” [ein Etwas] το οποίο δημιουργείται μόνο του, κατά κάποιον τρόπο, μέσα από ένα “τίποτα” [ein Nichts] που αποτελείται από τα πιο μικρά και αδιαφοροποίητα στοιχεία. Εκ πρώτης όψεως, μοιάζει έτσι. Στην πραγματικότητα εκπληρώνει μέσα της μια διαδικασία *διαρκούς διάλυσης* [permanente Auflösung]».¹⁸ Θα επανέλθω σύντομα στην ιδέα της

einfachen Tatbestände] by absorbing itself into them. [...] It is the achievement of imagination through faith; and Walter Benjamin’s definition of imagination as ‘the capacity for interpolation into the smallest details’ applies here” (Theodor W. Adorno, “On the Problem of Musical Analysis”, ό.π., σ. 177).

¹⁵ “Now, the ultimate ‘surplus’ over and beyond the factual level is the *truth content*, and naturally it is only critique that can discover the truth content. No analysis is of any value if it does not terminate in the truth content of the work, and this, for its part, is mediated through the work’s technical structure [*durch die technische Komplexion der Werke*]. If analysis hits up against technical inconsistency, then such inconsistency is an index of the work’s untruth” (στο ίδιο, σ. 177).

¹⁶ Βλ. Diether de la Motte, “Adornos musikalische Analysen”, στο: Otto Kolleritsch (επιμ.), *Adorno und die Musik*, Universal Edition (*Studien zur Wertungsforschung*, Heft 12), Graz 1979, σ. 52-63.

¹⁷ Στον ίδιο, σ. 63.

¹⁸ “The Berg analysis which I wrote some 30 years ago, directly after his death, were traditional analyses of the kind which brings the “whole” down to the smallest possible number of what one calls “germinal cells”

“διάλυσης”. Ας διαπιστώσουμε εδώ ότι το κείμενο του βιβλίου περί Berg, όπου ο Adorno εισαγάγει τις αναλύσεις – κείμενο το οποίο χρονολογείται ένα χρόνο πριν από την ομιλία που μόλις ανέφερα – σημειώνει πως η ανάλυση του *Κοντσέρτου για βιολί* (η οποία δημοσιεύτηκε το 1963) υιοθετεί μεν την σωστή αναλυτική κατεύθυνση, όμως το πιο σημαντικό μένει ακόμα να γίνει: «Στον Berg, πολύ περισσότερο απ’ ό,τι σε οποιονδήποτε άλλο συνθέτη, το είδος στοιχείων στο οποίο επιμένει η ανάλυση δεν είναι της τάξης του πρωταρχικού, του πρωτόγονου, αλλά του αποτελέσματος, όλως διόλου διαμεσολαβημένο. Το πρόγραμμα μιας μελλοντικής γνώσης του Berg θα ήταν η ανάλυση μιας τέτοιας διαμεσολάβησης. [...] Η ιδέα της ανάλυσης θα αλλάξει κάποτε στον Berg, με τον ίδιο τρόπο που η μουσική του έπαψε να στοχεύει την ολότητα προς όφελος του άκρως μικρού [das Kleinste], όπου η ολότητα εξαφανίζεται».¹⁹ Το ότι ο Adorno αναβάλλει διαρκώς την ανανέωση των μεθόδων ανάλυσης εξηγείται εν μέρει από το γεγονός ότι υποστήριζε τον μετριοπαθή μοντερνισμό του Mahler, του Berg ή του Webern των *Bagatellen*, κριτικάροντας αντιθέτως τον πιο ριζικό μοντερνισμό της *Συμφωνίας* opus 21 του ίδιου συνθέτη και, ακόμα περισσότερο, τα σειραϊκά έργα της δεκαετίας του 1950. Είναι αδύνατο εδώ να συζητήσω αυτό το θέμα.²⁰ Θα πω μόνο ότι, σε σχέση με τον προκείμενο μετριοπαθή μοντερνισμό, οι μέθοδοι της μοτιβικής ανάλυσης δεν έχουν χάσει εντελώς το νόημά τους.

