

“WHAT CANNOT BE SPOKEN”
ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ SAMUEL BECKETT ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ¹

«Όπως και η μουσική, έτσι και το έργο του Beckett προσπαθεί να εκφράσει το άρρητο».² Η φράση αυτή ανήκει στον ιταλό συνθέτη Luciano Berio, που, εμπνευσμένος από τα γραπτά του Samuel Beckett, έγραψε πρωτοποριακή μουσική. Το παρόν άρθρο αναφέρεται στη λειτουργία του μουσικού στοιχείου στο λογοτεχνικό έργο του Beckett.³ Κατά κύριο λόγο, όμως, εξετάζει τέσσερις συνθέσεις της μουσικής πρωτοπορίας του μεταπολεμικού 20^{ου} αιώνα, οι οποίες αντλούν το δημιουργικό τους υλικό από κείμενα του Beckett.⁴



¹ Το παρόν άρθρο εκφωνήθηκε με τη μορφή εισήγησης στην ημερίδα *Σύγχρονες Προσεγγίσεις στο έργο του Μπέκετ*, που διοργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών στην Αθήνα, στις 11 Μαρτίου 2004. Ευχαριστώ τον επίκουρο καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών, Μηνά Ι. Αλεξιάδη και την λέκτορα του Πανεπιστημίου Πατρών, Ιωάννα Μανωλέσσου και για την ενθάρρυνση και τις πολύτιμες υποδείξεις τους.

² Mary Bryden: “Beckett and Music: An interview with Luciano Berio”, στον τόμο: Mary Bryden (εκδ.): *Samuel Beckett and Music*, Clarendon Press, Oxford 1998, σσ. 190-191.

³ Ενδεικτική βιβλιογραφία για τη ζωή και το έργο (θεατρικό και μη) του Samuel Beckett: Bair Deirdre: *Samuel Beckett: A Biography*, Jonathan Cape Ltd., London 1978· Cohn Ruby: *Samuel Beckett: the comic gamut*, Rutgers University Press, New Brunswick 1962· Cohn Ruby: *Just play: Beckett's theatre*, Princeton, New Jersey 1980· Duckworth Colin: *Angels of Darkness: Dramatic Effect in Samuel Beckett with Special Reference to Eug. Ionesco*, George Allen & Unwin Ltd, London 1972· Ekbohm Torsten: *Samuel Beckett*, Bokvennen Forlag, Oslo 1995· Fletcher John: *Samuel Beckett's Art*, Chatto & Windus, London 1967· Graver Lawrence and Federman Raymond (εκδ.): *Samuel Beckett: A Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1979· Harvey Lawrence E: *Samuel Beckett: Poet and Critic*, Princeton University Press, Princeton 1970· Kennedy Andrews K.: *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 1989· Kenner Hugh: *Samuel Beckett: A Critical Study*, John Calder, London 1962· Knowlson

James: *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury / Simon and Schuster, London/New York 1996· Lyons Charles R.: *Samuel Beckett*, Macmillan, London 1983· Mercier Vivian: *Beckett/Beckett*, Oxford University Press, New York 1977· Pilling John (εκδ.): *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 1994· Pilling John: *Samuel Beckett*, Routledge, London 1976· Robinson Michael: *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett*, Rupert Hart-Davis, London 1969· Webb Eugene: *The Plays of Samuel Beckett*, Peter Owen, London 1972.

⁴ Εκτός από τα τρία έργα *Words and Music*, *Neither, For Samuel Beckett* του Morton Feldman και τη *Συμφωνία* του Luciano Berio που εξετάζονται στο άρθρο αυτό, καταγράφεται ένα πλήθος μουσικών συνθέσεων αναφερόμενων είτε στον Beckett, είτε στο έργο του. Επειδή, από όσο γνωρίζω και έχω ερευνήσει, δεν υπάρχει επίσημος κατάλογος, βασική πηγή άντλησης πληροφοριών στάθηκε ο ηλεκτρονικός κατάλογος του Διεθνούς Πανεπιστημίου της Αμβέρσας (<http://www.ua.ac.be>). Τελευταία επίσκεψη: Απρίλιος 2006), ο οποίος στη συνέχεια εμπλουτίστηκε με επιπλέον συνθέτες και έργα: Charles Amirhanian: *Pas de Voix* (1986-1987)· Clarence Barlow: *Textmusik für Klavier 6* (Βασισμένο στο *Ping*, 1971)· Richard Barrett: *Fictions* (κίνηση σε 11 μέρη, περιλαμβάνει πληθώρα κειμένων του Beckett, δεκαετία '80), *Nothing Elsewhere* (1987), *I Open and Close* (1983-1988), *Another Heavenly Day* (1989-1990)· Gerald Barry: *Lessness* (1972), *All the dead voices* (1974-1975)· John Beckett: *Act without words I* (1956), *Words and Music* (1962)· Jean-Yves Bosseur: *Bing* (1980-1981)· Sylvano Bussotti: *Winnie*

Ολόκληρο το λογοτεχνικό του έργο, αλλά και η ζωή του μαρτυρούν τη στενότητα σχέσης του Beckett με τη μουσική. Ο ίδιος ήταν ερασιτέχνης πιανίστας, η σύζυγός του επαγγελματίας πιανίστρια και όλη του τη ζωή επεδίωξε να διευρύνει τους μουσικούς του ορίζοντες. Οι βιογράφοι του τονίζουν πόσο σημαντική ήταν για εκείνον η ακρόαση της μουσικής.⁵

dello sguardo (Πηγή έμπνευσης οι *Εντυχιόμενες Μέρες*, 1978)· Henning Christiansen: *3 Beckett-sange* (1976)· Henry Crowder: *From the only poet to a shining whore* (1930)· Gyula Csapó: *Az utolsó tekercs – Samuel Beckett nyomán* (*Η τελευταία μαγνητοταινία - κατά Μπέκετ*) (1974-1975)· Melanie Daiken: *Gems of Erin* (1975), *Quatre Poèmes* (1995), Eusebius (1965)· Uwe Dierksen: *...The whole thing's coming out of the dark* (2000)· Charles Dodge: *Cascando* (1978)· John Duncan & Bernhard Günter: *Home: Unspeakable* (Αιμπρέτο το ποίημα *Neither*, 1996)· Wolfgang Fortner: *That time* (1977)· Michael Finnissy: *Enough* (2001)· Wolfgang Fortner: *That time (Damals)* (1977)· Antonio Giacometti: *Happy Days* (1980), *Le allucinazioni di Watt* (1982), *Reliqua: 12 Mirlitonades di S. Beckett* (1982)· Philip Glass: *Play* (1965), *The Lost Ones* (1975), *Cascando* (1975), *Mercier & Camier* (1979), *Endgame* (1984), *Company* (1983-1984), *Worstward Ho* (1986)· Anthony Gnazzo: *Ping* (1975)· Pelle Gudmundsen-Holmgreen: *Je ne me tairai jamais. Jamais* (Πηγή έμπνευσης ο *Ακατονόμαστος*, 1966), *Songs without* (1976), *Trois poèmes de Samuel Beckett* (1989)· Roman Haubenstock-Ramati: *Credentials: Or Think, Think, Lucky* (1960), *Play* (1967), *Comédie* (1986)· Hans-Joachim Hespos: *Blackout* (1972)· Heinz Holliger: *Come and go* (1976-1977), *Not I* (1978-1980), *What where* (1988)· Bill Hopkins: *Musique de l'indifference* (1965), *Sensation* (1965), *En attendant* (1976-1977)· Wayne B. Horvitz: *Cascando* (1979)· Guus Janssen: *Zonder* (Μελοποίηση του *Lessness*, 1986)· Earl Kim: *Exercises en Route* (Αποσπάσματα από τα: *Ο Μαλδούν πεθαίνει, Η τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ, Ο Ακατονόμαστος*, 1961-1970), *...dead calm...* (Περιέχει αποσπάσματα από τον *Watt*, 1961), *They are far out* (Περιέχει αποσπάσματα από το *Ο Μαλδούν πεθαίνει*, 1966), *Gooseberries, she said* (Περιέχει αποσπάσματα από την *Τελευταία Μαγνητοταινία του Κραπ*, 1967), *...rattling on...* (Περιέχει αποσπάσματα από τον *Ακατονόμαστο*, 1970), *Narratives: seven pieces based on texts by Beckett: Αποτελείται από τα επόμενα έργα: Earthlight, Melodrama 1, Eh Joe, Lessness, Melodrama 2, Act without words, Monologues* (1973-1976), *Footfalls* (1981), *Now and Then* (1981)· William Kraft: *Cascando* (1988)· György Kurtág: *Siklós István tolmácsolásában*

Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval: mi is a szó? (*Samuel Beckett sends word through Ildikó Monyók in the Translation of István Siklós: What is the word*) (1990), *Beckett Sámuel: mi is a szó?* (*Samuel Beckett: What is the Word?* (1991), ... *pas à pas - nulle part...* (1993-1997)· Michael McIntosh: *Watt* (1995)· Mesias Manguashca: *Lindgren* (Μουσική για την *Τελευταία Μαγνητοταινία του Κραπ*, 1976)· Giacomo Manzoni: *Parole da Beckett* (1971)· Roger Marsh: *PS* (1971), *Bits and Scraps* (Περιέχει αποσπάσματα από το *How it is*, 1979)· Marcel Mihalovici: *Krapp: ou La dernière bande* (όπερα, 1960), *Cascando* (Πρόκειται για τον πρώτο συνθέτη που έγραψε μουσική για το έργο, 1962), *Πέμπτη Συμφωνία με νηφόρων: 'Que ferais-je sans ce monde?* (1966-1969)· Mark E. Miller: *Words and Music* (Παράγωγη του "Theatre of your mother" σε σκηνοθεσία Mark Lutwak, 1979)· Detlev Müller-Siemens: *Bing* (2001)· Michael Nyman: *Act without words I* (2000)· William Osborne: *Hamm* (Βασίζεται στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, 1981), *Winnie* (Βασίζεται στις *Εντυχιόμενες Μέρες*, 1983), *Words and Music* (1983), *Etude* (Βασίζεται στο *Rockaby*, 1986)· Michael Parsons: *Krapp music* (1999)· John J. H. Phillips: *The things one has to listen to...* (Πηγή έμπνευσης ο *Ακατονόμαστος*, 1990)· Bernard Rands: *Memo 2* (Χρησιμοποιεί τη δομή του *Not I*, 1973), *...Among the voices...* (1988)· Roger Reynolds: *Ping* (1968), *Voicespace II* "A Merciful Coincidence" (Περιέχει αποσπάσματα από τον *Watt*, 1976), *Odyssey ή Entre le galet et la dune* (1989-1993)· Paul Rhys: *Not I* (1995)· Richard Rijns: *Radio I* (Βασίζεται στο *Rough for Radio I*, 1991)· Humphrey Searle: *Words and Music* (1973), *Cascando* (1984)· Paul Steenhuisen: *Between lips and lips there are cities* (1993)· Tomasz Sikorski: *W Dali Prak (Afär a Bird)* (1989)· Klaus Hinrich Stahmer: *Momentaufnahme* (1988)· Giorgio Taricco: *Elegia II* (Βασίζεται πάνω στο *Echo's Bones*, 1991)· John Tilbury: *Cascando* (2001)· Mark-Anthony Turnage: *Your Rockaby* (1993)· Gerard Victory, *Cascando* (1991)· Ho Wai-On: *Journey* (1991)· Mark Wilkinson: *Voices* (1958-1959).

⁵ Edward Beckett: "Foreword", στον τόμο: Mary Bryden (εκδ.): *Samuel Beckett and Music*, ό.π. α.σ. και Miron Grindea: "Beckett's involvement with music",

Το σκίτσο φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης Avigdor Arikha, φίλος του Beckett με τον οποίον συχνά άκουγαν μαζί μουσική, και έχει τίτλο «Ο Beckett ακούει μουσική».⁶ Ο Beckett αγαπούσε τους κλασικούς συνθέτες - κυρίως τον Beethoven, τον Schubert, τον Haydn και τον Brahms - αλλά ενδιαφερόταν ιδιαίτερα και για τις μουσικές αναζητήσεις του 20^{ου} αιώνα.⁷ Γνωρίζουμε επίσης ότι είχε φιλικές σχέσεις με μουσικούς όπως ο Marcel Mihalovici και η σύζυγός του Monique Haas, ο Morton Feldman και ο Heinz Holliger.⁸



Οι περισσότεροι θεατές και αναγνώστες του Beckett έχουν αισθανθεί τη μουσικότητα των κειμένων του. Ο συγκερασμός λόγου και ήχου στα έργα του αγγίζει συχνά την τελειότητα.⁹ Η μουσικότητα εκπορεύεται από την ιδιότυπη χρήση της γλώσσας, τον κατακερματισμό των λέξεων, τις μακρές παύσεις, τις σημαίνουσες σιωπές και γενικότερα από τη δημιουργία ενός ρυθμικού όλου.¹⁰ Άφθονοι είναι οι ήχοι που ακούγονται στα έργα του Beckett, θεατρικά και μη: μουσική ειδικών προδιαγραφών, τραγούδια, βάνανσοι εξωτερικοί θόρυβοι, επαναλαμβανόμενοι μηχανικοί ήχοι, η ανθρώπινη φωνή - συχνά δοκιμαζόμενη σε καινοφανείς περιοχές έκφρασης - και ο εσώτερος περιβάλλον ήχος του ίδιου του λόγου του.¹¹ Σε πολλά θεατρικά του έργα εντοπίζονται συγκεκριμένες αναφορές σε μουσικά κομμάτια, όπως το κουαρτέτο εγχόρδων του Franz Schubert «Ο Θάνατος και η Κόρη» στο έργο *All that fall*, το Lied «Nacht und Träume», πάλι του Schubert στο ομώνυμο τηλεοπτικό έργο¹², το τρίο για πιάνο του Beethoven

ό.π., σσ. 183-185. Ο βιογράφος του Beckett James Knowlson, στη μονογραφία του *Damned to Fame: The life of Samuel Beckett*, ό.π., σ. 21 και σ. 185, 192, 194 κ.ε., αναφέρεται στο πάθος του Beckett για τη μουσική, τη ζωγραφική και τη γλυπτική. Επίσης ο επιστήθιος φίλος του André Bernold, στο βιβλίο του *L' amitié de Beckett*, Hermann, Paris, 1992, σ. 93, θυμάται τον Beckett να εξομολογείται πολλές φορές ότι αν δεν ήταν συγγραφέας θα ήθελε στη ζωή του μόνο να ακούει μουσική.

⁶ Avigdor Arikha: "Samuel Beckett listening to music", 9 xii 1976, γραφίτης, 26,8x34,5 cm.

⁷ Edward Beckett, ό.π., αναφέρει την απροσώωση του Beckett στον Franz Schubert και τη περιέργειά του για τη σειριακή μουσική.

⁸ Miron Grindea: "Beckett's involvement with music", ό.π., σσ. 183-185 και Walter A. Strauss: "Beckett and Music, Book review", *SubStance*, τεύχος 92, τόμος 29, αριθμός 2, University of Wisconsin Press, 2000, σσ. 104-108. Για τον Heinz Holliger και τη σχέση του με τον Samuel Beckett, βλ. το άρθρο του R. Brotbeck: "Heinz Holliger's settings to music of Samuel Beckett's work", *Die Zeitschrift Der Kultur*, τεύχος 5, Μάιος 1996, σσ. 28-31 και τα: Philippe Albèra: "Beckett and Holliger",

στον τόμο: Mary Bryden (εκδ.): *Samuel Beckett and Music*, ό.π., σσ. 87-97, Peter Szendy, "End Games", στον τόμο: Mary Bryden (εκδ.), ό.π., σσ. 99-129.

⁹ Mary Bryden: "Beckett and the sound of silence", στον τόμο: Mary Bryden (εκδ.): *Samuel Beckett and Music*, ό.π., σ. 24.

¹⁰ Walter Beckett: "Music in the works of Samuel Beckett", στον τόμο: Mary Bryden (εκδ.): *Samuel Beckett and Music*, ό.π., σσ.181-182.

