



# Μπετόβεν, Χέγκελ, και Μαρξ



γράφει ο CHRISTOPHER BALLANTINE\*



μετάφραση: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΓΟΥΡΓΟΥΛΙΟΣ

επιμέλεια: ΗΡΩ ΜΑΝΔΗΛΑΡΑ

Ο Χέγκελ, θαυμαστής του Μότσαρτ και του Ροσίνι, υπήρξε επιφυλακτικός έναντι της μουσικής του Μπετόβεν, επικρίνοντάς τον, χωρίς ωστόσο να τον κατονομάζει, για τις «έντονες αντιθέσεις» και τα «ακραία πάθη» που χαρακτηρίζουν τα έργα του, θεωρώντας ότι αυτά διαταράσσουν την ακρίβεια και, συνακολούθως, την ομορφιά της μουσικής. Παρ' όλα αυτά, υπάρχει, άραγε, κάποια σχέση μεταξύ των, γεννημένων την ίδια χρονιά, Μπετόβεν και Χέγκελ, μεταξύ της μπετοβενικής σονάτας και της εγγελιανής διαλεκτικής; Υπάρχει, επίσης, κάποια συγγένεια μεταξύ των ιδεών και της συνθετικής τεχνικής του Μπετόβεν και της μαρξικής κοσμοθεωρίας;

**i** \* Ο Christopher Ballantine είναι Ομότιμος Καθηγητής Μουσικής και Συνεργάτης στο Πανεπιστήμιο της KwaZulu-Natal. Αναγνωρισμένος για την πρωτοποριακή δουλειά του ως ριζοσπαστικός μουσικολόγος, τα κείμενά του αντλούν από τη φιλοσοφία και εκδίδονται διεθνώς. Εξερευνούν το νόημα και τα κοινωνικά σημαίνοντα της μουσικής και των δυνάμεων που τη διαμορφώνουν. Συγκεκριμένα, έχει γράψει για τη μουσική των τελευταίων 100 χρόνων, τη φιλοσοφία και την κοινωνιολογία της μουσικής, όπως και για τη μουσική της Νοτίου Αφρικής. Απόφοιτος των πανεπιστημίων Cambridge, Cape Town και Witwatersrand, είναι συγγραφέας πολλών βιβλίων όπως το Music and its Social Meanings, το βραβευμένο Marabi Nights: Jazz, 'Race' and Society in Early Apartheid South Africa και είναι ένας από τους συγγραφείς του Living Together; Living Apart? Towards Social Cohesion in a Future South Africa. Οι πρόσφατες δημοσιεύσεις του περιλαμβάνουν ένα κεφάλαιο στο Sound and Imagination (Oxford University Press, 2019), ένα κεφάλαιο στο The Routledge Companion to Jazz Studies (Routledge, 2019), το «A New Gold Standard: The Rise and Rise of South African Singers» στο Opera 71:3, 2020, και το «Against Populism: Music, Classification, Genre» στο Twentieth-Century Music 17:2, 2020 (Cambridge University Press).

Η μουσικολογία, παραφράζοντας τον Μερλό-Ποντύ, χειραγωγεί τα πράγματα και αρνείται να τα κατοικήσει. Έχει την τάση να περιορίζει τις αναλύσεις της σε ένα σύνολο από τεχνικές συλλογής δεδομένων, αντιμετωπίζοντας τα αντικείμενά της με απέραντη αδιαφορία, λες και είναι «αντικείμενα εν γένει» – «σα να μην έχουν δηλαδή καμιά σημασία για μας, αλλά και σαν να μην έχουν άλλο προορισμό εκτός από το να υπαχθούν στα τεχνάσματά μας»<sup>1</sup>. Στο πλαίσιο της τυπικής λογικής που τη διακρίνει, δεν υπάρχει τίποτα που να την ωθεί να κατανοήσει ή να αμφισβητήσει τα θεμέλιά της (από τη μία μεριά) ή (από την άλλη) να φανερώσει την ανθρώπινη προοπτική των εγχειρημάτων της – την αξία και το νόημα που πιθανώς διαποτίζουν τα υπό επεξεργασία αντικείμενά της.

Αυτά τα όρια γίνονται εμφανέστερα σε εκείνες τις περιστάσεις που θα έπρεπε, περισσότερο από κάθε άλλη φορά, να τα υπερβεί. Τέτοιες περιστάσεις είναι εκείνες που, σιωπηρά και συλλογικά, ξαναδιατυπώνουμε τη σχέση μας με έναν συγκεκριμένο συνθέτη – όπως συμβαίνει όταν γιορτάζουμε την επέτειο της γέννησής του. Όμως, για εμάς τους ειδικούς, αυτή η σχέση παραμένει ένα ζήτημα καθαρά τυπικό. Έχοντας ανακοινώσει την ημερομηνία, έχοντας στείλει τις προσκλήσεις και έχοντας παραγγείλει την τούρτα, αποφεύγουμε να προτείνουμε έναν λόγο για τον οποίο οφείλουμε να γιορτάζουμε. Αυτό ήταν το ουσιαστικό έλλειμμα των επετειακών εκδηλώσεων του 1970 προς τιμήν του Μπετόβεν. Τιμούσαμε τον Μπετόβεν – αλλά για ποιον λόγο; Είναι ταυτόχρονα η πιο προφανής και η πιο προβληματική ερώτηση· ίσως την αγνοήσαμε επειδή γνωρίζαμε ότι δεν μπορούσε να απαντηθεί κάπως αλλιώς: «*Τιμούμε τον Μπετόβεν επειδή είναι ο Μπετόβεν*». Μάταια αναζητούσε κανείς, ανάμεσα σε μια σειρά από εντυπωσιακές ακαδημαϊκές

δημοσιεύσεις, κάποια απόπειρα ειλικρινούς αναμέτρησης με το ερώτημα σχετικά με τη σημασία που θα μπορούσε να έχει ένας συνθέτης γεννημένος στα πρόθυρα της Γαλλικής Επανάστασης για τους ανθρώπους που ζουν 200 χρόνια αργότερα στην εποχή της διαστημικής τεχνολογίας. Αν είχαμε αναγκαστεί να απαντήσουμε, τι θα λέγαμε; Πολλοί από εμάς, νομίζω, θα ισχυρίζονταν πως η αξία της μουσικής του Μπετόβεν έχει να κάνει με τη σχέση της με τα πιο βαθιά και ουσιαστικά διλήμματα της ζωής, με την προσπάθειά της να θριαμβεύσει, να δημιουργήσει ελπίδα μέσα απ' την απελπισία. Φυσικά, αυτές είναι κάποιες πρόχειρες σκέψεις. Παρ' όλα αυτά, νομίζω πως μας ανάγουν στον πυρήνα της σημασίας του Μπετόβεν για εμάς σήμερα: Δηλαδή – και αυτό είναι που θα συζητήσουμε εδώ – στον τρόπο με τον οποίο αρθρώνεται στη μουσική του η αρχή της διαλεκτικής, με όλη την πλούσια και θαυμαστή λογική και συναισθηματική της σπουδαιότητα.

Στις αρχές της Γαλλικής Επανάστασης, αυτού του κοσμοϊστορικού γεγονότος που αποτέλεσε ταυτόχρονα το έναυσμα και το πεδίο, όπου δοκιμάστηκε μια από τις σπουδαιότερες ανακατατάξεις της ανθρώπινης σκέψης, ο Μπετόβεν ήταν δεκαοκτώ ετών. Συνοπτικά, η σημασία της Επανάστασης ήταν η εξής: Μέσω αυτής, οι άνθρωποι απέδειξαν και αντιλήφθηκαν για πρώτη φορά πως η ιστορία και η ανθρώπινη φύση αφορούσαν τους ίδιους· πως είχαν τη δυνατότητα να πάρουν αυτά τα πράγματα στα χέρια τους και να τα πλάσουν για τους ίδιους. Ωστόσο, ο πυρήνας αυτής της εμπειρίας ήταν η πεποίθηση πως η παλιά τάξη πραγμάτων έπρεπε να ανατραπεί, αφού αυτό που εξέφραζε ήταν, εντέλει, ένα ψέμα και πως η νέα τάξη πραγμάτων ήταν αυτή που είχε χαράξει μια οδό προς την αλήθεια. Η προσπάθεια να εκφραστεί αυτό με μια κατάλληλη εννοιολογική μορφή οδήγησε στην άποψη ότι μερικές φορές η προφανής όψη της «πραγματικότητας», θεωρούμενη από την κοινή λογική ως αδιαμφισβήτητη, δεν είναι καθόλου αληθινή· μάλλον είναι η ίδια η

1. Σ.τ.Μ. Η μετάφραση είναι δανεισμένη από το Μερλό-Ποντύ Μ. (1991), *Η αμφιβολία του Σεζάν: Το μήτι και το πνεύμα*, Μουρίκη Α. (εισ.-μτφ.), Αθήνα, Νεφέλη, σ.61