Η κριτική περί του ελλιπούς και σχηματικού χαρακτήρα των αναλύσεων του Adorno έχει και αυτή μια δόση αλήθειας. Σε ορισμένες περιπτώσεις, ο Adorno, για να υπερασπίσει μια θέση, απλοποιεί κάπως τα μουσικά πράγματα και καταλήγει σε συζητήσιμα συμπεράσματα. Ας πάρουμε ως παράδειγμα την ανάλυση του opus 16 (*Πέντε κομμάτια για ορχήστρα*) του Schönberg που πραγματοποίησε ο νεαρός Adorno το 1927.²¹ Εύκολο είναι να του προσάψουμε εκ των υστέρων ότι δεν έδωσε σημασία στο τρίτο κομμάτι, το οποίο αναπτύσσει την Klangfarbenmelodie: είναι απλώς ένα «κομμάτι με μπρεσσιονιστική ατμόσφαιρα», γράφει.²² Για τον Adorno, σημασία έχει η τεχνική των Grundgestalten που αναπτύσσει ο Schönberg στο ίδιο έργο, ιδιαίτερα στο πρώτο από τα πέντε κομμάτια, το οποίο αναλύει αρκετά διεξοδικά. Ο Adorno υποστηρίζει την εξής θέση: η τεχνική των Grundgestalten, έτσι όπως την επεξεργάζεται εδώ ο Schönberg, προμηνύει την εισαγωγή του δωδεκαφθογγισμού. Είναι εμφανής η σημασία της θέσης αυτής: το 1927, ο Schönberg είχε

[*Keimzellen*], and then shows how the music develops out of them. [...] However, as I came to revise and prepare the book last year [1968], and so to occupy myself with Berg’s music with renewed intensity, I saw something that I had, of course, dimly sensed for a long time: namely that Berg’s music is not at all a “Something” [*ein Etwas*] which forms itself, so to speak, out of a “Nothingness” [*ein Nichts*] of the smallest possible, undifferentiated component elements. It only seems like this at first glance. In reality it accomplishes within itself a process of *permanent dissolution* [*permanente Auflösung*]” (Theodor W. Adorno, “On the Problem of Musical Analysis”, ό.π., σ. 184).

¹⁹ “Bei Berg mehr wohl als bei jedem anderen Komponisten ist die Art Elemente, auf welche die Analyse dringt, kein Erstes, Ursprüngliches, sondern Ergebnis, durch und durch in sich vermittelt. Das Programm zukünftiger und zureichender Erkenntnis von Berg wäre die Analyse solcher Vermittlung. [...] Der Begriff der Analyse wird einmal bei Berg so sehr sich umzuwenden haben, wie seine Musik sich umwendete vom Ziel des Ganzen weg auf das Kleinste, in dem das Ganze verschwindet” (Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister...*, ό.π., σ. 372).

²⁰ Βλ. Μάκης Σολωμός, “Μουσική και κοινωνία. Σημειώσεις για τον Adorno και τη μουσική του ’50”, *Ουτοπία* 25, Αθήνα 1997, σ. 71-84, και “Adorno et la génération de Darmstadt. Un commentaire critique”, στο: Hugues Dufourt και Joël-Marie Fauquet (επιμ.), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Mardaga, Liège 1996, σ. 119-132.

²¹ Theodor W. Adorno, “Schönberg: *Fünf Orchesterstücke op. 16*” (1927), στο: *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 18, 1984, σ. 335-344.

²² Στο ίδιο, σ. 338.