¹¹ Charles Krance: "Beckett Music" στον τόμο: Lois Oppenheim (εκδ.): *Samuel Beckett and the Arts: Music, visual arts and non-print media*, Garland Publishing Inc., A member of Taylor & Francis Group, New York and London 1999, σ. 53. Ιδιαίτερα ενδιαφέροντες είναι οι ακόλουθες δύο μελέτες, οι οποίες ερευνούν τη λειτουργία του μουσικού-ακουστικού στοιχείου στα έργα του Beckett *Watt* και *Murphy*: Lees H: "Watt, Music, Tuning and Tonality", *Journal Of Beckett Studies*, τεύχος 9, σσ. 5-24, 1982 και Park E: "Fundamental Sounds - Music in Samuel Beckett's *Murphy* and *Watt*", *Modern Fiction Studies*, τόμος 21, τεύχος 2, 1975, σσ. 157-171.

¹² Για το έργο αυτό βλ. το ειδικό άρθρο του Michael Maier: "Nacht und Träume. Schubert, Beckett und das Fernsehen", *Acta Musicologica*, τόμος 68, υποτεύχος 2,

“Geistertrio”¹³ και η *Εύθυμη Χήρα* του Lehàr στις *Εντυχισμένες Μέρες*.¹⁴

Κάποιες φορές ο Beckett επιχειρεί να εξερευνήσει και να δραματοποιήσει τη σχέση λόγου και μουσικής στο θέατρο. Σε δύο ραδιοφωνικά του έργα, το *Words and Music* και το *Cascando*¹⁵ ο Beckett, υποσκελίζοντας το λόγο, ανάγει το ρόλο της μουσικής σε πρωταγωνιστικό. Στα έργα αυτά η Μουσική με κεφαλαίο Μ είναι ένας εκ των δραματικών χαρακτήρων και βρίσκεται σε αντιπαράθεση στο μεν *Words and Music* με τον Λόγο (Words), στο δε *Cascando* με τη Φωνή (Voice).¹⁶

Words and Music του Morton Feldman

Για το ραδιοφωνικό έργο *Words and Music* συνέθεσε μουσική ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες των τελευταίων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, ο Morton Feldman¹⁷.

Το έργο αναφέρεται σε έναν ηλικιωμένο άνδρα με παντόφλες, τον Croak¹⁸ και στους δύο του υπηρέτες, τον Joe ή αλλιώς Λόγο και τον Bob ή αλλιώς Μουσική.¹⁹ Τα δύο αυτά πρόσωπα, υπό τις διαταγές του Croak, εκφράζονται πάνω σε δεδομένα θέματα, όπως η Ηλικία, ο Έρωτας και το Πρόσωπο.²⁰ Ο Λόγος χρησιμοποιεί τη γλώσσα της λογικής και η Μουσική καταφεύγει στην άμεση και μη παραστατική γλώσσα της μουσικής.²¹ Κανείς από τους υπηρέτες δεν είναι ιδιαίτερα υποτακτικός και συνεργάσιμος, όμως ο Λόγος παρουσιάζεται στομφώδης, ενοχλητικός και συχνά εχθρικός απέναντι στη Μουσική. Η Μουσική από την άλλη φέρεται ήπια και πιο συγκροτημένα.²²

International Musicological Society, Ιούλιος-Δεκέμβριος 1996, σσ. 167-186.

¹³ Opus 70, αριθμός 1. Το *Ghost Trio* (1975) είναι ένα από τα τηλεοπτικά έργα του Beckett και θεωρείται αντιπροσωπευτικό του ύφους του όψιμου έργου του συγγραφέα. Η μουσική από το τρίο του Beethoven αποτελεί τον πυρήνα του έργου, αποδίδοντας μουσικά το στοιχείο της επανάληψης, μιας τεχνικής που, ως γνωστόν, ο Beckett έχει αξιοποιήσει στο έπακρο. Περισσότερα για το έργο αυτό και τη μουσική του στο αναλυτικό μελέτημα του Michael Maier: “Geistertrio. Beethovens Musik in Samuel Becketts zweitem Fernsehspiel”, *Archiv für Musikwissenschaft*, τόμος 57, τεύχος 2, 2000, σσ. 172-194.

¹⁴ Walter A. Strauss, *ό.π.*

¹⁵ Για τα θεατρικά έργα του Beckett χρησιμοποιώ την έκδοση: Beckett Samuel: *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 1990.

¹⁶ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το εγχείρημα του αμερικανού συνθέτη Charles Dodge, ο οποίος έγραψε μουσική για το *Cascando* χρησιμοποιώντας ηλεκτρονικούς ήχους για τα μέρη της «Φωνής» και της «Μουσικής» και την ανθρώπινη φωνή για το μέρος του Opeper. Ο Walter A. Strauss, *ό.π.* χαρακτηρίζει αποτυχημένο τον πειραματισμό τονίζοντας ότι η διάκριση ανάμεσα στη Φωνή και τη Μουσική δεν είναι σαφής.

¹⁷ Για τον Morton Feldman, εκτός από συγκεκριμένες βιβλιογραφικές πηγές που αναφέρονται παρακάτω, βλ. ενδεικτική βιβλιογραφία: Walter Zimmerman (εκδ.): *Morton Feldman Essays*, Beginner Press, Kerpen 1985· H. K. Metzger & R. Riehn (eds.): *Morton Feldman*, München 1986· Robert Lamar Weaver: “Feldman Morton”, στον τόμο: *The New Grove Dictionary of Opera*, (εκδ. Stanley Sadie), Macmillan, London 1992, τόμος 2, σσ. 150-151, όπου και αναλυτικότερη βιβλιογραφία.

¹⁸ Το ίδιο το όνομα του προσώπου Croak = Κρωγμός, υποδηλώνει και τον τρόπο που θα χρησιμοποιήσει τη φωνή του ο ηθοποιός που θα ερμηνεύσει τον ρόλο.

¹⁹ Daniel Albright: “Beckett as Marsyas”, στον τόμο: Lois Oppenheim (εκδ.): *Samuel Beckett and the Arts...* *ό.π.* σσ. 35-36.

²⁰ Guy Debrock: “The Word Man and the Note Man: Morton Feldman and Beckett’s virtual music”, στον τόμο: Lois Oppenheim (εκδ.): *Samuel Beckett and the Arts...* *ό.π.*, σ. 79.

²¹ Stefan-Brook Grant: “Samuel Beckett’s Radio Plays, Music of the absurd, *Words and Music* and *Cascando*”, *Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία, Τμήμα Βρετανικών και Αμερικανικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο του Όσλο*, 2000, σ. 95-97.

²² Daniel Albright, *ό.π.*, σσ. 35-36.

Το *Words and Music* έχει χαρακτηριστεί λιμπρέτο ή παρωδία όπερας.²³ Το ιδιότυπο χούμορ του Beckett διαποτίζει το έργο με κύρια έκφραση τον εξανθρωπισμό των δύο εννοιών. Λόγος και Μουσική αποκτούν ανθρώπινα, αν και σχηματοποιημένα, χαρακτηριστικά και συγκρούονται αντιστικτικά σε μία φούγκα για δύο φωνές, στην οποία η μία μιμείται την άλλη.²⁴ Τελικά η αντιπαράθεση αυτή, που θυμίζει αγώνα αρχαίου δράματος, λήγει με τον Λόγο να τραγουδάει, να ενσωματώνεται, δηλαδή, στη Μουσική, το έργο, επομένως, ολοκληρώνεται με την οριστική επικράτηση της τελευταίας.²⁵

Ο Martin Esslin γράφει χαρακτηριστικά για το έργο αυτό ότι είναι εκ φύσεως τόσο «ραδιοφωνογενές», προορισμένο, δηλαδή, μόνο για να μεταδίδεται ηχογραφημένο, με αποτέλεσμα να γίνεται δύσκολα κατανοητό κατά την ανάγνωσή του.²⁶ Υφίσταται μόνον ως ακρόαμα, κι αυτό γιατί η Μουσική, ο τρίτος χαρακτήρας του, είναι εξίσου σημαντική με τους άλλους δύο, αν και απύσχα στην τυπωμένη σελίδα.²⁷ Πραγματικά, αν διαβάσουμε το κείμενο, θα διαπιστώσουμε ότι η Μουσική δεν έχει λόγια, παρά μόνο οδηγίες του συγγραφέα που υποδηλώνουν το ύψος των μουσικών «απαντήσεών» της. Αντισταθμίζεται κανείς πόσο μεγάλη είναι η πρόκληση που αντιμετωπίζει ένας συνθέτης καλούμενος ουσιαστικά να γράψει το ρόλο της Μουσικής, και μάλιστα υπακούοντας στις υποδείξεις του Beckett....