έλλειψη ή άρνηση της αλήθειας. Γι' αυτό τον λόγο, άλλες όψεις της «πραγματικότητας» δύνανται να την αντικρούσουν. Όμως, πού βρίσκεται τότε η αλήθεια; Η απάντηση είναι πως η αλήθεια υπάρχει πέραν ή πίσω από το στοιχείο που την υποσκάπτει. Επίσης, αν θέλουμε να συλλάβουμε την αλήθεια, όλα αυτά τα ακλόνητα αλλά αντιφατικά φαινόμενα –όλες αυτές οι εικόνες– πρέπει καθ' εαυτά να ανατραπούν, όπως ανατράπηκε και το Παλαιό Καθεστώς. Η αλήθεια θα αναδυθεί τότε ως μια νέα ερμηνεία της πραγματικότητας, της οποίας το δικριτικό γνώρισμα θα είναι ότι θα έχει απορροφήσει και θα έχει επανενσωματώσει τις πρωταρχικές εικόνες σε μια πιο κατάλληλη μορφή: θα συνιστά, μάλιστα, μια σύνθεση των προηγούμενων αναληθειών. Βέβαια, σε ένα ορισμένο στάδιο και αυτή η αλήθεια θα πάψει να είναι πραγματικά αληθινή· θα αντικρουστεί και θα υποβληθεί με τη σειρά της στην ίδια διαδικασία. Κατά αυτό τον τρόπο, η πραγματικότητα συλλαμβάνεται ως κατ' ουσίαν αντιφατική και αυτή η εγγενής της άρνηση αποτελεί την αρχή που διέπει όλη τη ζωή και την κίνηση.

Ο πρώτος που ανέπτυξε αυτές τις ιδέες σε ένα ολοκληρωμένο σύστημα ήταν φυσικά ο Χέγκελ· ένα σύστημα, το οποίο αποτελεί ταυτόχρονα ένα ζωντανό παράδειγμα των διαδικασιών που περιγράφει. Η μεταφυσική του παίρνει τις ακλόνητες κατηγορίες της παραδοσιακής τυπικής λογικής και τις διαλύει σε μια αδιάκοπα κινούμενη θάλασσα ανταγωνισμών: κατά αυτό τον τρόπο είναι καθ' εαυτήν μια κατάλυση αυτής της λογικής και μια σύνθεση βασισμένη σε αυτήν. Η πραγματικότητα, σύμφωνα με την οπτική που περιγράφω, είναι δυναμική. Επομένως, η οντολογία του Χέγκελ είναι μια ροή, ένα ατέλειωτο γίγνεσθαι, κινούμενο από τη σύγκρουση αντιθετικών δυνάμεων. Όμως, όλη αυτή η ανησυχία (*Unruhe*) έχει έναν στόχο και ένα τελικό σημείο. Σκοπεύει στην παύση, στο σημείο όπου ο άνθρωπος, με πλήρη επίγνωση αυτών των διαδικασιών και του ρόλου του σε αυτές, είναι πραγματικά ελεύθερος. Και αυτή –«τη μοναδική

άρχη ανάπαυσης μέσα στην αδιάκοπη σειρά γεγονότων και καταστάσεων»– ο Χέγκελ τη θεώρησε ως τον στόχο των αγώνων της ιστορίας.

Θα προκαλούσε έκπληξη, εάν μια σχέση με την πραγματικότητα τόσο ισχυρά και βαθιά εδραιωμένη όσο η διαλεκτική δεν έβρισκε αισθητική, καλλιτεχνική ενσάρκωση. Πραγματικά, η *αρχή της σονάτας* είναι ακριβώς το μουσικό ανάλογο της διαλεκτικής. Η σονάτα, που καλλιεργήθηκε την περίοδο της Επανάστασης και προήλθε από την ίδια ορμή, είναι ένας τρόπος μουσικής σκέψης που δημιουργεί αντιθέσεις μεταξύ π.χ. αντιθετικών τονικοτήτων, μουσικών θεμάτων, ρυθμικών χαρακτήρων εντός ενός μέρους του έργου αλλά και εντός μιας ολόκληρης πολυμερούς δομής. Το σημείο εκκίνησής της είναι η διαφορά μεταξύ πραγματικότητας και δυνατότητας, ακριβώς όπως της διαλεκτικής του Χέγκελ. Η σονάτα παρουσιάζει την αρχή, μέσω της οποίας κάτι μπορεί να μετατραπεί σε κάτι άλλο υπό την κινήτρια δύναμη της αντίφασης: είναι η ύψιστη μουσική έκφραση της ιδέας της προς τα μπρος κίνησης μέσω της σύγκρουσης. Ο νους μας πάει αμέσως στις σονάτες, συμφωνίες κ.λπ. του Χάυντν, του Μότσαρτ και του Μπετόβεν ως των ύψιστων ενσαρκώσεων αυτής της αρχής· και έτσι είναι. Ωστόσο ο Μπετόβεν –γεννημένος το ίδιο έτος με τον Χέγκελ– είναι αυτός που εμφανίζεται ως ο απόλυτα «εγγελιανός». Αυτός είναι που επιδιώκει αδιάκοπα τη διαλεκτική του γίγνεσθαι, οδηγώντας τα θεματικά του συμπλέγματα από εκείνο που δεν είναι, αλλά που εμφανίζονται να είναι, σε αυτό που είναι, αλλά δεν φαίνονται ότι είναι. Ο Χάυντν και ο Μότσαρτ δεν επιδιώκουν τέτοιες ριζοσπαστικές αντιστροφές. Ο Μότσαρτ μπορεί να εκκινήσει από την πνευματική ευλογία· ο Μπετόβεν πρέπει να εκκινήσει από το συνθησιμένο, το απλό, το κοινότυπο –το κύρος του προφανούς που, όπως και για τον Χέγκελ, προσφέρει μόνο μια παραπλανητική «σιγουριά»– και να βρει γαλήνη, η οποία τώρα λαμβάνει τον χαρακτήρα θριάμβου, μόνο μετά από μια ηρωική πάλη. Το γεγονός

ότι τόσο ο Μότσαρτ όσο και ο Μπετόβεν είναι διαλεκτικοί δεν πρέπει να συγκαλύψει τη διαφορά τους. Αυτό που τους διακρίνει είναι η αποφασιστικής σημασίας διαπαιδαγωγητική εμπειρία της Επανάστασης: Η τελική κατάρρευση της ύστερης φεουδαρχίας και η κατάδειξη πως, παρ' όλες τις αντιξοότητες, οι άνθρωποι μπορούν –και οφείλουν– να πάρουν τη μοίρα τους στα χέρια τους.

Αυτό που προσπαθούμε να υποστηρίξουμε θα διασαφηνιστεί, εάν επιχειρήσουμε μερικούς γενικούς διαχωρισμούς ανάμεσα στη μουσική της επαναστατικής αρχής της σονάτας και της μουσικής που η σονάτα αντικατέστησε. «*Αλλοτε*», είπε ο Μπαλζάκ, «*η κοινωνική τάξη έδινε σε κάθε άτομο τη φυσιογνωμία του, η οποία κυριαρχούσε επί της ατομικότητάς του. Σήμερα το άτομο λαμβάνει τη φυσιογνωμία του από το ίδιο*». Μια δήλωση του Μπετόβεν, που απευθυνόταν στον πατέρα του, πρίγκιπα Λιχνόβσκι, είναι επίσης ταιριαστή: «*Πρίγκιπα, είσαι αυτό που είσαι από το τυχαίο γεγονός της γέννησής- αυτό που είμαι εγώ, είναι αποτέλεσμα των δικών μου κόπων. Έχουν υπάρξει χιλιάδες πρίγκιπες και θα υπάρξουν χιλιάδες ακόμα. Μπετόβεν υπάρχει μόνο ένας!*»

Το μουσικό στιλ, που ταιριάζει στην προ-επαναστατική σύλληψη της αμετάβλητης ανθρώπινης «φύσης», ήταν η αρχή της επέκτασης μέσω της παραλλαγμένης, μηχανιστικής επανάληψης του Μπαχ. Ωστόσο, η μετεπαναστατική θέωση του ανθρώπου, ως προϊόντος των δικών του κόπων, δεν απαιτούσε τίποτα λιγότερο από την ολοκληρωμένη μπετοβενική διαλεκτική, δηλαδή όχι την αρχή της επέκτασης αλλά εκείνη της κίνησης, της αντίθεσης αντί της επανάληψης και της θεματικής μεταμόρφωσης αντί για εκείνη της παραλλαγής. Ενώ, σύμφωνα με το παλαιότερο στιλ, ένα έργο βασιζόταν σε ό,τι εξαρχής εμπεριείχε, στο νέο στιλ το έργο πασχίζει να επιτύχει έναν καινούργιο σχηματισμό, όχι δοσμένο αλλά κρυμμένο εντός μιας αρχικής αντίθεσης: παλεύει να γίνει αυτό που *δεν είναι*, στη βάση αυτού που *είναι*.