ήδη εισάγει τον δωδεκαφθογγισμό και του προσάπτεται ότι τον εφηύρε έπειτα από στεγνούς υπολογισμούς που δεν πηγάζουν μέσα από μουσική αναγκαιότητα. Το να αποδείξει κανείς ότι ο δωδεκαφθογγισμός βρίσκεται ήδη εν σπέρματι σε μια τεχνική που πηγάζει από εσωτερική εξέλιξη της μουσικής, αφαιρεί κάθε επιχείρημα από αυτή την κριτική. Συνοπτικά, στην ανάλυσή του, ο Adorno υποστηρίζει ότι οι δύο Grundgestalten με τις οποίες αρχίζει το κομμάτι, *μι – φα – λα* στο τσέλλο και *ρε – ντο-δίεση – σολ* στα μπάσσα πνευστά, εάν ανακατευθούν και οργανωθούν ανά τρίτες, έχουν ως αποτέλεσμα την συγχορδία *ρε – φα – λα – ντο-δίεση – μι – σολ* που, χωρίς ποτέ να παιχτεί ως συνολική συγχορδία, αποτελεί το αρμονικό θεμέλιο του κομματιού. Μπορεί κανείς να δεχτεί την ανάλυση αυτή, μπορεί όμως και να σκεφτεί ότι είναι κάπως παρατραβηγμένη: δεν θα ήταν πιο απλό να πούμε ότι το κομμάτι θυμίζει *ρε-ελάσσονα*; Πιο σοβαρό πρόβλημα: το 1927, ο Adorno μάλλον δεν είχε ακόμα ερμηνεύσει σωστά τον ρόλο του δωδεκαφθογγισμού: τον παρουσιάζει ως το αποτέλεσμα του οργανικισμού (organicisme), που καταλήγει στον υπερθεματισμό (ultrathématisme). Όμως, όπως είναι γνωστό, ο δωδεκαφθογγισμός του Schönberg υπήρξε κυρίως κονστρουκτιβιστικό (constructiviste) στοιχείο.

3

Ας ασχοληθούμε τώρα με την τρίτη και τελευταία κριτική: την απόσταση που ίσως υπάρχει μεταξύ των αναλυτικών και των αισθητικών σχολίων του Adorno. Κατά την γνώμη μου, η κριτική αυτή δεν στέκει. Εάν ήταν αλήθεια ότι υπάρχει μια τέτοια απόσταση, τότε ό,τι ειπώθηκε στο πρώτο μέρος αυτού του κειμένου (το ότι για τον Adorno είναι το έργο που πρέπει να οδηγήσει στην θεωρία, το ότι η αισθητική θεωρία πρέπει να περάσει από την μουσική ανάλυση μιας και το περιεχόμενο αλήθειας διαβάζεται μέσα στην τεχνική υφή του έργου) δεν θα ίσχυε για τις μουσικές αναλύσεις του Adorno! Βέβαια, εφ' όσον η ανάλυση και η αισθητική δρουν σε επίπεδα γνώσης διαφορετικά, εκφράζονται με λόγια πολύ διαφορετικά, ακόμα κι όταν η δεύτερη θεμελιώνεται πάνω στην πρώτη: το πέρασμα από την μια στην άλλη δεν μπορεί να γίνει με τρόπο απαλό. Επί πλέον, είναι γνωστό ότι ο Adorno λατρεύει τις αντιθέσεις κι άρα δεν τον ενδιαφέρει να απαλύνει το χάσμα αυτό. Εξ ου ενίοτε η εντύπωση, κυρίως στα καθαρά αισθητικά κείμενα, ότι οι αισθητικές του θέσεις δεν είναι παρά διαισθήσεις άσχετες με την ανάλυση. Παράδειγμα: στην παράγραφο της *Φιλοσοφίας της Νέας Μουσικής* “Η σαιμπεργκική κριτική της εμφάνισης και του παιχνιδιού”, μιλώντας για τον σαιμπεργκικό εξπρεσιονισμό και αναφέροντας τον Freud και τον Καντίνσκυ, ο Adorno γράφει: «Τα στίγματα αυτής της επανάστασης της έκφρασης είναι τα σημάδια τα οποία στερεώνονται στους πίνακες, όπως και στην μουσική, ως αγγελιοφόροι του Αυτού ενάντια στην θέληση του συνθέτη, που διαταράσσουν την επιφάνεια και που η μετέπειτα διόρθωση δεν μπορεί να σβήσει, όπως και δεν μπορούν να σβηστούν τα ίχνη αίματος στα διηγήματα».²³ Την φράση αυτή ακολουθεί η εξής υποσημείωση: «Τέτοια σημάδια είναι περίπου τα σημεία με tremolo στο πρώτο κομμάτι για πιάνο του opus 19 ή τα μέτρα 10, 269, 382 του

²³ “Die Narben jener Revolution des Ausdrucks aber sind die Kleckse, die auf den Bildern so gut wie in der Musik als Boten des Es gegen den kompositorischen Willen sich festsetzen, die Oberfläche verstören und von der nachträglichen Korrektur so wenig wegzuwischen sind wie Blutspuren im Märchen” (Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, στο: *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 12, 1976, σ. 44).