Η αυθεντική παραγωγή του BBC του *Words and Music* το 1962 σε μουσική του εξαδέλφου του Beckett, John, δεν κατάφερε να ικανοποιήσει ούτε τον συγγραφέα ούτε το συνθέτη και, μολονότι το κείμενο δημοσιεύθηκε, η παρτιτούρα αποσύρθηκε.²⁸ Το έργο παρέμεινε ουσιαστικά σε εκκρεμότητα έως τις αρχές της δεκαετίας του 1980, όταν ο Διευθυντής της αμερικανικής «Soundscape Incorporation», Everett C. Frost, σχεδιάζοντας να προχωρήσει στην παραγωγή όλων των ραδιοφωνικών του έργων, ζήτησε από τον Beckett να του συστήσει έναν μουσικό για τη σύνθεση του μέρους της Μουσικής στο *Words and Music*. Ο Beckett πρότεινε τον Morton Feldman. Λίγα χρόνια νωρίτερα ο ίδιος είχε ακούσει την αντι-όπερα που είχε συνθέσει ο Feldman με αφορμή το ποίημα *Neither* [θα αναπτυχθεί αναλυτικά πα-

²³ Vivian Mercier: *Beckett / Beckett*, Oxford University Press, New York 1977, σ. 153.

²⁴ Stefan-Brook Grant, *ό.π.* σ. 96.

²⁵ Worth Katharine: "Beckett and the Radio Medium", *British Radio Drama*, (εκδ. John Drakakis), Cambridge 1981, σ. 210: "Music always wins, Beckett said to me apropos of this play" και Zilliacus Clas: *Beckett and broadcasting. A study of the works of Samuel Beckett for and in radio and television*, Acta Academiae Abonensis, Abo 1976, σ. 114: "[...] ich darf mich hier auf etwas beziehen, das er [εvv. ο Beckett] mir von wenigen Tagen gesagt hat: daß es eindeutig mit dem Sieg der Musik endet".

²⁶ Martin Esslin: "Samuel Beckett and the art of broadcasting", *Mediations*, σ. 136.

²⁷ Stanley Richardson and Jane Alison Hale: "Working Wireless: Beckett's Radio Writing", στον τόμο: Lois Oppenheim (εκδ.): *Samuel Beckett and the Arts: Music, visual arts and non-print media*, *ό.π.*, σ. 290

²⁸ Την ίδια χρονιά μεταδόθηκε και η γαλλική παραγωγή του έργου με τον τίτλο *Paroles et Musique*. Να σημει-

ωθεί εδώ ότι ο John Beckett έγραψε μουσική και για την *Πράξη χωρίς λόγια I*. Δυστυχώς δεν έχει εντοπιστεί καμία περιγραφή ή άλλο στοιχείο για το έργο του John Beckett, το οποίο θα άξιζε έστω και μιας μικρής μνείας στο συλλογικό έργο της Mary Bryden, *ό.π.* Η επισημάνση αυτή, μαζί με άλλες στην ανωτέρω βιβλιοκρισία για το εν λόγω σύγγραμμα του Anthony Sheppard, "Samuel Beckett and Music" που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Notes*, Σειρά 2, Τόμος 55, Αριθμός 3, Music Library Association, Μάρτιος 1999, σσ. 682-684. Με τον John Beckett και την απόφασή του να αποσύρει τις παρτιτούρες του ασχολείται η Lois Oppenheim στην εισαγωγή του *Samuel Beckett and the Arts, Music, Visual Arts and Non-Print Media*, *ό.π.*, σ. xxi. Η επιμελήτρια της έκδοσης παραθέτει ένα απόσπασμα από επιστολή του John Beckett προς την ίδια με ημερομηνία 12 Απριλίου 1996, στο οποίο γράφει: «Όσον αφορά στη μουσική που έγραφα για τα έργα του στις δεκαετίες του '50 και του '60, την απέσυρα στο σύνολό της, γιατί κατάλαβα νωρίς ότι δεν ήταν ικανοποιητική».

ρακάτω] και, όπως ανακαλεί ο Frost, «ήταν ευχαριστημένος από το αποτέλεσμα». Ωστόσο, απολογούμενος δήλωσε ότι, σε προχωρημένη πια ηλικία και με εξασθενημένη υγεία ένιωθε ανήμπορος να αναλάβει ενεργό συμβουλευτικό ρόλο, όπως παλαιότερα με τον εξάδελφό του. Κι έτσι έδωσε την άδειά του να προχωρήσει ο Feldman τη σύνθεση εν λευκώ.²⁹ Ο Feldman απεδέχθη την πρόταση με ένα ανάμικτο ξέσπασμα ενθουσιασμού και ταπεινοφροσύνης.³⁰

Ο Morton Feldman, όπως προαναφέρθηκε, είναι ένας από τους επιφανέστερους αμερικανούς συνθέτες. Το απέριττο μουσικό του ιδίωμα που βασίζεται πάνω στη αρχή της χρήσης ελάχιστων μουσικών μέσων, στην παλινδρόμηση των ήχων και την αξιοποίηση της σιωπής, τον εισήγαγε από νωρίς στο μπεκετικό βασίλειο.³¹ Σε μία γνωστή του συνέντευξη ο συνθέτης ερωτήθηκε για την ενασχόλησή του με το έργο του Beckett και δήλωσε: «Καμία άλλη μουσική προσέγγιση στο έργο του Beckett δεν μου έχει αρέσει. Είχα πάντα την εντύπωση ότι παραινάει “εύκολες”. Μεταχειρίζονται τον Beckett περισσότερο ως υπαρξιακό, παρά ως τραγικό ήρωα. Ενώ είναι ένας άνθρωπος των λέξεων, ένας εκπληκτικός άνθρωπος των λέξεων. Και εγώ πάντα ένιωθα ότι είμαι ένας άνθρωπος των μουσικών φθόγγων. Νομίζω ότι το γεγονός αυτό με οδήγησε σε εκείνον [...]».³²

Άλλωστε ο Morton Feldman ήταν από νωρίς εξοικειωμένος με το έργο του Beckett: «Έμαθα πολλά για τον Beckett διαβάζοντας τη νεανική του μελέτη για τον Proust.³³ Με διαφώτισε σε πολλά σημεία για τον τρόπο σκέψης του συγγραφέα. Πρόκειται για μία διαδικασία κατανόησης κλινικού τύπου. Κι εγώ είμαι ιδιαίτερα κλινικός συνθέτης [...]».³⁴

Εξαιρουμένων δύο σημείων που η μουσική εκρήγνυται σε ένα βίαιο ξέσπασμα, το αποτέλεσμα είναι μία σποραδική ακολουθία απλών, ψυχρών, ημιδιάφανων μουσικών σχημάτων που λειτουργούν ως αντίβαρο στο κείμενο.³⁵ Πρόκειται για μία αντιπροσωπευτική σύνθεση του Feldman, στην οποία διακρίνονται εύκολα οι θεμελιώδεις αρχές της συνθετικής του πρακτικής, ανάμεσα στις οποίες η δημιουργία απόλυτης μουσικής στην απλούστερη και κα-

²⁹ Everett Frost: “The note man on the word man: Morton Feldman on composing the music for Samuel Beckett’s *Words and Music* in the Beckett Festival of Radio Plays”, στον τόμο: Mary Bryden (εκδ.): *Samuel Beckett and Music*, ό.π., σ. 47.

³⁰ Richard Toop: “Last words on music: An introduction”, σημείωμα στον ψηφιακό δίσκο Morton Feldman: *Samuel Beckett Words and Music*, Montaigne, Audidis / Naive, 1996, σσ. 7-8.

³¹ Walter A. Strauss, ό.π. Βλ. επίσης John Warnaby: “Huddersfield Festival 1: Feldman”, *Tempo*, αριθμός 200, Cambridge University Press, Απρίλιος 1997, σ. 46.

³² Everett Frost, ό.π., σ. 51. Αποδίδω ελεύθερα το απόσπασμα: “I never liked anyone else’s approach to Beckett. I felt it was a little too easy; they were treating him as if he were an existentialist hero, rather than a tragic hero. And he’s a word man, a fantastic word man. And I always felt that I was a note man. I think that’s what brought me to him”.

