

Κλωντ Λεβί - Στρος

Η ΜΟΥΣΙΚΗ («Μυθολογικά», εισαγωγή)

Ο αναγνώστης κινδυνεύει να τα χάσει από μια τέτοια συζήτηση για το θέμα της δωδεκαφωνικής μουσικής, που, όπως φαίνεται, δεν έχει καθόλου θέση στην αρχή ενός έργου αφιερωμένου στους μύθους των Ινδιανών της Νοτίας Αμερικής. Θα δικαιωθεί απ το σχέδιο μας να αναπτύξουμε τις ενότητες κάθε μύθου και τους ιδιους μύθους στις αμοιβαίες τους σχέσεις, σαν τα οργανικά μέρη ενός μουσικού έργου, να τους μελετήσουμε όπως μια συμφωνία. Γιατί η μέθοδος είναι θεμιτή μόνο με την προϋπόθεση πως θα φανεί κάποιος ισομορφισμός αναμεσα στο σύστημα των μύθων, που ανήκει στη γλωσσική τάξη, και στο σύστημα της μουσικής, που αντιλαμβάνομαστε ότι είναι μια γλώσσα αφού την καταλαβαίνουμε, αλλά η απολυτή πρωτοτυπία της, που την διακρίνει απ τον εναρθρο λόγο, βρίσκεται στο ότι είναι αμεταφράστη. Ο Μπωντλαίρ είχε εμβάθυνοντας παρατηρήσει ότι αν κάθε ακροατής αισθάνεται ένα έργο με τον δικό του τρόπο, παρατηρείται όμως πως «η μουσική υποβάλλει ιδέες αναλογές σε εγκεφαλούς διαφορετικούς». Για να το πούμε αλλιώς, αυτό που η μουσική και η μυθολογία ανακαλούν σ αυτούς που τις ακούνε, είναι κοινές διανοητικές δομές. Η αποψη που υιοθετήσαμε απαιτεί λοιπόν την προσφυγή σ αυτές τις γενικές δομές που απορρίπτει το δωδεκαφωνικό δόγμα, που αμφισβητεί ακόμη και την υπάρξη τους. Απ την άλλη πλευρά, αυτές οι δομές δεν μπορούν να ονομαστούν γενικές παρα μόνο αν τους αναγνωριστεί μια αντικειμενική βάση κάτω απ τη συνειδηση και τη σκέψη, ενώ η δωδεκαφωνική μουσική θέλει να είναι συνειδητό έργο του πνεύματος, και επιβεβαίωση της ελευθερίας του. Προβλήματα φιλοσοφικής μορφής μπαίνουν στη συζήτηση. Η δυναμική των θεωρητικών της φιλοδοξιών, η πολύ αυστηρή μεθοδολογία της, τα λαμπρά τεχνολογικά της επιτεύγματα, χαρακτηρίζουν την δωδεκαφωνική σχολή, πολύ καλύτερα απ της αφηρημένης ζωγραφικής, για ν αναδείξουν ένα ρεύμα της σύγχρονης σκέψης που είναι σπουδαίο να το ξεχωρίσουμε απ τον στρουκτουραλισμό με τον οποίο παρουσιάζει κοινά σημεία: πλησιαστικά καθαρά διανοητικό, υπεροχή των συστηματικών διασκευών, δυσπιστία ως προς τις μηχανικές και εμπειρικές λύσεις. Παρ όλα αυτά, από τις θεωρητικές της προϋποθέσεις, η δωδεκαφωνική σχολή τοποθετείται στους αντιποδες του στρουκτουραλισμού κατεχοντας απεναντι του μια θέση, που μπορεί να συγκριθεί με αυτήν που είχε η ελευθερία σκέψης των φιλοσοφών (του 18ου αιώνα) σε σχέση με την θρησκεία. Με την μονή διαφορά όμως, πως, σήμερα, τα χρώματα του υλισμού τα υπερασπίζεται η στρουκτουραλιστική σκέψη.