Erwartung».²⁴ Ο αναγνώστης θα βρει στο παράδειγμα 1 το opus 19 αρ. 1 και μάλλον θα συμφωνήσει με το εξής: δύσκολο είναι να ακούσει κανείς σήμερα το “Αυτό” έτσι όπως το ακούει ο Adorno! Όμως τέτοιου είδους διαισθήσεις είναι αρκετά σπάνιες στα κείμενά του. Εάν επί πλέον περιοριστούμε στις καθ’ εαυτό μουσικές αναλύσεις, πολύ πιο συχνά συναντάμε αισθητικές υποθέσεις που διακρίνονται όντως στην τεχνική υφή του έργου. Μάλιστα ο Adorno καταφέρνει ενίοτε το ακατόρθωτο: την ενοποίηση της τεχνικής και της αισθητικής ανάλυσης, διατηρώντας ταυτόχρονα την αυτονομία τους.

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 5. Measure 1 is marked 'Leicht, zart (♩)' and 'ppp'. Measure 2 is marked 'etwas zögernd' and 'p'. The second system contains measures 3 through 17. Measure 3 is marked 'flüchtig' and 'ppp'. Measure 4 is marked 'pp'. Measure 5 is marked 'p'. Measure 6 is marked 'pp'. Measure 7 is marked 'leicht' and 'pp'. Measure 8 is marked 'flüchtig' and 'ppp'. Measure 9 is marked 'pp flüchtig'. Measure 10 is marked '7' and 'pp'. Measure 11 is marked 'rit.'. Measure 12 is marked 'fpp trem.'. Measure 13 is marked '(mit Ton)' and 'mf'. Measure 14 is marked 'molto rit.'. Measure 15 is marked 'ppp'. Measure 16 is marked 'ppp'. Measure 17 is marked 'molto rit..' and 'ppp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Παράδειγμα 1: Schönberg, *Μικρό κομμάτι για πιάνο* opus 19 αρ. 1

²⁴ “Solche Kleckse sind etwa die Tremolostelle im ersten Klavierstück aus op. 19 oder die Takte 10, 269, 382 der *Erwartung*” (στο ίδιο, σ. 44).