³³ Samuel Beckett: *Proust*, Dolphin books, 1930. Το έργο επανεκδόθηκε αργότερα συμπληρωμένο: Samuel Beck-

ett: *Proust and the Three Dialogues with Georges Duthuit*, John Calder, London 1965. Οι παρακάτω μελέτες εξετάζουν τη σχέση του Beckett με τον Proust και τη μουσική: Nicholas Zurbrugg: *Beckett and Proust*, Colin Smythe, Gerrards Cross, 1988. John Pilling: “Proust and Schopenhauer: Music and Shadows”, στον τόμο: Mary Bryden (εκδ.): *Samuel Beckett and Music*, ό.π., σσ. 173-178. Cormac Newark & Ingrid Wassenaar, “Proust and Music: The anxiety of competence”, *Cambridge Opera Journal*, τόμος 9, αριθμός 2, Cambridge University Press, Ιούλιος 1997, σσ. 163-183.

³⁴ Everett Frost, ό.π., σ. 51. Και πάλι σε ελεύθερη απόδοση το απόσπασμα: “I learnt a lot about Beckett by reading his very early study on Proust. It told me a lot about him. It told me about the way he thinks. It’s a kind of clinical understanding. And I’m a very clinical composer at the same time that I’m a note man”.

³⁵ David Wright: “Them and us”, *The Musical Times*, τόμος 138, αριθμός 1850, Απρίλιος 1997, Musical Times Publications Ltd, σ. 41.

θαρότερη φόρμα της, η οικονομία των εκφραστικών μέσων και η ανάγκη να προσδιοριστεί με άκρα ακρίβεια η σχέση ανάμεσα στον ήχο και τη σιωπή.³⁶

Sinfonia του Luciano Berio

Από την εποχή της πρώτης της εκτέλεσης το 1969, η *Συμφωνία* του Berio θεωρήθηκε κλασική.³⁷ Πρόκειται για την πιο γνωστή από τις μεγάλης κλίμακας συνθέσεις του και ένα από τα πιο πετυχημένα έργα συνθέτη της γενιάς του. Γραμμένη για μεγάλη ορχήστρα και οκτώ φωνές αποτελεί μία λαβυρινθώδη κατασκευή σε πέντε κινήσεις με πολλαπλές διαλογικές επιστροφές, μουσικές και γλωσσικές που συνδημιουργούν ένα απέραντο μουσικό ποτάμι με ρεύμα ασυγκράτητο.³⁸

Από τα πέντε μέρη της *Sinfonia* το ενδιαφέρον μας θα επικεντρωθεί στο τρίτο. Δομικά ο Berio χρησιμοποιεί το scherzo από τη 2^η Συμφωνία του Mahler, τη γνωστή και ως *Συμφωνία της Αναστάσεως*, ως μουσικό καμβά για ένα κολλάζ παραπομπών, στο οποίο συμπτυκνώνεται η μουσική ιστορία του 20^{ου} αιώνα. Αντίστοιχα το γλωσσικό υλικό, το αδόκμο κείμενο, δηλαδή, αντλείται, κατά τα δύο τρίτα του,³⁹ από το τρίτο μυθιστόρημα της Τριλογίας του Samuel Beckett, τον *Ακατονόμαστο*.⁴⁰ Στο έργο αυτό, ο ήρωας - μετά το θάνατό του που συντελείται στο προηγούμενο μυθιστόρημα με τίτλο *Ο Μαλόουν πεθαίνει* - κατολισθαίνει σε έναν παράλογο Κάτω Κόσμο, όπου το σώμα του είναι παγιδευμένο σε ένα δοχείο. Όλες του οι αισθήσεις έχουν νεκρωθεί και αντιλαμβάνεται μόνο περιστασιακά το φως, τη σκιά και ένα ακατάπαιστο βουητό από φωνές. Ο ήρωας του Beckett βρίσκεται σε απόγνωση, γιατί δεν μπορεί να προσδιορίσει τον εαυτό του, δεν μπορεί να τον ονομάσει, εξ ου και *Ακατονόμαστος*.

Η σύνθεση του Berio έχει χαρακτηριστεί ως ένα σύγχρονο μουσικό αριστούργημα στο σταυροδρόμι ανάμεσα στην *avant garde* και τον μεταμοντερνισμό, ανάμεσα στον ακαδημαϊκό εμπειρισμό και τη λογική της απήχησης σε ευρύτερο φάσμα ακροατών. Το Τρίτο Μέρος, το δημοφιλέστερο όλων, είναι μία πρόσχαρη, ελευθεριάζουσα μουσική και γλωσσική Βαβέλ. Αγγίζει τα όρια του χάους, κι όμως καταφέρνει να παραμείνει ενιαίο. Το μουσικό υπόβαθρο από τη *Συμφωνία* του Mahler έχει τον υπότιτλο "In ruhig fließender Bewegung" (Σε ήρεμα ρέουσα κίνηση). Ωστόσο, παρά τον υπότιτλο, πρόκειται για έναν ποταμό μουσικής, ο οποίος κάθε άλλο παρά ήρεμα ρέει. Αντιθέτως, ξεχύνεται σαν χείμαρρος, με κύμα-

³⁶ John Warnaby: "Record Reviews", *Tempo*, αριθμός 207, Cambridge University Press, Δεκέμβριος 1998, σ. 43.

³⁷ Για τον Luciano Berio βλ. ενδεικτική βιβλιογραφία: George W. Flynn: "Listening to Berio's music", *The Musical Quarterly*, τόμος 61, αριθμός 3, Oxford University Press, Ιούλιος, 1975, σσ. 388-421· David Osmond-Smith: *Berio*, Oxford 1991, σσ. 90-118· David Osmond-Smith: "Berio, Luciano", στον τόμο: *The New Grove Dictionary of Opera*, (edited by Stanley Sadie), τόμος 1, Macmillan, London, 1992, σσ. 422-423, όπου παρατίθεται και αναλυτικότερη βιβλιογραφία.

³⁸ Roger Marsh: "Luciano Berio", σημείωμα στον ψηφιακό δίσκο *Berio: Formazioni, Folk Songs, Sinfonia*, (dir. Riccardo Chailly), Decca, London, 1990.

³⁹ Το υπόλοιπο κείμενο προέρχεται από διάφορες άλλες πηγές. Ανιχνεύονται αποσπάσματα από τον Joyce, φράσεις από το κείμενο του όρκου αποφοίτησης των σπουδαστών του Πανεπιστημίου του Harvard, διάλογοι ανάμεσα στον Berio, τους φίλους και την οικογένειά του και επαναστατικά ολόγραμμα από την εξέγερση των Γάλλων φοιτητών τον Μάιο του 1968, στην οποία ο Berio ήταν παρών. Λεπτομερής ανάλυση ολόκληρης της *Sinfonia* στο David Osmond-Smith: *Playing on words: A guide to Luciano Berio's Sinfonia*, Royal Musical Association Monographs, i, London 1985.

⁴⁰ Beckett Samuel: *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Calder and Boyars, London 1966. Η μετάφραση από τα γαλλικά του ίδιου του Beckett.

τα που σπάνε απότομα πάνω στις συγχορδίες και στροβιλίζονται προς κάθε κατεύθυνση. Ο Berio χρησιμοποιεί το ορμητικό αυτό ρεύμα για να εκτοξεύσει αμέτρητες δίνες μουσικών υπαινιγμών και παραπομπών. Πράγματι, το σκέρτσο πολύ γρήγορα νοθεύεται από τη *Θάλασσα* του Debussy, καθώς και αποσπάσματα από έργα του Stravinsky, του Schoenberg, του Ravel και του Berg.⁴¹

Το λιμπρέτο είναι τόσο περίπλοκο όσο και η μουσική. Ο αυτό-ψυχαναλυτικός μονόλογος από τον *Ακατονόμαστο* του Beckett χρησιμοποιείται ως βάση, ενώ παρεισφρέουν δεκάδες θραύσματα σε γερμανική γλώσσα, αποσπάσματα τραγουδιών, ολόγκων, σολφέζ, λαρυγγισμοί και γρυλίσματα και το επίμονο παράγγελμα “Keep going!”⁴². Είναι ένα ολοζώντανο μουσικό πανδαιμόνιο με γενναίες δόσεις χιούμορ.