Ο Λόγος, με την εγγεληνική έννοια, βρίσκεται σε μια θέση υπεροχής και,

ως εκ τούτου, δεν μπορεί να ανεχθεί μια πραγματικότητα σε τέτοιον βαθμό παράλογη που να διαλύεται από αντιφάσεις. Αρνούμενος να ξεγελαστεί –ή, καλύτερα, να μπερδευτεί– από τη φαινομενικά ατάραχη και αδρανή επιφάνεια των πραγμάτων, ο Λόγος εντοπίζει τις αντιφάσεις, γνωρίζοντας πως αυτές είναι τα σημεία ανάφλεξης που μπορεί να εκραγούν, διαλύοντας τη σταθερή, αρμονική δομή που η κοινή λογική έχει θέσει ως προϋπόθεση, προκειμένου να τον εντάξει στον κανόνα της. Αυτές ακριβώς είναι οι προτεραιότητες και οι διαδικασίες της μουσικής της σονάτας και τη διαφοροποιούν ουσιαστικά από το στιλ της φούγκας. Η φούγκα σέβεται τη σταθερότητα και την ενότητα. Η ανάπτυξη του θέματος της φούγκας δείχνει, μέσω της ενότητας της αντίστιξης, τη δυνατότητα ενσωμάτωσης διαφορετικών εμπειριών εντός της βασικής ενότητας του πνεύματός του. Οι βασικές αρχές της φούγκας δεν αμφισβητούνται ούτε μέσω μετατροπίας –η οποία γίνεται σε κοντινές τονικότητες που όχι μόνο δεν αμφισβητούν την αρχική τονικότητα, αλλά την επιβεβαιώνουν– ούτε μέσω θεματικής «ανάπτυξης» – η οποία εκθέτει τις δυνατότητες του θέματος. Το θέμα διανύει μια πορεία, στο πλαίσιο της οποίας έχει το περιθώριο να ρισκάρει, αφού ο μοναδικός και ακλόνητος χαρακτήρας του είναι εγγυημένος.

Η σονάτα, από την άλλη, στοχεύει εξαρχής στη δυαδικότητα. Στην έκθεση, ένα μουσικό θέμα –και τονική περιοχή– αντικρούεται από ένα άλλο. Δεν αρκεί να αναφερθούμε σε αυτά (όπως συνηθίζεται) ως «αντιθετικά», καθώς έτσι μας διαφεύγει ακριβώς το ιδιάζον στοιχείο των αντιθέσεων της σονάτας. Δεν είναι απλώς διαφορετικά μουσικά θέματα δεμένα μεταξύ τους. Πίσω από την προφανή επιφανειακή διαφορά τους στο πρώτο επίπεδο, υπάρχει μια κρυμμένη ταυτότητα στο βάθος, την οποία την αισθανόμαστε, αλλά δεν μπορούμε ακόμα να την κατανοήσουμε. Εκείνη είναι που τα συσχετίζει με έναν τρόπο αναγκαίο και καθόλου τυχαίο. Η ανάλυση μπορεί να φανερώσει αυτή την ταυτότητα (κάτι



νήτως με τη μεταφορά των μουσικών θεμάτων στην κύρια τονικότητα του έργου, ανανεωμένη πλέον –τοποθετημένη σε νέο επίπεδο– μέσα από αγώνες που την απέσπασαν από όλα όσα πριν την αρνούνταν. Μερικές φορές η ανάπτυξη ξεσκεπάζει την επιφανειακή αντίθεση των θεμάτων, αφήνοντας να φανεί η λανθάνουσα ενόπτη τους· σε αυτές τις περιπτώσεις, η γνώση αυτής της αλήθειας συμπράττει με την υπέρβαση της δυαδικότητας στην επανέκθεση. Στον Μπετόβεν, η υπέρβαση των προηγούμενων αντιθέσεων επιβεβαιώνεται μερικές φορές από θεματικούς σχηματισμούς που μετατρέπουν μορφές, οι οποίες προηγουμένως ήταν «αλλοιωμένες» από διαφωνίες, σε απλές, σύμφωνες, συχνά τρίφωνες, συγχορδίες: Στα παραδείγματα του Ρέτι, *«μια μελωδική γραμμή βασισμένη σε μια συγχορδία μεθ' εβδόμης μετατρέπεται σε μία τρίφωνη συγχορδία ή μία πολύπλοκη αρμονική ακολουθία, που προέρχεται από τη σχέση Τονικής-Δεσπόζουσας»*. Δεν θα ήταν υπερβολικό να παρατηρήσει κανείς μια γενική αντιστοιχία της έκθεσης, της ανάπτυξης και της επανέκθεσης της σονάτας με την πορεία της εγγελιανής αναζήτησης της αλήθειας, η οποία ξεκινά από την εμπειρική γνώση ή την αισθητήρια βεβαιότητα και περνά στην αντίληψη, προτού καταλήξει στην κατανόηση και την αυτοσυνείδηση. Επιπλέον, η σονάτα, όπως και η ενοποίηση των αντιθέτων στον Χέγκελ, λειώνει, όταν ο Λόγος έχει οργανώσει το όλον με τέτοιο τρόπο, ώστε *«κάθε μέρος να υπάρχει μόνο σε σχέση με το όλον»*. Η αντικατάσταση των στατικών θεμάτων της φούγκας από τα ασταθή θέματα της σονάτας, είναι στενά συνυφασμένη με τη διαδικασία που διέλυσε τις σταθερές κατηγορίες της παραδοσιακής τυπικής λογικής, αντικαθιστώντας τες με την ασταθή δυναμική μιας φιλοσοφίας, της οποίας οι μορφές στροβιλίζονται υπό τις πιέσεις της αντίφασης.

Η σύγκρουση των θεμάτων στη σονάτα είναι ανάλογη με τον εγγελιανό αναγκαίο καθορισμό του εαυτού, μέσω του αγώνα με τους άλλους, ένας αγώνας

που, εντέλει, οδηγεί –όπως και στην επανέκθεση– σε μία αρμονική αμοιβαία αναγνώριση. Ο Χέγκελ είδε αυτό τον αγώνα, αρχετυπικά, στην περίφημη μάχη μεταξύ κυρίου και δούλου. Η ιδέα αυτή εισάγεται στη μουσική ως αναγκαία και θεμελιώδης, για πρώτη φορά, με τη σονάτα. Η συνεχής και πολυεπίπεδη αντίστιξη, π.χ. της φούγκας, *προϋποθέτει* μια αρμονική, ταξινομημένη ολότητα, στην οποία κάθε μελωδική γραμμή «υποστηρίζει» τις άλλες και όλες είναι απαραίτητες για κάθε επιμέρους, μόνο επειδή σχηματίζουν το πλαίσιο, στο οποίο κάθε μία λαμβάνει τη θέση της και από το οποίο κάθε μία θα αντλήσει ένα *προκαθορισμένο* για την ίδια νόημα. Η επαναστατική θεώρηση της σονάτας δεν έχει καμία σχέση με αυτή την υπόθεση. Την αρνείται μέσω της εμπειρίας της αντίθεσης και (ιδιαίτερα στην περίπτωση του Μπετόβεν) της διαμάχης, μέσω της αντιπαράθεσης θέματος έναντι θέματος, μέρους έναντι μέρους, με σκοπό –μέσω του αμοιβαίου ανταγωνισμού– τον αμοιβαίο προσδιορισμό και την αμοιβαία ανάπτυξη. *«Μόνος μου»*, λέει ο Μερλώ-Ποντύ σε ένα άρθρο του για τον Χέγκελ, *«δεν μπορώ να είμαι ελεύθερος, ούτε συνείδηση μπορώ να είμαι, ούτε άνθρωπος»*· αλλά η σονάτα (πάλι ιδιαίτερα στην περίπτωση του Μπετόβεν) διατηρεί ως *ελπίδα* τη γενική συνθήκη που η φούγκα λάμβανε ως προϋπόθεση, γνωρίζοντας, όμως, πως η πραγματοποίησή της είναι δυνατή μόνο όταν *«η επιβεβαίωση του εαυτού, ως αρχής που κρύβεται πίσω από κάθε αγώνα»* προωθήσει τη συνείδηση ότι *«η αναγνώριση εκ μέρους μου του άλλου ως εκθρόυ εμπειριέει την αποδοχή του άλλου ως ίσου»*· όταν η διαμάχη μετατραπεί σε συνύπαρξη μέσω της κατανόησης πως *«ο άλλος, τον οποίο αρχικά είδα ως αντίπαλο, είναι αντίπαλός μου μόνο επειδή είναι εγώ ο ίδιος»*. Σε μια φόρμα σονάτα του Μπετόβεν, η τονική και θεματική επίλυση είναι ανάλογη με την εμπειρία στην οποία *«ανακαλύπτω τον εαυτό μου στον άλλο»*.