Επομένως, αντι ν απομακρυνεται, ο διαλογος μας με τη δωδεκαφωνική σκέψη ξαναπιάνει και αναπτύσσει θέματα που έχουν κιόλας θίγει στο πρώτο μέρος αυτής της εισαγωγής. Καταλλήγουμε έτσι να δείξουμε πως αν, στο μυαλό του κοινού, παρουσιάζεται μια συχνή σύγχυση μεταξύ του στρουκτουραλισμού, του ιδεαλισμού και του φορμαλισμού, αρκεί ο στρουκτουραλισμός να βρει στο δρόμο του έναν αληθινό ιδεαλισμό και φορμαλισμό για να εκδηλωθεί καθαρά η δική του ντετερμινιστική και ρεαλιστική εμπνευση.

Πραγματι, οτι δεχομαστε για κάθε γλώσσα μας φαίνεται ακόμα πιο εξασφαλισμένο, όταν προκειται για τη μουσική. Αν αναμεσα σ όλα τ ανθρωπινα έργα, αυτή μας φαίνεται σαν η πιο καταλληλή να μας διδάξει την ουσία της μυθολογίας, ο λόγος βρίσκεται στ ότι χαιρείται την τελειότητα. Μεταξύ δυο τυπων συστημάτων σημειών διαμετρικά αντιθετων — απ τη μια μεριά ο μουσικός λόγος, απ την άλλη ο εναρθρος — η μυθολογία κατεχει μια μεση θέση. Πρέπει να την

αντιμετωπίσουμε και με τις δυο προοπτικές για να την καταλάβουμε. Και όμως, όταν διαλέγει κανείς, όπως κάναμε σ' αυτό το διδλίο, να κυττάξει απ' το μυθό προς τη μουσική παρα απ' το μυθό προς τη γλώσσα, όπως το έχουμε επιχειρήσει σε προηγούμενα έργα, η προνομιακή θέση που παίρνει η μουσική φαίνεται ακόμη καθαρότερα. Κανοντάς τη σύγκριση, επικαλεστήκαμε την κοινή ιδιότητα του μυθού και του μουσικού έργου να ενεργούν με την συναρμογή δυο πλεγμάτων, το ένα εσωτερικό, τ' άλλο εξωτερικό. Αλλά, στην περίπτωση της μουσικής, αυτά τα πλέγματα, που δεν είναι ποτέ απλά, περιπλέκονται μέχρι να διπλασιαστούν. Το εξωτερικό, η πολιτιστική, πλέγμα σχηματίζεται απ' την κλίμακα των διαστημάτων και τις σχέσεις ιεραρχίας αναμεσα στις νότες και παραπέμπει σε μια ουσιαστική ασυνεχεία : των μουσικών ηχών, που είναι ήδη, μέσα τους, αντικείμενα εντελώς πολιτιστικά απ' το γεγονός ότι διαφέρουν απ' τους θορύβους, τους μόνους δοσμένους *sub specie naturae*. Συμμετρικά, το εσωτερικό, η φυσικό, πλέγμα, εγκεφαλίκης μορφής, ενισχύεται μ' ένα δεύτερο πλέγμα, αν μπορεί να το πει κανείς, ακόμη πιο ολοκληρωτικά φυσικό : είναι εκείνο των ρυθμών των σπλαχνών. Στη μουσική επομένως, η μεσολαβήση της φύσης και της καλλιέργειας, που πραγματοποιείται στους κόλπους κάθε γλώσσας, γίνεται μια υπερ-μεσολαβήση : κι απ' τα δυο μέρη, τ' αγκυροβολία ενισχύονται. Τοποθετημένη στη συνάντηση δυο τομέων, η μουσική επιβάλλει το νόμο της πολύ περα απ' τα όρια που οι άλλες τέχνες αποφεύγουν να διαδούν. Τοσο απ' την πλευρά της φύσης όσο και της καλλιέργειας, τόλμα να παει μακρύτερα απ' αυτές. Έτσι εξηγείται στην αρχή της (αν όχι στη γένεση και στην εκτέλεση της που παραμένουν, το είπαμε, το μεγάλο μυστήριο των επιστημών του ανθρώπου), η καταπληκτική δύναμη που έχει η μουσική να ενεργεί ταυτόχρονα πάνω στο πνεύμα και τις αισθήσεις, να δίνει μοναμιάς τις ιδέες και τις συγκινήσεις, να τις διαλύει μέσα σ' ένα ρεύμα όπου παύουν να υπάρχουν οι μὲν πλάϊ στις δε, παρα μόνο σαν μαρτυρές και σαν εγγυήτες.