Ποια είναι τα κοινά με τον *Ακατονόμαστο*; Κατά μία άποψη, το Τρίτο Μέρος λειτουργεί ως μουσικό σκηνικό και ως εργαλείο ερμηνείας του κειμένου: πρόκειται για τη μεταγραφή ενός βιβλίου σε μουσική.⁴³ Ωστόσο, ακούγοντας επανειλημμένως το εν λόγω μουσικό απόσπασμα, διαπιστώνει κανείς ότι κινείται σε εντελώς διαφορετική ατμόσφαιρα από αυτήν του πεζού κειμένου. Ασφαλώς το έργο του Berio έχει φωνή με συνείδηση του εαυτού της και με επίγνωση του εφήμερου της ύπαρξής της, η οποία διαρκεί όσο διαρκεί και το έργο. Αντίθετα, όμως, από τον απεγνωσμένο εφιάλτη του *Ακατονόμαστου*, η φωνή αυτή επαναστατεί σε ένα εκκεντρικό ξέσπασμα χαράς.⁴⁴

Neither του Morton Feldman

Μερικά χρόνια μετά τη από τη σύνθεση της *Sinfonia*, ο Morton Feldman καταπιάνεται με τη σύνθεση μιας μονόπρακτης όπερας με λιμπρέτο ένα ποίημα του Samuel Beckett. Ο τίτλος του είναι *Neither* (*Κανένα από τα δύο*) για σόλο σοπράνο και πλήρη ορχήστρα και ανατέθηκε κατά παραγγελία στον μεν Beckett να γράψει το κείμενο, στον δε Feldman να το μελοποιήσει, από την Όπερα της Ρώμης όπου και παρουσιάστηκε στις 13 Μαΐου 1977, υπό τη διεύθυνση του Marcello Pani.⁴⁵

⁴¹ Andrew Clements: “Berio *Sinfonia*”, εφ. *The Guardian*, 5/1/2001. Αναλυτικότερη είναι η παρουσίαση του Michael Hicks: “Text, music and meaning in the Third Movement of Luciano Berio’s *Sinfonia*”, *Perspectives of New Music*, Τόμος 20, αριθμός 1/2 Φθινόπωρο 1981 - Καλοκαίρι 1982, σσ. 199-224, όπου παρατίθενται τα αποσπάσματα των μουσικών προποτύπων σε αντιπαραβολή. Το διανοητικό αυτό παιχνίδι με τις αναφορές στο παρελθόν δεν συνδέεται με την επιθυμία του συνθέτη να κάνει επίδειξη ακαδημαϊκού εκλεκτικισμού, αλλά με την ειλικρινή αγάπη του για τη μελωδία, καθώς και την έντονη «αίσθηση της ιστορίας» που τον διέπει. Ο ίδιος σε συνέντευξή του (David Osmond-Smith (εκδ. & μτφρ.): *Luciano Berio: Two interviews with Rossana Dalmonte and Bálini Andrés Varga*, Marin Boyars, New York & London 1985, σ. 78), μιλώντας για τους νέους συνθέτες αναγνωρίζει μία σοβαρή κρίση στη σημερινή αίσθηση της ιστορίας και προβληματίζεται αναφορικά

με τον υποβιβασμό του ρόλου της μελωδίας στις νεότερες συνθέσεις. Για το θέμα αυτό βλ. και την αντίστοιχη βιβλιοκρισία του Anthony Pople στο περιοδικό *Music & Letters*, Τόμος 68, αριθμός 2, Oxford University Press, Απρίλιος 1987, σσ. 170-173.

⁴² Πρόκειται για σαφή αναφορά στις τελευταίες γραμμές του *Ακατονόμαστου*: «Πρέπει να συνεχίσεις, δεν μπορώ να συνεχίσω, θα συνεχίσω».

⁴³ Michael Hicks, *ό.π.*

⁴⁴ Allen B. Ruch: *Luciano Berio, Sinfonia*, άρθρο στην ηλεκτρονική εγκυκλοπαίδεια: <http://www.themodernworld.com>. Τελευταία επίσκεψη: Απρίλιος 2006.

⁴⁵ B. Schiffer: “Rome: *Neither*”, *Music and Musicians*, xxv/12, 1976-1977, σσ. 49-50. Να σημειωθεί εδώ ότι το *Neither* δεν είναι η πρώτη σύνθεση του Feldman σε ποίηση S. Beckett. Έναν χρόνο νωρίτερα, το 1976, συνέθεσε το έργο *Elemental Procedures*, πάνω σε αποσπάσματα του Beckett.

Ο Morton Feldman, σε προφορική του μαρτυρία έχει περιγράψει την πρώτη του συνάντησή με τον Beckett: «Ο Beckett ήταν πολύ αμήχανος – και μετά από λίγο μου είπε “Κύριε Feldman, δεν μου αρέσει η όπερα.” Εγώ του απάντησα “Με το δίκιο σας!” Μετά μου είπε “Δεν μου αρέσει να μελοποιούνται τα κείμενά μου” κι εγώ είπα “Συμφωνώ απολύτως μαζί σας. Κι εγώ σπανιότατα χρησιμοποιώ κείμενα. Έχω γράψει αρκετά κομμάτια για φωνή, χωρίς όμως λόγια”. Τότε με κοίταξε ξανά και με ρώτησε “Μα, τι θέλετε, λοιπόν;” Εγώ απάντησα “Δεν έχω ιδέα”. Επείσης με ρώτησε γιατί δεν ήθελα να χρησιμοποιήσω κάποιο προϋπάρχον κείμενο του... Του είπα ότι τα είχα διαβάσει όλα, ότι ήταν ευάλωτα και ότι κανένα δεν χρειαζόταν μουσική. Πρόσθεσα ότι αναζητούσα την πεμπτουσία, κάτι που απλώς να υπερίπταται».⁴⁶ Στη συνέχεια ο Feldman διαβεβαίωσε τον Beckett ότι με τη σύνθεση του *Neither* δεν επρόκειτο να επιχειρήσει να φωτίσει το νόημα του κειμένου. Άλλωστε σεβόταν απόλυτα το γεγονός ότι ο Beckett έδινε λιγότερη σημασία στο νόημα των λέξεων απ’ ότι στον ήχο και τον ρυθμό τους.⁴⁷

Πραγματικά ο Feldman υπηρέτησε πιστά την παραπάνω αρχή, με μεγαλύτερη απόδειξη ότι άρχισε να συνθέτει τη μουσική πριν ακόμα παραλάβει το κείμενο, ίσως γιατί ήδη ζούσε μέσα στον μπκεττικό κόσμο.⁴⁸ Ο ίδιος έλεγε χαριτολογώντας: «Γι’ αυτό το κομμάτι αρχίζει χωρίς κείμενο. Περιμένοντας το κείμενο ανακάλυψα τι εστί ουντβέρτα: Να περιμένεις το κείμενο!». Όταν, όμως, παρέλαβε το κείμενο, είδε ότι ήταν ένα σύντομο ποίημα, 87 μόνο λέξεων, χωρισμένο σε δέκα μικρές ενότητες και όχι βέβαια δραματικό κείμενο όπως φανταζόταν. Βλέποντας τα διασητάματα ανάμεσα στις φράσεις ο Feldman ταράχτηκε. Επρόκειτο για μία μορφή οπτικής σίξης.⁴⁹

Ο συνθέτης, έχοντας συνειδητοποιήσει από την αρχή ότι το έργο αυτό στο σύνολό του θα αποτελούσε μία διαφορετική από τις συνηθισμένες φορμαλιστική εμπειρία, βίωσε την πλέον επώδυνη δοκιμασία της σύνθεσης, προσπαθώντας να διοχετεύσει την προσωπική του ιδιότυπη συνθετική μέθοδο στο ορχηστρικό αυτό κείμενο.⁵⁰ Το αποτέλεσμα ήταν ένας λιρικός μονόλογος με δραματικές στιγμές για σοπράνο και ορχήστρα δωματίου.