Ο Adorno πετυχαίνει το κατόρθωμα αυτό χάρη στην χρήση κατηγοριών που μπορούν να εφαρμοστούν τόσο στην μουσική ανάλυση όσο και στην αισθητική. Για παράδειγμα, οι μελέτες του πάνω στην μουσική του Berg βασίζονται στην ιδέα της “εξαφάνισης” (που ονομάζει επίσης, όπως είδαμε, “διάλυση” [Auflösung]). Την εντοπίζει τόσο στην τεχνική όσο και στην αισθητική του Berg: «Το εξαφανιζόμενο [das Verschwindende], η ακύρωση της ίδιας της ύπαρξης [das eigene Dasein Widerrufende], δεν είναι στον Berg υλικό που χρησιμοποιεί η έκφραση [Ausdrucksstoff], δεν είναι αλληγορικό αντικείμενο της μουσικής, είναι ο νόμος στον οποίο υπακούει [das Gesetz, nach dem sie sich fügt]». ²⁵ Θα έπρεπε εδώ να αναφέρουμε εκτενώς την ανάλυση του *Κοντσέρτου για βιολί*, όπου δείχνει, ενίοτε λεπτομερειακά, με ποιό τρόπο η μουσική κατέχεται απ’ αυτήν την ιδέα. Στην ανάλυση αυτή, που απευθύνεται στον ερμηνευτή, ο Adorno ανάγει την δυσκολία ερμηνείας του κοντσέρτου στην διαρκή διάλυση που το χαρακτηρίζει. Για παράδειγμα, αναλύει εκτενώς το δίμετρο μοτίβο του Allegretto (βλ. παράδειγμα 2). Συνοψίζω: λόγω της συνοδείας του, το μοτίβο θυμίζει χορό. Στην δόμησή του όμως, περιστρέφεται γύρω από έναν μόνο φθόγγο κι άρα τείνει προς το τίποτα, προς το διαφορικό [Differential]. Ως “μοτίβο”, που πρόκειται να παίξει σημαντικό ρόλο, έχει την τάση να επιβληθεί. Ταυτόχρονα όμως, λόγω της δόμησής του, “δεν είναι”. Εξ ου και η δυσκολία ερμηνείας του: «Θα έπρεπε λοιπόν να σκεφτούμε ότι το θέμα πρέπει να εκτελεστεί είτε ως θέμα, δηλαδή με μια τάση προς αυτοεπιβεβαίωση, είτε ως διαφορικό, δηλαδή με κανένα είδος υποχρέωσης. Και τα δύο είναι όμως λανθασμένα: ως θέμα σε παραδοσιακή εκτέλεση θα ήταν πολύ θετικό, θα έβγαине από το συνεχές· ως διαφορικό δεν θα μπορούσε να παίξει τον ρόλο του ως μοντέλλο στην σωστά ανεπτυγμένη φράση». ²⁶

²⁵ “Das Verschwindende, das eigene Dasein Widerrufende ist bei Berg kein Ausdrucksstoff, kein allegorischer Gegenstand der Musik, sondern das Gesetz, nach dem sie sich fügt” (Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister...*, ό.π., σ. 326).

²⁶ “Man sollte denken, es wäre entweder das Thema als Thema zu spielen, also mit einigem Nachdruck für sich aufzustellen, oder aufs Differential hin zu musizieren, also es so unverbindlich zu bringen wie nur möglich. Beides indessen ist falsch: als Thema traditionellen Vortragsstils würde es zu positiv, ragte aus dem Kontinuum heraus; als Differential könnte es seine Modellfunktion in dem recht ausgedehnten Satz nicht erfüllen” (Theodor W. Adorno, “Alban Berg: Violinkonzert”, *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, στο: *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 15, 1976, σ. 343).

ALLEGRETTO

The image shows a page of a musical score for the beginning of the Allegretto movement from Berg's Concerto for Violin. The score is written for a full orchestra and includes staves for Violin I, Violin II, Flute, Clarinet, Bassoon, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked 'ALLEGRETTO'. The time signature changes from 3/8 to 6/8. The score includes various musical notations such as 'molto p', 'pp', 'p', 'arco', and 'rit.'. A boxed number '105' is present in the score.

Παράδειγμα 2: Berg, *Κοντσέρτο για βιολί*, αρχή του Allegretto

Το καλύτερο παράδειγμα κατηγοριών που μπορούν να εφαρμοστούν τόσο στην μουσική όσο και στην αισθητική ανάλυση και που άρα μεσολαβούν μεταξύ των δύο αυτών επιπέδων ανάλυσης, είναι η “υλική [συγκεκριμένη] θεωρία της μουσικής μορφής” που αναπτύσσεται στο βιβλίο περί Mahler, όπου ο Adorno πλάθει κατηγορίες όπως την “ρωγμή”