Η ιδέα της αναγκαίας διαμάχης μεταξύ καθορισμένων οντοτήτων εμπειριέει

με έναν ιδιαίτερο τρόπο την έννοια του ορίου. Για τον Χέγκελ, το να υπάρχουν σημαίνει να έχεις όρια (*Grenzen*), πέραν των οποίων ένα ον παύει να είναι αυτό που είναι, και ενάντια στα οποία ασκεί διαρκώς πίεση προκειμένου να γίνει ό,τι δεν είναι. Ο Χέγκελ αναφέρεται σ' αυτό ως «*η ανησυχία του τινός επί του ορίου του*». Σε μια διαδικασία συνεχούς γίνεσθαι, το είναι ανατρέπει και ξεπερνά αυτούς τους φραγμούς μόνο για να αντιμετωπίσει νέους. Συνεπώς, η περιορισμένη φύση του είναι όπως διαμορφώνεται μέσω της σχέσης του με άλλα είναι συνιστά τη ρίζα της αντίφασης και την πηγή της δυναμικής της ζωής. Με την έννοια του ορίου φτάνουμε σε μια από τις πιο επαναστατικές ιδέες του Χέγκελ. Μέσω αυτής, ο Χέγκελ απελευθέρωσε τη σκέψη από τις θρησκευτικές επιρροές, από τις οποίες εξαρτιόταν ακόμα και στις κοσμικές μορφές που είχε λάβει κατά τον 18ου αιώνα. Πριν τον Χέγκελ, το «όριο» σήμαινε «αμαρτία»: τα πράγματα ήταν πεπερασμένα και συνδέονταν με μια αρνητικότητα, επειδή είχαν εκπέσει από μια κατάσταση Θεϊκής Χάριτος. Ωστόσο, για τον Χέγκελ, η περατότητα των πραγμάτων δεν αποτελούσε πια μια κακότυχη συκοφάντησή τους: είναι ένα χαρακτηριστικό τους τόσο θεμελιώδες, που χωρίς αυτό θα ήταν αδύνατο να υπάρξουν· είναι η γεννήτρια της κίνησής τους, η πηγή της δύναμής τους, η ίδια η σφαίρα της αλήθειας τους. Αυτή η αλλαγή εκφράζει μια από τις ουσιώδεις διαφορές μεταξύ της μπαρόκ φούγκας και της κλασικιστικής σονάτας. Η πρώτη περιφρονεί την προκαθορισμένη και πεπερασμένη δομή της μελωδικής περιόδου· παλεύει για ένα μέλος που αψηφά τα όρια, επιδιώκοντας να είναι συνεχές και, θεωρητικά, χωρίς τέλος. Η σονάτα είναι βασισμένη στο όριο. Ενώ η φούγκα είναι μια «ανοιχτή» μορφή, η σονάτα είναι «κλειστή», εμπεριέχοντας πολλές μικρότερες «κλειστές» μορφές: η εποχή του κλασικισμού είναι η μεγάλη περίοδος της καντέντσας [μουσική πώση: ΣτΜ]. Η σονάτα είναι δομημένη· το θεματικό της υλικό είναι βασισμένο με παραδειγματικό τρόπο στη συμμετρική

περίοδο, με αρχή, μέση και τέλος, και η μουσική αναπτύσσεται μέσω της αντίθεσης ή της συμπληρωματικότητας προηγούμενων και επακόλουθων φράσεων, προτάσεων, παραγράφων, τμημάτων και, τέλος, ολόκληρων μερών. Τα όρια είναι η ουσία της. Η ζωή της είναι μια αέναη γέννηση και ένας αέναος αφανισμός – αυτό που ο Καρλ Φίλιπ Εμάνουελ Μπαχ είδε σαν κάποιο είδος «ζογκλερικού κόλπου»: «*Μόλις ο εκτελεστής καταφέρει και συλλάβει ένα συναίσθημα αμέσως διεγείρει ένα άλλο· έτσι, παίζει με τα πάθη*».

Πίσω απ' αυτή τη συζήτηση βρίσκεται η υπόθεση ότι ο Μπετόβεν είναι πιο «εγγελιανός» από τον Χάυντν και τον Μότσαρτ. Αργότερα θα μετριάσουμε αυτή τη θέση· προς στιγμήν, όμως, ας εξετάσουμε περαιτέρω τη στενή σχέση του Μπετόβεν με τον Χέγκελ, αναλογιζόμενοι τη στάση τους απέναντι στο χάος. Η τάση των μουσικών θεμάτων του Μπετόβεν να διαβαίνουν το χάος χάριν της τελικής νίκης τους επί του χάους – ιδιαίτερα στην ανάπτυξη – είναι άλλο ένα σημείο, όπου η τέχνη του Μπετόβεν διασταυρώνεται με τη φιλοσοφία του Χέγκελ. Συμβολικά αναπαριστά, όπως και από τη σκοπιά της θεωρίας της μουσικής, αυτό που πραγματικά επετεύχθη με το δημιουργικό εγχείρημα του Μπετόβεν, το κάλεσμα του «*κοσμοϊστορικού ατόμου*». Οι εγγελιανοί ήρωες είναι διαφορετικοί από όλους τους προηγούμενους. Δρουν χωρίς τις εγγυήσεις της Θεϊκής Πρόνοιας και αντιτίθενται στην καθιερωμένη ηθική και κοινωνική τάξη πραγμάτων της εποχής τους. Αψηφούν το σύστημα, επειδή βλέπουν πως είναι πλέον ξεπερασμένο. Για το μέλλον που επιθυμούν δεν γνωρίζουν τίποτα παρά μόνο ότι, στο πάθος τους να ανταποκριθούν σε αυτό που με οξένοια παρατηρούν στο παρόν, χτίζουν το μέλλον στις καρδιές τους ως μια δίκαιη και παθιασμένη απαίτηση και ως τον μόνο τρόπο άντλησης νοήματος απ' το παρόν. Είναι ένα όραμα, για το οποίο θα θυσιάσουν την προσωπική τους ευτυχία και ασφάλεια. Ο Χέγκελ μιλά για «*μία υπόγεια πηγή στο εσώτερο πνεύμα, της οποίας*

το περιεχόμενο είναι κρυμμένο, και η οποία δεν έχει περάσει ακόμα το κατώφλι της πραγματικής ύπαρξης, αλλά η οποία προσκρούει στον εξωτερικό κόσμο σαν σε ένα κέλυφος που το σπάει, επειδή ένα κέλυφος σαν κι αυτό είναι ακατάλληλο για έναν τέτοιο πυρήνα». Από αυτή την «υπόγεια πηγή» αντλούν οι ήρωες του Χέγκελ τους «σκοπούς και την αποστολή» τους. Τα μουσικά θέματα του Μπετόβεν υδροδοτούνται κι αυτά από την ίδια πηγή, κινούμενα προς ένα διαφορετικό παρόν, το οποίο ανοίγεται μπροστά τους, και το οποίο, ωστόσο, μπορούν να πραγματοποιήσουν μόνο μέσω μιας τρομερής μετασχηματιστικής προσπάθειας. Με μια πράξη θέλησης και φαντασίας, το θεματικό υλικό του φινάλε της Ενάτης Συμφωνίας δημιουργείται αντλώντας (όπως έδειξε ο Ρέτι) από τα προηγηθέντα θέματα της συμφωνίας· η θριαμβευτική Ρε μείζονα καθιστά πραγματικό ένα όραμα που, φευγαλέα, μπορούσε κανείς να αντιληφθεί –ή καλύτερα, να φανταστεί– αρκετές φορές στο πλαίσιο της Ρε ελάσσονος και της Σι ύφεση μείζονος κατά τη διάρκεια των προηγούμενων κινήσεων της συμφωνίας. Το φινάλε εμψυχώνει ένα μέλλον (πλέον παρόν) που έχει συλληφθεί στο παρόν (πλέον παρελθόν) ως η αντικειμενική του δυνατότητα. Το εσωτερο πνεύμα έχει επιτέλους διαπεράσει την επιφάνεια. Ο πυρήνας έχει διαρρήξει το κέλυφος. Προκειμένου να γίνει σαφής αυτή η διαδικασία, ο βαρύτονος πρωταγωνιστής, κοντά στην αρχή του φινάλε, καλεί τη νέα τάξη πραγμάτων να εμφανιστεί κατά τη διάρκεια μιας απεικόνισης του χάους. Είναι το «κοσμολογικό άτομο» του Χέγκελ και ο ίδιος Μπετόβεν· το πνεύμα της σονάτας καθώς μιλά για πρώτη και μοναδική φορά, και ο πρώτος της «νέας φυλής» του Χέγκελ για τον οποίο «θα μπορούσε κανείς να πει πως τέτοιοι [...] υπάρχουν ήδη μέσα στο παλιό [...]».