Το *Neither* ως σύνθεση είναι υπό μία έννοια μία άσκηση στην οργάνωση ήχων, οι οποίοι ενσωματώνουν το λόγο του Beckett.⁵¹ Έχει χαρακτηριστεί όπερα από ορισμένους, όμως δεν αξιολογεί καμία από τις συμβάσεις της παραδοσιακής όπερας. Δεν υπάρχει ούτε υπόθεση ούτε σκηνική παρουσίαση. Εμφανίζεται μόνο ένα πρόσωπο, απαγγέλλοντας ένα κείμενο μιας σελίδας,

⁴⁶ Howard Skempton: “Beckett as librettist”, *Music and Musicians*, xvi/9, Μάιος 1977, σσ. 5. Ελεύθερη απόδοση του αποσπάσματος: “He was very embarrassed – he said to me after a while: ‘Mr. Feldman, I don’t like opera.’ I said to him ‘I don’t blame you!’ Then he said to me ‘I don’t like my words being set to music,’ and I said, ‘I’m in complete agreement. In fact it’s very seldom that I’ve used words. I’ve written a lot of pieces with voice, and they’re wordless.’ Then he looked at me again and said, ‘But what do you want?’ And I said ‘I have no ideal!’ He also asked me why I didn’t use existing material... I said that I had read them all, that they were pregnable, they didn’t need music. I said that I was looking for the quintessence, something that just hovered”.

⁴⁷ Guy Debrock: “The Word Man and the Note Man: Morton Feldman and Beckett’s virtual music”, στον

τόμο: Lois Oppenheim (εκδ.): *Samuel Beckett and the Arts: Music, visual arts and non-print media*, ό.π., σ. 70.

⁴⁸ Walter A. Strauss, ό.π.

⁴⁹ Howard Skempton, ό.π. Ελεύθερη απόδοση του αποσπάσματος: “That’s why the piece begins textless. I was waiting for the text. I discovered what an overture is: waiting for the text!”.

⁵⁰ Art Lange: “Neither”, σημείωμα στον ψηφιακό δίσκο Morton Feldman: *Neither, Opera, Words by Samuel Beckett*, Hat [now] Art, Hat Hut Records LTD, 1997.

⁵¹ Guy Debrock: “The Word Man and the Note Man: Morton Feldman and Beckett’s virtual music”, στον τόμο: Lois Oppenheim (εκδ.): *Samuel Beckett and the Arts: Music, visual arts and non-print media*, ό.π., 1999, σ. 70.

καταμερισμένο σε δεκαέξι στίχους σαν ποίημα. Ακόμα κι αν η παρουσίαση μπορεί να ερμηνευθεί δραματικά, σίγουρα δεν μπορεί θεατρικά. Η ένταση απορρέει από τη συναισθηματική και αισθητική κλιμάκωση, και όχι από την εξέλιξη της υπόθεσης ή από τις συγκρούσεις των χαρακτήρων.

Η μουσική δεν επιχειρεί να συνοδεύσει ή να απεικονίσει το κείμενο κατά τον συνήθη τρόπο. Τουναντίον, ο Feldman δημιούργησε ένα μουσικό ισοδύναμο στο περιβάλλον που υποδηλώνει το κείμενο, το οποίο επικαλείται την ίδια ατμόσφαιρα και μοιράζεται ένα παρεμφερές όραμα. Ποιο είναι αυτό το όραμα; Ο Beckett δεν περιγράφει έναν τόπο ή ένα πρόσωπο, αλλά μία συνείδηση, μέσω ενός εσωτερικού μονολόγου, που συλλογίζεται τις ιδιαίτερες συνθήκες της ύπαρξής της και προσδοκά μία τελική επίλυση.

Αυτό που ο καθένας μας αντιλαμβάνεται δεν είναι μία ενιαία πραγματικότητα, αλλά μία εμπειρία συναποτελούμενη από πολλές μεταβλητές πραγματικότητες. Η εμπειρία αυτή εντοπίζεται μόνο σε κάποιο ενδιάμεσο σημείο, απαντά σε μία περιοχή ανάμεσα. Ανάμεσα σε τι; Ανάμεσα στο «προς και το από», το «ενδότερο και το εξώτερο», το «κοντά και το μακριά», τον «εαυτό και τον μη-εαυτό», το «πίσω και το μπρος».⁵² Το ένα και το άλλο σπαρτακτικά περιπλέκονται μέσα σε ένα μπεκετικό τοπίο για να καταλήξουν στον «ανείπωτο όγκο», στο τέρμα ενός ταξιδιού που είναι τόσο κίνηση όσο και στάση. Το ποίημα, στη βασανιστική του ακινησία, είναι ένα εκκρεμές ανάμεσα σε δύο τίποτα. Για πολλούς λόγους το κείμενο αυτό θεωρήθηκε ιδανικό για τον Feldman, του οποίου η μουσική και κινείται, αλλά και παραμένει ακίνητη με το δικό της τρόπο.⁵³

Ο ίδιος ομολογεί: «To and for: Αδυναμία να βυθομετρήσει κανείς είτε τον εαυτό είτε τον μη εαυτό. Κανένα από τα δύο... Παλινδρομούμε μπρος-πίσω, μπρος-πίσω. [...] Γνώριζα τι είναι ο εαυτός στο πλαίσιο της προσωπικής μουσικής. Έπρεπε να επινοήσω τον μη-εαυτό, έναν απόρροπο, τέλειο μηχανισμό».⁵⁴ Και συμπληρώνει: «Στο *Neither* το θέμα είναι ένα. Είτε βρίσκεσαι στη σκιά της επίγνωσης είτε στη σκιά της αγνοίας, σε κάθε περίπτωση είσαι στη σκιά».⁵⁵

Ως εκ τούτου, η μουσική παραμένει μετέωρη ανάμεσα στο προσωπικό ύφος του Feldman (τον αδιαπέραστο εαυτό) και το απόρροπο ύφος (τον αδιαπέραστο μη εαυτό). Ανάμεσα στις στατικές συγχορδίες και τη ρέουσα μελωδία. Ανάμεσα στους υψηλούς ψυχρούς φθόγγους των εγχόρδων και τους βαθιές απειλητικούς βόμβους των χάλκινων πνευστών και των κρουστών. Η φωνή παράλληλα, μολονότι υπερβολική σε μελωδική γραμμή και άρθρωση, ποικίλει, εκφέροντας άλλοτε μεμονωμένους άκαμπτους τόνους, άλλοτε πάλι μελισματικούς βοκालισμούς.⁵⁶ Η υψίφωνος εκφωνεί μία πληθώρα συλλαβών που ισοούνται με λυγμούς και θρήνους, εκφράζοντας άλλοτε ψυχική οδύνη και άλλοτε μοναξιά. Οι λέξεις του ποιήματος είναι σε γενικές γραμμές ολιγοσύλλαβες με μόνες εξαιρέσεις τις αρνήσεις «ανεξίτηλο», «απαρητήρητο», «ανείπωτο», και «αδιαπέραστο». Ο οργανικός ιστός μεταβάλλεται από σκοτεινός σε φωτεινός και από επαναλαμβανόμενες συγχορδίες σε στατικά μικρά μελωδικά αποσπάσματα, τα οποία μερικές φορές διακόπτονται από ευκαιρικά φωνητικά μελίσματα. Ολόκληρο το έργο κινείται – αν είναι δυνατόν να θεωρηθεί ότι κινείται – σε μία περιοχή σιγανής αυτοεγκατάλειψης, σαν ο τραγουδιστής να μαθαίνει πώς να υποφέρει καλύτερα.⁵⁷

⁵² Art Lange, *ό.π.*

⁵³ Walter A. Strauss, *ό.π.*

⁵⁴ Howard Skempton, *ό.π.*

⁵⁵ Everett Frost: "The note man on the word man: Morton Feldman on composing the music for Samuel

Beckett's Words and Music in the Beckett Festival of Radio Plays", στον τόμο: Mary Bryden (εκδ.): *Samuel Beckett and Music*, *ό.π.*, σ. 51.