[Durchbruch].²⁷ Εδώ λειτουργεί η μεταφορά – η μεταφορά αυτή που αποτελεί την ουσία της γλώσσας – κι όχι κάποια εκθαμβωτική αλλά επιπόλαια διαίσθηση. Οι μουσικές αναλύσεις του Adorno που ενεργοποιούν αυτήν την κατηγορία χρησιμοποιούν τα παραδοσιακά εργαλεία της ανάλυσης και εισχωρούν λεπτομερειακά στην τεχνική υφή του έργου. Παίρνουν όμως το νόημά τους κι άρα τον προσανατολισμό τους από την κατηγορία αυτή που δεν είναι καθ' εαυτή τεχνική κατηγορία και που όμως δεν επιβάλλεται στην τεχνική ανάλυση σαν να της ήταν τελείως ξένη: το να ονομάσει κανείς “ρωγμή” την εισβολή των χάλκινων στο πρώτο μέρος της *Πρώτης Συμφωνίας* του Mahler δεν σοκάρει, ακόμα και στα πλαίσια της ορολογίας της πιο παραδοσιακής τεχνικής ανάλυσης. Πάντα η ανάλυση χρησιμοποιεί τέτοιου είδους λέξεις. Όμως, στην αναλυτική πρακτική του ύστερου Adorno δεν λειτουργούν ως λογοτεχνικά δεκανίκια: έχουν την φιλοδοξία να εκφράσουν τόσο την σάρκα όσο και το πνεύμα της μουσικής.

Για να δείξω στην πράξη πώς λειτουργούν τέτοιες κατηγορίες – πώς καταφέρνουν να μεσολαβήσουν μεταξύ της τεχνικής και της έκφρασης, μεταξύ της μουσικής και της αισθητικής ανάλυσης – διάλεξα ως παράδειγμα μια κατηγορία που χρησιμοποίησα στην δική μου αναλυτική εργασία πάνω στην μουσική του Ξενάκη, ένα παράδειγμα όπου είναι εμφανής η επιρροή του Adorno. Πρόκειται για την κατηγορία της “χειρονομίας” με την οποία ονομάζω σημεία της μουσικής του Ξενάκη (σημειώνω ότι ο ίδιος ο Adorno χρησιμοποίησε την λέξη *Gestus*, με διαφορετικούς όμως ορισμούς: ο δικός μου ορισμός δεν αναφέρεται καθόλου στην χρήση της λέξης στο βιβλίο περί Mahler – γι’ αυτό και προηγουμένως την απέδωσα με τον ελληνικό όρο “νεύμα”: όσον αφορά στην χρήση της στο βιβλίο περί Wagner, έχει κάποια σχέση, αν και μικρή).²⁸

Αποτελούν, κατά κάποιο τρόπο, χειρονομίες, ορισμένα σημεία της μουσικής του Ξενάκη όπου το έργο μοιάζει να σταματάει προς στιγμή, είτε γιατί πρόκειται για αποκορύφωμα [*climax*], είτε γιατί το στοιχείο της επανάληψης κυριαρχεί στην μουσική υφή. Τέτοια σημεία, που εναντιώνονται στην εξέλιξη της μορφής, έχουν συνήθως δραματική εμφάνιση, λες και τα κατέχει κάποια ιδιαίτερη *πρόθεση*, ενώ η εξέλιξη της μορφής έμοιαζε σαν καθαρό γίγνεσθαι της ηχητικής ύλης. Εξ ου και η λέξη “χειρονομία”: σαν να ήταν ένα χέρι που σηκώνεται για να δείξει κάτι, για να δώσει τον προσανατολισμό. Η εξέλιξη της μορφής παρομοιάζεται εδώ με το σώμα, εκφραστικό ή μη-εκφραστικό μεν, που αποτελεί όμως ένα όλο: όσον αφορά στην χειρονομία, διασπά αυτό το όλο και τραβάει το βλέμμα πάνω της, με τον ίδιο τρόπο που, για το αυτί, η ηχητική χειρονομία βιάζει την ηχητική ύλη.

Υπάρχουν τουλάχιστον δύο ειδών χειρονομίες στον Ξενάκη. Το πρώτο είδος εμφανίζεται π.χ. στις *Νύχτες* (1967), στα μέτρα 120-126 (το παράδειγμα 3 προσφέρει μια αναγωγή αυτού του μέρους). Το σημείο αυτό ολοκληρώνει μία πολύ προοδευτική εξέλιξη που αρχίζει ήδη με τα πρώτα μέτρα του έργου· γι’ αυτό το λόγο μοιάζει να αποτελεί λογικό αποτέλεσμα των μέτρων που προηγούνται. Όταν εμφανίζεται, η ενέργεια που είχε προοδευτικά συσσωρευτεί προκαλεί έκρηξη: γι’ αυτό ίσως το σημείο αυτό ακούγεται ως έκρηξη αγαλλίασης ή ως απελευθέρωση του σώματος. Πρόκειται λοιπόν για μια χειρονομία