Η μυθολογία δεδαιά αποτελεί μόνο μια εξασθενημένη απομίμηση αυτής της ορμητικότητας. Παρ' όλα αυτά, η γλώσσα της φανερώνει τον μεγαλύτερο αριθμό κοινών σημείων με της μουσικής, όχι μόνο γιατί, απο τυπική άποψη, ο ύψηλος τους βαθμός εσωτερικής οργάνωσης δημιουργεί ανάμεσα τους μια συγγενεία, αλλά και για βαθύτερους λόγους. Η μουσική εκθέτει στο άτομο το φυσιολογικό του ριζώμα, η μυθολογία κάνει το ίδιο με το κοινωνικό του ριζώμα. Η μια αγγίζει το μέσα μας, η άλλη, αν μπορούμε να το πούμε, την «ομάδα». Και για να τα καταφέρουν, χρησιμοποιούν αυτές τις πολιτιστικές μηχανές τις καταπληκτικά λεπτές που είναι τα μουσικά όργανα και τα μυθικά σχήματα. Στην περίπτωση της μουσικής, ο διπλασιασμός των μεσών με τη μορφή των οργάνων και του τραγουδιού απεικονίζει, με την ένωση τους, αυτήν την ίδια της φύσης και της καλλιέργειας, αφού ξέρομε ότι το τραγούδι διαφέρει απ' τη μιλούμενη γλώσσα ακριβώς στο ότι απαιτεί τη συμμετοχή ολοκληρού του κορμιού, αλλά αυστηρά πειθαρχημένο στους κανόνες ενός φωνητικού στυλ. Κι εκεί ακόμα, η μουσική εκπληρώνει τους σκοπούς της με τρόπο πιο ολοκληρωμένο, συστηματικό και συναφή. Αλλά, εκτός απ' το ότι και οι μυθοί τραγουδιούνται, ακόμη και η απαγγελία τους συνοδεύεται γενικά απο κάποια σωματική πειθαρχία : απαγορεύεται να μισοκοιμάσαι ή να είσαι καθιστός, κ.λ.π..

Στη συνέχεια αυτού του διδλίου (...) θα αποδείξουμε ότι υπάρχει ένας ισομορφισμός μεταξύ της αντίθεσης της φύσης και της καλλιέργειας, και της αντίθεσης μεταξύ της συνεχούς και της διακεκριμένης ποσότητας. Μπορούμε λοιπόν να εχούμε το επιχειρήμα, στηρίζομενοι στη θέση μας, απο το γεγονός ότι αναριθμητές κοινωνίες, περασμένες ή τωρινές, αντιλαμβάνονται την σχέση ανάμεσα στη μιλούμενη γλώσσα και το τραγούδι πάνω στο πρότυπο της σχέσης ανάμεσα στο συνεχές

και στο ασυνεχές. Αυτό σημαίνει πραγματι, οτι στους κολπους της καλλιτεργειας, το τραγουδι διαφερει απο την μιλουμενη γλωσσα οπως η καλλιτεργεια διαφερει απο την φυση. Τραγουδισμενος η οχι ο ιερος λογος του μυθου αντιτιθεται με τον ιδιο τροπο στον μη ιερο λογο. Έτσι ακομη, το τραγουδι και τα μουσικα οργανα συγκρινονται συχνα με μασκες: ισοδυναμια, στο ακουστικο πεδιο, με τις μασκες στο πλαστικο πεδιο (και που γι αυτο το λογο, κυριως στην Νοτια Αμερικη, συνδεονται μ αυτα ηθικα και φυσικα). Με την προφανη αυτη επισης, η μουσικη και η μυθολογια που απεικονιζουν οι μασκες πλησιαζουν η μια την αλλη συμβολικα.