Ο Μπετόβεν είναι το «κοσμολογικό άτομο» του Χέγκελ υπό την έννοια ότι στέκεται στην αρχή της μοντέρνας εποχής, την οποία –ανεξάρτητα από το πόσο η κατοπινή της εξέλιξη πρόδωσε

τις ελπίδες του– ο ίδιος βοήθησε να εγκατασταθεί. Είναι ο πρώτος μοντέρνος συνθέτης, επειδή ήταν ο πρώτος που αντιπαρετέθη σε έναν κόσμο, του οποίου την τάξη δεν μπορούσε ούτε να πιστέψει μα –ακόμα και αν αυτή υπήρχε– ούτε να αποδεχτεί. Είναι ο πρώτος συνθέτης που κατοίκησε σε ένα κόσμο χωρίς βεβαιότητες. Το χάος είναι πραγματικό και στο καθήκον της αντιμετώπισής του δεν είναι σε θέση να βοηθήσει ούτε η Εκκλησία ούτε το Κράτος, αφού το χάσμα έχει ανοίξει κάτω απ' τα πόδια τους. Η τάξη δεν είναι πλέον διασφαλισμένη: Υπάρχει σαφής συσχετισμός ανάμεσα στο γεγονός αυτό και στην αποσάθρωση των μουσικών συμβάσεων, ο οποίος γίνεται αναγνωρίσιμος στην αύξηση του αριθμού αλλά και των τύπων προφορικών και γραπτών «οδηγιών», που ο Μπετόβεν θεωρεί απαραίτητο να παρέχει στους ερμηνευτές του. Ο Μπαχ είχε την ανάγκη λιγιστών ή και καθόλου οδηγιών· ακόμα και οι εντελώς υποκειμενικές χειρονομίες του Χάυντν ή του Μότσαρτ απαιτούσαν ελάχιστες οδηγίες για να γίνουν σωστά κατανοητές, καθώς ήταν εκφράσεις ενός ύφους, του οποίου τα γενικά γνωρίσματα και ο χαρακτήρας ήταν γνωστά, μέσω του προσδιορισμού τους από την ευρεία κοινή πρακτική. Η όψη του Μπετόβεν έχει μια διαφορετική έκφραση. Καθώς το βλέμμα του στρέφεται στο χάσμα για να αντικρίσει αυτό που οι άνθρωποι δεν έχουν ξαναδεί, το μέτωπό του αυλακώνεται με έναν καινούργιο τρόπο, το περίγραμμα του σαγονιού δηλώνει μια αποφασιστικότητα τόσο καινοτόμα που προξενεί τρόμο. Χωρίς το συνονθύλευμα οδηγιών ραμμένων μεταξύ τους, τους ιταλικούς και γερμανικούς όρους, τις ενδείξεις του μετρονόμου και τις ακριβείς δυναμικές, δεν θα μπορούσαμε να ξέρουμε τι ακριβώς είναι αυτό που ο ίδιος βλέπει ή τι προμηνύουν αυτές οι γραμμές· ή τον λόγο που οι γωνίες των ματιών μαλακώνουν με μια ευδιαθεσία και γιατί η διαμόρφωση των χαρακτηριστικών προοιωνίζει μια γαλήνη.

Ξεκίνησα να γράφω για την αλήθεια. Για το πώς, σύμφωνα με την επαναστα-

τική, διαλεκτική θεώρηση, η αλήθεια βρίσκεται με την πλευρά του ηττημένου και πρέπει να κερδηθεί μέσω ενός ιδιαίτερου είδους προσπάθειας. Φαντάζομαι ότι γίνεται καθαρό πως και στη μουσική εμφανίζεται ακριβώς η ίδια αλλαγή στάσης.

Ένα μουσικό θέμα του Μπετόβεν είναι μια πρόταση, της οποίας η αλήθεια αναδύεται μόνο μέσα από τις διαδικασίες της σονάτας. Τίθεται προκειμένου να έρθει σε αντίθεση με ένα άλλο μουσικό θέμα και, κατόπιν της άρνησής του, διατηρείται σε σύνθεση με το αντίθετό του σε ένα υψηλότερο επίπεδο. Η ουσία του, ή αυτό που ο Χέγκελ θα αποκαλούσε «έννοια», ενυπάρχει μόνο στην ολότητα του· μόνο έτσι γίνεται η ουσία του. Η ουσία του δεν του είναι ήδη δοσμένη. Εκεί που ο Μπαχ είναι στατικός, ο Μπετόβεν είναι δυναμικός. Ωστόσο, η σχέση τους είναι διαλεκτική και, για να είμαστε ακριβείς, πρέπει να τη διατυπώσουμε με πολυπλοκότερο τρόπο. Πρέπει να πούμε πως στη δυναμική του γίνεσθαι του Μπετόβεν, η στασιμότητα του Μπαχ είναι ταυτόχρονα ανηρημένη και διατηρημένη – ή *aufgehoben* με εγγελιανή ορολογία. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, η διαλεκτική του Χέγκελ αποτελεί υπέρβαση της παλιάς τυπικής και στατικής αναλυτικής σκέψης.

Θα ήθελα να πάρουμε δύο πολύ γνωστά έργα του Μπετόβεν και να προσπαθήσουμε να δώσουμε μια μικρή ιδέα του θαυμαστού τρόπου με τον οποίο η διαλεκτική λειτουργεί εντός τους. Γενικά μιλώντας, η Πέμπτη Συμφωνία κινείται από το καταδικασμένο πρώτο μέρος στο θριαμβευτικό τελευταίο μέρος, κάνοντας αυτό το μοιραίο μοτίβο των τεσσάρων νοτών να εκφράσει το θέμα του θριάμβου: δίκως την απόγνωση δεν υπάρχει αλλαγή. Η συμφωνία φαίνεται να υποστηρίζει αυτό που ο Μπετόβεν είπε κάποτε σε ένα γράμμα: «Εμείς οι πεπερασμένοι, με τις απεριόριστες ψυχές, γεννιόμαστε μόνο για λύπες και χαρές και μπορεί σχεδόν να ειπωθεί πως οι καλύτεροι από μας αποκτούν χαρά μέσω της θλίψης». Το κομβικό σημείο στη διαλεκτική διαδικασία αυτής της

συμφωνίας είναι το σημείο, στο οποίο το σκέρτσο παράγει το φινάλε. Μετά το τρίο, το σκέρτσο έχει επιστρέψει παγωμένο, κοντά στη θερμοκρασία ψύξης. Είναι εντελώς ανέκφραστο. Η τρομακτική, ασταμάτητη κινητικότητα του ενέργεια μάς φέρνει απροκάλυπτα αντιμέτωπους με μια δύναμη που μοιάζει να είναι η ίδια η άρνηση του ανθρώπινου κόσμου. Σύντομα, η μουσική βρίσκεται κοντά στην εξαφάνιση, χωρίς μελωδία, χωρίς κίνηση εκτός από αυτό το μοτίβο με τις τέσσερις νότες – που έχει επικρατήσει καθ' όλη τη διάρκεια – στα τυμπάνια. Αλλά – και αυτή είναι η κρίσιμη εγγελιανή στιγμή – αυτή η οριακότητα είναι που απελευθερώνει την ώθηση που θα μεταμορφώσει αυτό το σκέρτσο σε Ντο ελάσσονα στο ένδοξο φινάλε σε Ντο μείζονα εντός πενήντα μέτρων. Σε αυτό το ύστατο σημείο, το κύριο θέμα του σκέρτσο καθ' εαυτό είναι αυτό που υπόκειται σε ένα τρομερό μόχθο, στριφογυρίζοντας με μια ανιούσα σπειροειδή κίνηση που ακυρώνει την ελάσσονα, αντικαθιστώντας την με μείζονα, πριν εκραγεί σε ένα καινούργιο θέμα. Επιπλέον, εκείνο το τετράφθογγο ρυθμικό μοτίβο στα τυμπάνια γίνεται ένας σταθερός χτύπος που δεν εγκαταλείπει ποτέ τη νότα Ντο. Το Ντο ήταν η τονική ρίζα αυτής της περιοχής της άρνησης και σε αυτό το σημείο, εκεί που οι περισσότεροι συνθέτες θα έβαζαν στα τυμπάνια τη δεσπόζουσα, ο Μπετόβεν τη κρατάει στην τονική με εμφανή τρόπο. Θέλει να κατανοήσουμε ότι ακόμα και η ίδια η ρίζα και το έδαφος της άρνησης είναι ένα ουσιαστικό συστατικό του εδάφους της κατάφασης· ότι το Ντο του ελάσσονος σκέρτσο εκμηδενίζεται και διατηρείται – *aufgehoben* – από το Ντο του θριαμβευτικού μείζονος φινάλε. Είναι αδύνατο να μας διαφύγει το συμπέρασμα ότι, εδώ, η νίκη συγκροτείται από το υλικό της ήττας. «Θα παλέψω με τη Μοίρα», έγραψε ο Μπετόβεν, «δεν θα με καταβάλλει εντελώς: Ω, είναι υπέροχο να ζεις τη ζωή χίλιες φορές!». Η σύνδεση της «πάλης με τη Μοίρα» με την «υπέροχη ζωή» δίνει σε αυτή την πρόταση μια κίνηση που δεν βγάζει νόημα, παρά μόνο με τους όρους της ίδιας