²⁷ Πρβλ. Theodor W. Adorno, *Mahler...*, στο: *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 13, 1971, σ. 152 κ.εξ.: ο Adorno αναλύει όλο το πρώτο μέρος της *Πρώτης Συμφωνίας* βάσει ενός τμήματός του που το ορίζει ως “ρωγμή” και που βρίσκεται έξι μέτρα πριν τον αριθμό 26 επί της παρτιτούρας.

²⁸ Πρβλ. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, στο: *Gesammelte Schriften*, ό.π., τόμος 13, 1971, κεφάλαιο 2.

που τείνει προς την έκσταση: οποιοσδήποτε ακροατής του Ξενάκη έχει νοιώσει την δύναμη αυτού του είδους χειρονομίας, που συνδέεται με την διονυσιακή πλευρά της μουσικής του.

Παράδειγμα 3: Ξενάκης, *Νύχτες*, μέτρα 120-126 (αναγωγή)

Το δεύτερο είδος χειρονομίας είναι διαμετρικά αντίθετο. Εάν συγκρίνουμε την εξέλιξη του έργου με την εξέλιξη ενός ονείρου, το είδος αυτό χειρονομίας, όταν συμβαίνει, μεταμορφώνει το όνειρο σε εφιάλη. Η μουσική μοιάζει να κολλάει, δεν προχωράει άλλο. Στο κοντσέρτο για πιάνο *Συναφαί* (1969), που ανήκει στην ίδια περίοδο με τις *Νύχτες*, η χειρονομία εμφανίζεται ήδη στην αρχή. Ο πιανίστας “παλεύει” με τα έγχορδα, τα οποία, αν και παίζουν στα πλαίσια ενός πλούσιου κόσμου τονικών υψών (συγχορδίες με τρίτα του τόνου), επαναλαμβάνουν, σε απόσταση μεταξύ τους, μία χειρονομία έντασης πολύ απλή και “απειλητική” (*ppp* < *sfff*). Ενώ είχε αρχίσει να σχηματίζει ένα θαμνοειδές σχήμα, ο πιανίστας σύντομα αρχίζει να “ποδοβολά” (μέτρο 6: βλ. παράδειγμα 4): κολλάει σε επαναλαμβανόμενους φθόγγους (μέτρο 6) και μόνο λίγο πριν εμφανιστεί η απελευθερωτική επέμβαση του κλαρινέττου με “σχιστούς” [fendus] ήχους (μέτρο 21) καταφέρνει να ξαναρχίσει, δηλαδή να “απελευθερωθεί” (μέτρο 16). “Παλεύει”, “απειλητική”, “ποδοβολά”, “απελευθερωθεί”: βυθιζόμαστε στην μεταφορά, στο είδος όμως μεταφοράς για το οποίο έγινε νύξη προηγουμένως: η λέξη “χειρονομία” λειτουργεί ταυτόχρονα ως αναλυτική και ως αισθητική κατηγορία.

Παράδειγμα 4: Ξενάκης, *Συναφοί*, μέτρα 6-11

Δεν είναι εδώ ο χώρος για να αναπτύξω το θέμα αυτό και να δείξω τον ρόλο της χειρονομίας στην μουσική του Ξενάκη.²⁹ Ήθελα μόνο να δώσω ένα παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ορισμένες κατηγορίες μπορούν να μεσολαβήσουν μεταξύ της τεχνικής και της έκφρασης, μεταξύ της μουσικής και της αισθητικής ανάλυσης. Για να επανέλθω στον Αδομο: παρ' ότι είναι προβληματικές, οι αναλύσεις του έδειξαν την σωστή κατεύθυνση!

²⁹ Βλ. Μάκης Σολωμός, *Iannis Xenakis*, P.O. Editions, Mercuès 1996, κεφάλαιο 6.