Ολες αυτες οι συγκρισεις εχουν σαν αποτελεσμα το γειτονεμα της μουσικης και της μυθολογιας πανω στον ιδιο αξονα. Αλλα, απ το γεγονος οτι σ αυτον τον αξονα η μουσικη δρισκεται απεναντι απ την εναρθρη γλωσσα, επεται οτι η μουσικη: γλωσσα πληρης και που δεν μεταφραζεται στην αλλη, πρεπει να ειναι για λογαριασμο της ικανη να πραγματοποιει τις ιδιες λειτουργιες. Θεωρουμενη γενικα και στη σχεση της με τ αλλα συστηματα σημειων, η μουσικη παραβαλλεται με την μυθολογια. Αλλα, στο μετρο που η μυθικη λειτουργια ειναι η ιδια μια οψη του λογου, θα πρεπει να ειναι δυνατο να ανακαλυψουμε στον μουσικο λογο μια ειδικη λειτουργια που παρουσιαζει με τον μυθο μια ιδιαιτερη σχεση που θαρθει, αν μπορει να ειπωθει, να εγγραφει σαν εκθετης της γενικης σχεσης που παρατηρηθηκε ηδη αναμεσα στο μυθικο και το μουσικο ειδος, οταν τα θεωρουμε στο συνολο τους.

Βλεπουμε αμεσως πως υπαρχει μια αντιστοιχια αναμεσα στη μουσικη και στη γλωσσα απ την αποψη της ποικιλιας των λειτουργιων. Και στις δυο περιπτωσεις, μια πρωτη διακριση επιβαλλεται αναλογα με το αν η λειτουργια αφορα κυριως τον αποστολεα η τον παραληπτη. Ο ορος «φατικη λειτουργια» που εισηγαγε ο Μαλινόφσκι, δεν εφαρμοζεται αυστηρα στη μουσικη. Ομως φαινεται καθαρα πως ολη σχεδον η λαϊκη μουσικη: χορικο τραγουδι, τραγουδι που συνοδευει το χορο κ.λ.π., και ενα σημαντικο μερος της μουσικης δωματιου, εξυπηρετουν πρωτα — πρωτα την ευχαριστηση των εκτελεστων (η αλλιως) των αποστολεων. Προκειται εδω, κατα καποιο τροπο, για μια φατικη λειτουργια υποκειμενοποιημενη. Οι ερασιτεχνες που «χανουν κουαρτετο» νοιαζονται πολυ λιγο για το αν θα εχουν η οχι ακροατηριο. Και ειναι πιθανο πως προτιμουν να μην εχουν καθολου. Έτσι λοιπον, ακομη και σ αυτη την περιπτωση, η φατικη λειτουργια συνοδευεται απο μια αποπειρατικη λειτουργια, αφου η απο κοινου εκτελεση προκαλει μια αρμονια κινησης και εκφρασης, που ειναι κι ενας απ τους επιδιωκομενους σκοπους. Αυτη η αποπειρατικη λειτουργια υπερισχυει της αλλης οταν παρουμε την στρατιωτικη και την χορευτικη μουσικη, που το κυριο αντικειμενο τους ειναι να προκαλουν την κινηση του αλλου. Στη μουσικη, ακομη περισσοτερο κι απ τη γλωσσολογια, η φατικη και η αποπειρατικη λειτουργια ειναι αχωριστες. Τοποθετουνται στην ιδια πλευρα μιας αντιθεσης, που ο αλλος της πολος κρατιεται απ την γνωστικη λειτουργια. Αυτη κυριαρχει στη μουσικη θεατρου η στο κοντσερτο, που αποδλεπει αρχικα — αλλα κι εδω, οχι αποκλειστικα — να μεταδωσει μηνυματα με πληροφοριες σ ενα ακροατηριο που λειτουργει σαν παραληπτης.

Με τη σειρα της, η γνωστικη λειτουργια αναλυεται σε πολλες μορφες, που αντιστοιχουν η καθε μια, σ ενα ιδιαιτερο ειδος μηνυματος. Αυτες οι μορφες ειναι κατα προσεγγιση οι ιδιες μ εκεινες που διακρινει ο γλωσσολογος με το ονομα μεταγλωσσολογικη λειτουργια, αναφορικη λειτουργια, και ποιητικη λειτουργια (Jakobson 2, κεφ. XI και σελ. 220). Μονο με την προϋποθεση ν αναγνωρισουμε οτι υπαρχουν πολλα ειδη μουσικης μπορουμε να υπερπηδησουμε αυτο το φαινομενικα αντιφατικο που παρουσιαζουν οι προτιμησεις μας για συνθετες τελειως διαφορετικους. Ολα φωτιζονται, απ τη στιγμη που καταλαβαινουμε πως θα ηταν ματαιο να θελουμε να