διαδικασίας που είδαμε στην Πέμπτη Συμφωνία. Προκειμένου να κατανοήσουμε πραγματικά ότι αυτές οι αντιθέσεις υπάρχουν πλέον σε κατάσταση ταυτότητας, το σκέρτσο κάνει μια σύντομη εμφάνιση στην καρδιά του φινάλε: αυτή η ένωση είναι για τον Χέγκελ η προϋπόθεση της αλήθειας. Διότι εδώ, το αρνητικό, για να χρησιμοποιήσουμε τα δικά του λόγια, δεν «έχει πεταχτεί, σαν σκωρία από το καθαρό μέταλλο – ούτε ακόμα και όταν τα εργαλεία απομακρύνεται από το τελειωμένο σκεύος; αλλά [...] το αρνητικό [...] [είναι] ακόμα άμεσα παρόν στο αληθές ως τέτοιο». Ένα άλλο απόσπασμα του Χέγκελ εκφράζει καλύτερα τα μεταβατικά μέτρα στα οποία αναφερόμαστε: [...] Το πνεύμα [...] ωριμάζει αργά και σιωπηρά, ώσπου να φτάσει στη νέα του μορφή, διαλύει τμηματικά το οικοδόμημα του προγενέστερου κόσμου του, τα τραντάγματα του οποίου παρεμφαίνονται μόνο από σποραδικά συμπτώματα: [...] η ακαθόριστη προαίσθηση τινός αγνώστου [...] προαναγγέλλουν ότι κάτι άλλο επίκειται. Αυτό το βαθμιαίο καταθρυμματίζουν, που δεν αλλοίωσε τη φυσιογνωμία του όλου, διακόπτεται από την ανατολή του ηλίου, που με μια λάμψη ικνογραφεί μεμιάς την όψη του νέου κόσμου.<sup>2</sup>

Ένα, ενδεχομένως, ακόμη πιο ξεκάθαρο παράδειγμα λειτουργίας της μουσικής διαλεκτικής σε μεγάλη κλίμακα παρέχεται από την Έβδομη Συμφωνία. Στα τρία πρώτα μέρη αυτού του έργου, μια σύνθετη αντίθεση αποσαφηνίζεται μέσω της διάσπασής της στα συστατικά της μέρη και λύνεται τελικώς στο τέταρτο μέρος. Αν ανακαλέσουμε την αργή εισαγωγή, θα δούμε ότι εκεί η αρχική αντίθεση διατηρείται· ωστόσο αμυδρά, αμφίσημα. Η εισαγωγή αυτή είναι ένα συνονθύλευμα από αντιθετικές τάσεις. Τα μοτίβα παράγουν παράξενα, ακατανόητα αποτελέσματα, κανένα εκ των οποίων δεν ολοκληρώνεται· και οι αντιθέσεις είναι τόσο τονικές όσο και

θεματικές, διότι η κύρια τονικότητα της Λα μείζονος γρήγορα υπονομεύεται από τις εντελώς αναπάντεχες νύξεις της Ντο μείζονος και της Φα μείζονος – αρμονικές περιοχές ανταγωνιστικές προς την κύρια τονικότητα. Τι είναι αυτή η σύγχυση θεματικών και τονικών τάσεων; Ποια είναι η σχέση μεταξύ των αντικρουόμενων τμημάτων; Γιατί αναστατώνουν το ένα το άλλο; Πώς μπορούν οι αντιτιθέμενες τάσεις να εκπληρωθούν και την ίδια στιγμή να συμπιλωθούν; Πώς μπορεί να επιτευχθεί μια κατάσταση αρμονίας όταν υπάρχουν τέτοιοι λογικοί ανταγωνισμοί; Αυτό είναι το πρόβλημα που αντιμετωπίζει η Έβδομη. Αν η σύνθετη αντίθεση πρόκειται να καταλυθεί, πρέπει πρώτα να αποκτηθεί επαρκής επίγνωση των συνιστωσών της και αυτό ακριβώς επιχειρεί να κάνει ο Μπετόβεν με το να ξεκινά την εισαγωγή με ανάλογους τονικούς και θεματικούς όρους. Υπομονετικά και ορθολογικά, η εισαγωγή, καθώς κινείται εντός των τεσσάρων μερών, «συντίθεται» και μέσω αυτής της διαδικασίας εκπληρώνεται, γίνεται κατανοητή και υπερβαίνεται.

Το πρώτο μέρος περιορίζει τη θεματική αντιπαράθεση και επικεντρώνεται στην τονική αντιπαράθεση: Το μέρος αυτό είναι ένας ατέλειωτος αγώνας ανάμεσα στην κύρια τονικότητα της Λα μείζονος και σε μια μη-Λα τονικότητα, η οποία επιχειρεί να αμφισβητήσει τις τεράστιες περιοχές που ανήκουν στη Λα, ώστε να διακόψει το τραγούδι και τον χορό της. Το αργό μέρος, με τη σειρά του, απελευθερώνει την θεματική αντίθεση και περιορίζει την τονική αντίθεση: τα εναλλασσόμενα τμήματα αντιτίθενται θεματικά αλλά έχουν κοινό τονικό κέντρο (Λα), το οποίο είναι κοινό και με το προηγούμενο μέρος. Έτσι επιτυγχάνεται μια σύνθεση: τα πρώτα δύο μέρη υπερβαίνονται διαλεκτικά (*aufgehoben*) από το σκέρτσο, το οποίο θέτει την αντίθεση –για πρώτη φορά στη συμφωνία– με αδιαμφισβήτητους τονικούς και θεματικούς όρους. Η αντίθεση απλώς τίθεται, στατικά: ωστόσο, το γεγονός πως έχει τεθεί με ξεκάθαρους όρους σημαίνει πως είναι ένα βήμα πριν την απόλυτη

2. Σ.τ.Μ. Από τη μετάφραση του Δ.Τζωρτζόπουλου, Χέγκελ, Γκ. (1993), *Φαινομενολογία του πνεύματος*, Αθήνα, Δωδώνη, σ.132



άρνησή της. Την ίδια στιγμή, το φινάλε αναλαμβάνει δυναμικά την αντίθεση σε όλη της τη σαφήνεια και την υπερβαίνει, μετατρέποντας τον εγγενή διονυσιακό χαρακτήρα σε πηγή της δικής της ζωτικότητας.

Το επιχείρημά μας τοποθετεί τον Μπετόβεν δίπλα στον Χέγκελ, όμως δεν μπορεί να τον αφήσει εκεί. Η τελευταία λέξη στη διαλεκτική δεν ήταν ο Χέγκελ. Εάν ο σκοπός του ήταν η ανθρώπινη αυτοσυνείδηση, ο ιδεαλισμός του δεν μπόρεσε να αντιμετωπίσει αυτό το ζήτημα παρά μόνο με έναν αφηρημένο, θεωρησιακό τρόπο. Εδώ, βλέπουμε τη φιλοσοφία να μαγεύεται από τον ίδιο της τον εαυτό: Κινητήρια δύναμη της ιστορίας καταλήγει να είναι η καθαρή σκέψη, ή ένα φάντασμα που ο Χέγκελ ονομάζει «Παγκόσμιο Πνεύμα», ενώ οι πραγματικοί άνθρωποι αποτελούν απλώς τους φορείς αυτού του Παγκόσμιου Πνεύματος (Weltgeist). Αυτό δεν πρέπει να θεωρηθεί ως απόρριψη του Χέγκελ. Αν η διαλεκτική του ήταν μια αφηρημένη, λογική προσπάθεια να συλληφθεί η κίνηση της ζωής – η οποία απέτυχε ακριβώς επειδή ήταν αφηρημένη –, τότε το μόνο που χρειαζόταν, ώστε να γίνει πραγματικά επαρκής για την ειδική ιστο-

ρική αποστολή της, ήταν να αποκτήσει πραγματικό, συγκεκριμένο περιεχόμενο. Χρειαζόταν, σύμφωνα με τη δική της ορολογία, να αρνηθεί τον εαυτό της και να ανασυντεθεί. Με άλλα λόγια, θα λέγαμε πως στον Χέγκελ, η διαλεκτική βρίσκεται με το κεφάλι προς τα κάτω. Αυτό το είδε ο Καρλ Μαρξ και η εικόνα είναι δική του: «Αλλά για να σηκωθείς», είπε, «δεν φτάνει να σηκωθείς με τη σκέψη και ν' αφήσεις να αιωρείται πάνω απ' το πραγματικό, υλικό κεφάλι, ο πραγματικός υλικός ζυγός, που δεν φεύγει από τη σκέψη με ιδέες».

Τώρα θα επιχειρήσουμε να υποστηρίξουμε πως ο Μπετόβεν στεκόταν στα πόδια του απ' την αρχή· πως, κατά μία έννοια, ο Μπετόβεν ήταν ένας Μαρξ ως προς τον δικό του Χέγκελ. Ο Μαρξ κατηγορούσε τον Χέγκελ ότι του έλειπαν η «σάρκα και τα οστά». Ο Μπετόβεν, όμως, είχε ήδη σάρκα και οστά, επειδή το ιδίωμα που σφυρηλάτησε δεν μπορεί να χαρακτηριστεί παρά θερμoαίμo-ένα ιδίωμα που αντηχεί την πραγματική, υλική, αισθητή, παλλόμενη ζωή. Περισσότερο από τους προκατόχους του, ο Μπετόβεν ανήγγειλε πως οι ρίζες της τέχνης του βρίσκονται στην πραγματική, συναισθηματική ζωή και άντλησε το

υλικό της από τα χτυπήματα των ποδιών όταν χορεύουν, τις κραυγές και τα τραγούδια του λαού. Κάποτε είχε πει ρητά πως η μουσική είναι μια μίξη του πνεύματος και των αισθήσεων.