τα τακτοποιήσουμε κατά σειρά προτιμησης (προσπαθώντας, για παραδειγμα, να μάθουμε αν είναι σχετικά λίγο ή πολύ «μεγαλοι»). Πραγματι, εξαρτώνται από κατηγορίες χωριστές αναλόγα με τη φύση της πληροφόρησης, της οποίας γίνονται φάρεις. Όσο γι αυτό, θα μπορούσαμε *grosso modo* να τους διαιρέσουμε σέ τρεις ομάδες που ανάμεσα τους υπάρχει κάθε μεταβάση και κάθε συνδυασμός. Ο Μπαχ και ο Σταβίνσκυ θα εμφανιστούν τότε σαν μουσικοί «του κωδικα», ο Μπετόβεν αλλά και ο Ραβέλ σαν μουσικοί «του μηνυματος», ο Βαγκνερ και ο Ντεμπύσσυ σαν μουσικοί «του μύθου». Οι πρώτοι αποσαφηνίζουν και σχολιάζουν στα μηνύματα τους τους κανόνες ενός μουσικού λόγου. Οι δεύτεροι διηγούνται. Οι τρίτοι κωδικοποιούν τα μηνύματα τους από στοιχεία που ανήκουν ήδη στην τάξη της διήγησης. Οπωσδήποτε κανένα κομμάτι αυτών των συνθετών δεν υπαγεται εξ ολοκλήρου σε κάποιον απ αυτούς τους τύπους, που δεν αποβλέπουν στο να καθορίσουν το έργο στο σύνολο του, αλλά να υπογραμμίσουν τη σχετική σπουδαιότητα που δίνεται σε κάθε λειτουργία. Κι επειδή θέλουμε να απλοποιήσουμε, περιορίζομαστε στο να αναφέρουμε τρία ζευγάρια που το καθένα συνδέει το παλιό και το μοντέρνο¹. Αλλά, ακόμη και στη δωδεκαφώνικη μουσική, η διακριτή παραμένει διαφωτιστική, αφού επιτρέπει να τοποθετήσουμε στις αναλογές σχέσεις τους, τον Βεμπέρ στην μερία του κωδικα, τον Σενίπεργκ στην μερία του μηνυματος και τον Μπεργκ στην μερία του μύθου.

Όσο για την συγκινησιακή λειτουργία, υπάρχει κι αυτή στη μουσική, αφού για να την απομονώσει σαν συστατικό παραγοντα, η επαγγελματική αργκό διαθέτει έναν ειδικό όρο δανεισμένο από τα γερμανικά: «Schmalz». Όμως, είναι φανερό, για τους λόγους που ήδη δείξαμε, ότι ο ρολός της θα ήταν ακόμη πιο δύσκολο ν απομνησθεί στην περίπτωση της εναρθρης γλώσσας αφού είδαμε ότι δικαιοματικά, αν όχι πάντοτε αποτελεσματικά, συγκινησιακή λειτουργία και μουσική γλώσσα είναι συνεκτατικές.

1. Χρειάζεται να το πούμε, αναφέρουμε τα εξι πρώτα ονοματα που μας ήρθαν στο νου. Αλλά όχι τελειως και κατά τυχ, θεβαια, αφού σύμβαινει, με την τοποθετηση αυτων των συνθεσεων σε χρονολογικη σειρα, οι σχετικες λειτουργιες που επικαλουνται να οργανωνονται με τον τροπο ενός κυκλου που ολοκληρωνεται, σαν να φαινοταν ότι σε δυο αιωνες, η μουσικη τονικης εμπνευσης ειχε εξαντλησει τις εσωτερικες της ικανότητες για ανανεωση. Θα ειχαμε πραγματι για τους «παλιους» μια σειρα: κωδικας → μινυμα → μυθος, και για τους «μοντερνους» την αντιθετη σειρα: μυθος → μινυμα → κωδικας. Αν θεβαια δεχουμε ν αποδωσουμε μια αξια που να εχει καποια ιδιαιτερη αξια στις μικρες αποστασεις, που χωριζουν τις ημεραμηνιες γεννησης του Ντεμπύσσυ (1862), του Ραβέλ (1875) και του Σταβίνσκυ (1882).

μεταφραση: Ειρηνη Αποστολοπουλου

επιλογη - παρουσιαση: Σωκρ. Α. Σκαρτσης