Αλλά αυτή η ιδέα –της σύνθεσης του πνευματικού και του αισθητού, ή του θεωρητικού και του πρακτικού– ήταν κομβική στην τοποθέτηση της διαλεκτικής στα πόδια της εκ μέρους του Μαρξ. Ο Μαρξ υποστήριξε ότι η αληθινή συνείδηση του κόσμου είναι η συνείδηση του τρόπου που διαμορφώνουμε τον κόσμο και που διαμορφωνόμαστε απ’ αυτόν: η αυτοσυνείδηση, το γεγονός, δηλαδή, ότι αντιλαμβανόμαστε τον εαυτό μας εντός του κόσμου, καθώς τον διαμορφώνουμε στη βάση κάποιων συγκεκριμένων, δεδομένων συνθηκών και ενώ διαμορφωνόμαστε από αυτόν, αλλά πάντα αναπόφευκτα εμπλεκόμενοι, σωματικά και πνευματικά, είτε μας αρέσει, είτε όχι. Όταν το κατανοήσουμε αυτό, θα έχουμε ενοποιήσει, μια για πάντα, τη θεωρία με την πράξη. Γιατί η θεωρία είναι η γνώση που κατανοεί τον κόσμο: η σύλληψη του κόσμου είναι η πρακτική που τον αλλάζει. Εδώ βλέπουμε αυτό που ο Μαρξ αποκάλεσε *πράξη*.

Αυτή η αντίληψη είναι έμφυτη στη μουσική του Μπετόβεν. Στον Μπετόβεν, για πρώτη φορά, η μουσική δεν παρουσιάζεται μόνο ως απλή αντανάκλαση του κόσμου, αλλά ταυτόχρονα, ως μια αντίδραση απέναντί του και ένα κάλεσμα για αλλαγή του. Δεν αναφερόμαστε μόνο στο πολεμικό ύφος που συναντάμε τόσο συχνά στη μουσική του Μπετόβεν, ειδικά στα κονσέρτα, ούτε μόνο στη λεκτική προτροπή της κατάληξης της Ένατης Συμφωνίας. Αυτό που πραγματικά έχουμε στον νου μας είναι εκείνη η αίσθηση που αποκομίζουμε ακούγοντας Μπετόβεν, ότι η διαπάλη στη μουσική του ξεκινά και τελειώνει με τη συγκεκριμένη πάλη της πραγματικής ζωής. Ας αναλογιστούμε τον τρόπο, με τον οποίο οι δυσκολίες που εμφανίζονται στη μουσική του είναι, από τη μία, πνευματικές και, από την άλλη, σωματικές. Υπάρχει μια ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα σε αυτές τις φαινομενικά αντίθετες πλευρές, η

οποία είναι διαλεκτική με την πιο βαθιά μαρξική έννοια. Καμία από τις δύο δεν προηγείται της άλλης, ούτε μπορεί να υπάρξει με ουσιαστικό τρόπο δίχως την άλλη: στην πραγματικότητα, οι πνευματικές και οι υλικές κατακτήσεις διαμεσολαβούνται μεταξύ τους. Ας πάρουμε, για παράδειγμα, κάποιες προφανείς κατακτήσεις που απαιτεί η μουσική του Μπετόβεν: την κυριαρχία του πληκτροφόρου οργάνου, το ξεπέρασμα των περιορισμών του ανθρώπινου σώματος και των περιορισμών του ίδιου του μουσικού οργάνου. Αυτά είναι τα υλικά επιτεύγματα που επιτρέπουν μια πλούσια πνευματικότητα, τα οποία, επίσης, προϋποθέτουν αυτή την πνευματική ανάπτυξη και είναι αδύνατον να συντελεστούν δίχως αυτή. Στη μουσική, όσο πουθενά αλλού, αυτές οι δυο φαινομενικά αντίθετες σφαίρες συμπίπτουν και παράγουν η μία την άλλη: είναι ένα είδος αναβαθμισμένης συμβίωσης. Και όταν αυτό γίνει εντελώς κατανοητό, σημαίνει πως η μουσική υπερβαίνει τον εαυτό της, αφού στρέφεται συνεχώς προς τον κόσμο από τον οποίο ξεπήδησε, επιστρέφοντας, όπως ξεκίνησε, ως *πράξη*. Ποτέ πριν η μουσική δεν ήταν τόσο διεγερτική διανοητικά και σωματικά· στον Μπετόβεν, σκέψη και αίσθηση είναι αναπόσπαστα ενωμένες στη δράση.

Η «υλικότητα» της μαρξικής και της μπετοβενικής *πράξης* προσδίδει στην κλιμάκωση της διαλεκτικής τους έναν αρκετά διαφορετικό χαρακτήρα από αυτόν του τελικού *Aufhebung* του Χέγκελ – αλλά και από αυτόν του Χάυντν και του Μότσαρτ. Ο Χέγκελ και ο Μότσαρτ τείνουν να είναι εφψυχασμένοι και συντηρητικοί, ενώ ο Μαρξ και ο Μπετόβεν δραστήριοι και επαναστατικοί. Για τον Χέγκελ η σκέψη μπορεί να επιτύχει το έργο της ιστορίας – και μάλιστα, το έχει ήδη κάνει. Για τον Μαρξ, η σκέψη δεν ωφελεί σε κάτι, εάν δεν συνδέεται με μια εκ θεμελίων ανακατασκευή του υλικού πλαισίου –των οικονομικών σχέσεων– της κοινωνίας. Η εσχατολογία του Χέγκελ είναι μια ιδεαλιστική αποθέωση, που έχει επιτευχθεί σιωπηλά. Η εσχατολογία του Μαρξ είναι η αλλα-

γή εποχής για τον πραγματικό κόσμο· ένας θεαλλώδης πανηγυρισμός που ακολουθεί «μια συνολική λύτρωση της ανθρωπότητας». Αυτό μπορούμε να το συλλάβουμε, αν κατανοήσουμε τη συγκεκριμένη φύση του τρόπου, με τον οποίο ο Μαρξ και ο Μπετόβεν μεταχειρίζονται την έννοια της «επιστροφής». Στη σονάτα, «επιστροφή» σημαίνει επανέκθεση ή σύνοψη και σύνθεση του φινάλε: είναι η παράλληλη αποδοχή και ξεπέρασμα των αρχικών αντιθέσεων, οι οποίες συμβόλιζαν την αποξένωση του ανθρώπου από τον άνθρωπο και την αλλοτρίωση του ανθρώπου από τον αληθινό του εαυτό και από τη φύση. Αυτή η «επιστροφή» δεν είναι τίποτε άλλο από «μια πλήρη και συνειδητή επιστροφή, η οποία αφομοιώνει όλον τον πλούτο της προηγούμενης ανάπτυξης», σύμφωνα με τα λόγια του Μαρξ, τα οποία αναφέρονται στη νέα τάξη πραγμάτων και τα οποία περιγράφουν με την ίδια ακρίβεια την αρχή της «επιστροφής» στη σονάτα. Ωστόσο, το πλαίσιο, που περιγράφουν αυτές οι διατυπώσεις, απεικονίζει πλήρως τον τόνο του θριάμβου της μαρξικής αποκάλυψης. Η νέα τάξη πραγμάτων, λέει ο Μαρξ, είναι η κατάργηση όχι μόνο της ατομικής ιδιοκτησίας αλλά και της ανθρώπινης αυτο-αλλοτρίωσης, και είναι, συνεπώς, η πραγματική ιδιοποίηση της ανθρώπινης φύσης μέσω και για τον άνθρωπο. Είναι, επομένως, η επιστροφή του ανθρώπου στον εαυτό του ως ενός κοινωνικού, δηλαδή πραγματικά ανθρώπινου, όντος, μια ολοκληρωμένη και συνειδητή επιστροφή που αφομοιώνει όλον τον πλούτο της προηγηθείσας ανάπτυξης. Αυτή η νέα τάξη ως πλήρως αναπτυγμένος νατουραλισμός είναι ανθρωπισμός και ως πλήρως αναπτυγμένος ανθρωπισμός είναι νατουραλισμός. Είναι η συγκεκριμένη επίλυση του ανταγωνισμού μεταξύ ανθρώπου και φύσης και μεταξύ ανθρώπου με άνθρωπο. Είναι η αληθινή λύση στις σύγκρουσης μεταξύ ύπαρξης και ουσίας, μεταξύ αντικειμενοποίησης και αυτο-επιβεβαίωσης, μεταξύ ελευθερίας και αναγκαιότητας, μεταξύ ατόμου και είδους. Συνιστά τη λύση του αινίγματος της ιστορίας.

Όποιος αφουγκράστηκε πραγματικά και αντιλήφθηκε τη μουσική, η «επιστροφή» στο φινάλε της Πέμπτης και της Ενάτης Συμφωνίας είναι η θριαμβευτική αλλαγή εποχής· και είναι μια «επιστροφή» άγνωστη για την αρχή της σονάτας πριν τον Μπετόβεν.

Θα λέγαμε ότι ο τρόπος, με τον οποίο ο Μπετόβεν μεταχειρίζεται αυτή την «επιστροφή», υπερβαίνει εκείνον του Μαρξ, ο οποίος, παρ' όλο που αντικατέστησε την εγγελιανή έννοια του «Λόγου» με την ιδέα της «ευτυχίας», δεν μίλησε ποτέ για τη μελλοντική κοινωνία, στην οποία ήλπιζε, παρά μόνο με αόριστο, μη συγκεκριμένο τρόπο. Όμως, στη μουσική αλλάζουν τα πράγματα. Η μουσική δεν χρησιμοποιεί συγκεκριμένες έννοιες όπως η γλώσσα, αλλά είναι ένας συμβολισμός συνδηλώσεων και υπαινιγμών· γι' αυτό και μπορεί να κάνει όσα της αναθέτει ο Μπετόβεν, χωρίς να μετατραπεί σε μυθοπλασία. Μπορεί να αρνηθεί το παρόν με τέτοιο τρόπο ώστε, όπως το έθεσε ο Σαρτρ, να μιλά στους ανθρώπους για τις πίκρες τους, με τη φωνή που θα χρησιμοποιήσουν οι ίδιοι για να μιλήσουν για αυτές όταν θα βρουν παρηγοριά. Έχει την ικανότητα να θυμάται το παρόν απ' τη σκοπιά του υποσχόμενου μέλλοντος και έτσι, να μας προξενεί μια *αίσθηση* αυτού του μέλλοντος.

Ας πάρουμε για παράδειγμα την «Αριέττα», την τελευταία σονάτα για πιάνο. Ή ακόμα καλύτερα, ας σκεφτούμε οποιαδήποτε απ' τις επεξεργασίες φούγκας που εμφανίζονται τόσο συχνά στον ύστερο Μπετόβεν. Αυτά τα μέρη σε μορφή φούγκας ανήκουν στις τελευταίες καταθέσεις του πάνω στη αρχή της σονάτας και στην έννοια της αλλοτρίωσης που παρουσιάζει: εδώ, ο Μπετόβεν συγχρόνως διατυπώνει και απορρίπτει και τις δύο έννοιες. Τα μουσικά θέματα παύουν να είναι ενωμένα και αντιθετικά. Αντ' αυτού, επιτυγχάνουν μια νέα ολόκληρα, καθώς γίνονται αμοιβαία υποστηρικτικά. Μονομιάς, δεν υπάρχει πλέον στο προσκήνιο του έργου ένα μουσικό θέμα και στο φόντο η αρμονία, αλλά οι διαχωρισμοί αυτοί υπερβαίνονται διαλεκτικά (*aufgehoben*) με την αδιαχώρι-

στη ολότητα των θεματικών μελωδικών γραμμών, των οποίων η συγχρονικότητα και η αμοιβαία αναγκαιότητα είναι η αρμονία. Είναι πραγματικά μια περίπτωση ελεύθερης ανάπτυξης του καθενός, που γίνεται προϋπόθεση της ελεύθερης ανάπτυξης όλων – τα λόγια είναι του Μαρξ.

Οι φούγκες του Μπετόβεν διαφέρουν από εκείνες του Μπαχ ως προς τη διαλεκτικότητα της σύνθεσής τους. Ο Μπαχ έγραφε αντιστικτικά, επειδή η πίστη του στον Θεό τον καθιστούσε αδιάφορο απέναντι στην παρούσα αλλοτρίωση· ο Μπετόβεν όμως ξεκίνησε από την αλλοτρίωση και, στο πλαίσιο της μουσικής, την ξεπέρασε.

Τούτο καθιστά σαφές πως οι φιλοδοξίες του Μπετόβεν απηχούν αυτές του Χέγκελ και του Μαρξ: τη χειραφέτηση του ανθρώπου και την πραγμάτωση της ιστορίας. Ωστόσο, έχει πεθάνει εδώ και 150 χρόνια και στο μεταξύ είχε πολλούς διαδόχους αλλά, με την ολοκληρωμένη έννοια, κανέναν κληρονόμο. Η αντίφαση και η διαλεκτική της αναζήτηση ήταν ζωντανές τον καιρό της Γαλλικής Επανάστασης, επειδή αποτελούσαν ζωντανό κομμάτι της συνείδησης και της εμπειρίας μιας τάξης, η οποία απέβλεπε σε μια βαθιά κοινωνική και ατομική αλλαγή, μιας νέας γενιάς, αποφασισμένης να δημιουργήσει μια γνήσια δημοκρατική τάξη πραγμάτων. Αυτή η κατάσταση δεν κράτησε πολύ. Η ήττα της Επανάστασης του 1848 επιβεβαίωσε και σφράγισε μια τάση που ήδη κέρδιζε έδαφος: την προδοσία από την αστική τάξη των δημοκρατικών ιδεωδών που η ίδια διαμόρφωσε και την εξάλειψη της διαλεκτικής από κάθε μορφή σκέψης. Η ιστορία, για παράδειγμα, έχασε τον αντιφατικό της χαρακτήρα και κατέληξε να αντιμετωπίζεται σαν μια ομαλή εξέλιξη χωρίς εκπλήξεις· η οικονομική θεωρία λησμόνησε ό,τι στην «κλασική» της φάση γνώριζε τις αντιφάσεις του καπιταλιστικού συστήματος και πλέον υποκρινόταν ότι αυτό λειτουργεί αρμονικά· η φιλοσοφία αποστράφηκε τον Χέγκελ, επειδή η διαλεκτική εμπειρείχε την «αρχή της επανάστασης». Η μουσική δεν αποτέλεσε εξαίρεση. Χωρίς ιδιαίτερες εξαιρέσεις,

η μουσική εγκατέλειψε το πολύ αυστηρό στιλ συνάτας –και όταν είναι λιγότερο αυστηρό, τότε είναι κάτι διαφορετικό– σύμφωνα με το οποίο σε κάθε μια από τις κινήσεις της συντελείται το ξεδίπλωμα και η επεξεργασία της αντίφασης, προκειμένου αυτή τη διαδικασία να καταλήξει σε μια τελική διαλεκτική υπέρβαση (*Aufhebung*) της αντίφασης, η οποία εξαρτιόταν από ό,τι είχε προηγηθεί.

Η εγκατάλειψη της διαλεκτικής υποδεικνύει έναν δρόμο για στοχασμό πάνω στην παράδοση της Μπετόβεν στο σήμερα. Είναι ο πρώτος μοντερνιστής, αλλά ουσιαστικά χωρίς κληρονόμους. Είναι ο δημοφιλέστερος όλων των μεγάλων συνθετών, αλλά ίσως ο λιγότερο κατανοητός όσον αφορά τη συγκεκριμένη φύση του μηνύματός του. Είναι βέβαιο πως είναι δημοφιλής σε μια εποχή, στην οποία αυτό το περιεχόμενο θα ήταν απορριπτό ακόμα και αν γινόταν κατανοητό – ενώ η δυνατότητα κατανόησής του, ούτως ή άλλως, περιφρουρείται καλά από το μουσικολογικό θεικισμό των ακαδημαϊκών επιτηρητών, στην «ειδικότητα» των οποίων ανατίθεται η αποστολή για τη μετατροπή της μουσικής σε *πράγμα*, υποτιμώντας κάθε μουσική έρευνα πέραν της «επιστημονικής» συλλογής δεδομένων.

Σε τι έγκειται, λοιπόν, η γενική αποδοχή του Μπετόβεν; Ίσως είναι η ελπίδα για ευτυχία που προσφέρει σ' ένα δυστυχισμένο κόσμο, όσο κι αν η αφαιρετικότητα μιας τέτοιας ερμηνείας μετατρέπει τον συγκεκριμένο χαρακτήρα του μουσικού περιεχομένου σε κάτι αιθέριο και αλλόκοσμο. Αλλά για αυτούς που πραγματικά νοιάζονται, τούτο ορίζει επίσης το καθήκον μας: Να επιμένουμε, αντιπαρτιθέμενοι σε κάθε αντίδραση, στην αληθινή και συγκεκριμένη φύση αυτού του περιεχομένου, το οποίο μπορούμε να κατανοήσουμε, αφού ανήκουμε ακόμα στην εποχή του Μπετόβεν, στην περίοδο που εγκαινιάστηκε από τη Γαλλική Επανάσταση, της οποίας τα υψηλότερα ιδεώδη έχουν κληρονομηθεί στις επόμενες γενιές ως ένα ακόμη ανεκπλήρωτο αίτημα. **T**