⁵⁶ Art Lange, *ό.π.*

⁵⁷ Walter A. Strauss, *ό.π.*

Ο Feldman ούτε επιτρέπει στο λόγο του Beckett να ακουστεί καθαρά στο κοινό, ούτε σχολιάζει το κείμενο φωτίζοντας συγκεκριμένες του πτυχές. Αντιθέτως, παραμένει πεισματικά απαθής απέναντι στην ανάγκη να υποδηλωθεί το νόημα του κειμένου. Η σοπράνο περιορίζεται στην υψηλή περιοχή της φωνής. Γενικά ο ακροατής πρέπει να γνωρίζει το κείμενο εκ των προτέρων, αλλιώς δεν θα καταλάβει σχεδόν τίποτα εκτός κι αν επαναπαυθεί στην πεποίθηση ότι η μουσική ερμηνεύει το κείμενο σε σημείο κρατυλισμού.⁵⁸

Παρά το γεγονός ότι ο Feldman δεν ενδιαφέρεται για την κατανόηση του κειμένου, σποραδικά επαναλαμβάνει ορισμένες λέξεις ή φράσεις, επιχειρώντας να τις διακρίνει από το υπόλοιπο κείμενο. Ο στίχος «unheard footfalls only sound / ανήκουστα βήματα μόνο αντηχούν» επαναλαμβάνεται δύο φορές και η τελευταία λέξη “sound” κατ’ επανάληψιν αντηχεί στα επόμενα δώδεκα μέτρα. Παρομοίως οι λέξεις «neither / κανένα από τα δύο» και «unspeakable home» άδονται εννέα και αντίστοιχα οκτώ φορές.⁵⁹

Το *Neither* δέχεται την αλήθεια του καθενός και προσφέρει τη δυνατότητα επιλογής. Το αιώνιο παρόν υφίσταται στο διάστημα ανάμεσα στο οικείο και το ανοίκειο. Ποιο είναι αληθινό; Κανένα από τα δύο.⁶⁰

For Samuel Beckett του Morton Feldman

Το πλέον σκοτεινό και αινιγματικό έργο του Morton Feldman τιτλοφορείται *For Samuel Beckett*. Είναι γραμμένο για μουσικό σύνολο δωματίου αποτελούμενο από κουαρτέτο ξύλινων πνευστών, σελτέτο χάλκινων, κουαρτέτο εγχόρδων, άρπα, πιάνο και βιμπράφωνο. Γράφτηκε το 1986 για το ετήσιο Φεστιβάλ Μουσικής της Ολλανδίας και συμπεκνώνει όλη τη μουσική προσφορά του Feldman. Πρόκειται για ένα ήρεμο και ανεξάντλητο μουσαϊκό χρωματικών αναπνοών και νωχελικών παλμών διάρκειας 55 λεπτών.⁶¹

Στο κύκνειο άσμα του ο συνθέτης ανασυγκροτεί τις ύστατες δυνάμεις του και μεταχειρίζομενος τις προσωπικές του συνθετικές μεθόδους, αφιερώνει με αγάπη το έργο του σε ένα πρόσωπο που θαυμάζει. Το κεντρικό σημείο της σύνθεσης του Feldman είναι η παράδοση του ακροατή σε μία υφέρπουσα μεταβολή μουσικών γεγονότων μέσα στο χρόνο.⁶² Η σχέση του με τα κείμενα του Beckett είναι χαλαρή, όμως η σχέση του με το ύφος και τη φιλοσοφία του Beckett είναι άρρηκτη.

Ακούγοντας τη μουσική αισθανόμαστε εις βάθος τι εστί το αιώνιο παρόν του Beckett. Οι ήχοι διαδέχονται ο ένας τον άλλον σε μία απατηλή μονοτονία – απατηλή στην απλότητα και την απουσία εξέλιξης. Η επανάληψη μοιάζει με μπεκκετική τιμωρία. Χωρίς αρχή, μέση ή τέλος, χωρίς πρόθεση και στόχο, θυμίζει στατικό δράμα του Beckett. Η αέναη συνέχεια είναι δεδομένη και αναπόφευκτη, τα πάντα απλώς υπάρχουν και συνεχίζουν να υπάρχουν. Ακούμε μία μουσική φαινομενικά αμετάβλητη που ωστόσο αλλάζει αδιάκοπα.⁶³

⁵⁸ Catherine Laws: “Morton Feldman’s *Neither*”, στον τόμο: Mary Bryden (εκδ.): *Samuel Beckett and Music*, ό.π., σσ. 58-59

⁵⁹ Catherine Laws, ό.π. σ. 63.

⁶⁰ Art Lange, ό.π.

⁶¹ Charles Krance: “Beckett Music”, *Samuel Beckett and the Arts: Music, visual arts and non-print media*,

ό.π., σ. 52

⁶² Hans-Peter Jahr: “Isn’t Morton Beckett... Samuel Feldman...?”, σημείωμα στον ψηφιακό δίσκο Morton Feldman: *For Samuel Beckett*, Kairos, 1999.

⁶³ Art Lange: Σημείωμα στον ψηφιακό δίσκο *Morton Feldman For Beckett*, Hat Hut Records, Switzerland, 1993.

Όπως ο ίδιος ο Morton Feldman είχε δηλώσει το 1984 σε μία διάλεξή του στο Διεθνές Μουσικό Κέντρο του Darmstadt, «Τελικά διαπιστώνω ότι κάθε αράδα είναι η ίδια με την επόμενη, αν και αρθρώνεται με διαφορετικό τρόπο. Η αίσθηση της συνέχειας, ωστόσο, σου δίνει την εντύπωση ότι κάτι πρόκειται να συμβεί. Τίποτα δεν πρόκειται να συμβεί. Αυτό που επακολουθεί, με έναν σχεδόν 'προύστειο' τρόπο, είναι ότι εμβραθύνεις όλο και περισσότερο, μέχρις σημείου κορεσμού, μέσα στην ίδια σκέψη».⁶⁴

Σε αντιστοιχία με την παραπάνω θέση, στο έργο *For Samuel Beckett*, ο ήχος είναι πάντα ο ίδιος, αν και όχι εντελώς ο ίδιος.⁶⁵ Η μουσική αγγίζει το όριο της μη ακουστότητας. Δεν υπάρχουν δυναμικά ξεσπάσματα. Η μουσική απλώς αρχίζει σαν να ήταν από πριν εκεί και συνεχίζεται χωρίς τέλος...⁶⁶ Σε έναν απέραντο ορίζοντα η καταγιδα καιροφυλακτεί ες αεί, αλλά ποτέ δεν ξεσπάει, ποτέ δεν διαταράσσει τη διάχυτη ηρεμία.⁶⁷ Έχει κανείς την αίσθηση ότι αυτό είναι το τοπίο μέσα στο οποίο ο Beckett και ο Feldman πορεύονται μαζί, σε μία ατέρμονη προσπάθεια να εκφράσουν τα άρρητα, τα ανείπωτα, όσα αδυνατούν να διατυπωθούν με τη συμβατική χρήση του λόγου και της μουσικής.

⁶⁴ Το απόσπασμα από το: Louis Goldstein: "Crippled Symmetry; For Samuel Beckett", *American Music*, τόμος 20, αριθμός 4, University of Illinois Press, Χειμώνας 2002, σσ. 473-476, σε ελεύθερη απόδοση δική μου: "[...] Finally I see that every line is really the same thought said in another way. And yet the continuity acts as if something else is happening. Nothing else is happening. What you're doing in an almost Proustian way is getting deeper and deeper saturated into the thought...". Οι δι-
αλέξεις του Feldman στο Darmstadt έχουν εκδοθεί από τον Walter Zimmerman (ed): *Morton Feldman Essays*, Beginner Press, Kerpen 1985.

⁶⁵ Πρόκειται για εκτεταμένες περιόδους που σι-
ρίζονται στην επανάληψη ενός και μόνου μοτίβου. Η
διαφοροποίηση έγκειται μόνο σε μικρές μεταβολές
στην ενορχήστρωση. Η τεχνική αυτή προσομοιάζει
στην αντίστοιχη του Beckett, όπου η ίδια ιδέα εκφρά-
ζεται κατ' επανάληψιν με διαφορετικούς τρόπους.
Μία ενδιαφέρουσα ανάλυση του έργου δημοσιεύσε

ο John Warnaby στο περιοδικό *Tempo*, (αριθμός 200,
Cambridge University Press, Απρίλιος, 1997, σσ. 45-46)
σχολιάζοντας την παρουσίαση έργων του Feldman στο
φεστιβάλ του Huddersfield, 1996.

⁶⁶ Χαρακτηριστικότατο είναι ότι με τους εναρκτήριους
ήχους του έργου, ο ακροατής βρίσκεται χωρίς άλλη
προετοιμασία στο μέσο της ανάπτυξης του περιεχομέ-
νου του. Όπως, δηλαδή, και σε πλείστα κείμενα του του
Beckett, δεν υπάρχει ούτε εισαγωγή ούτε πρόλογος,
καθώς ο συγγραφέας δεν έχει προνοήσει ούτε στο
ελάχιστο για την έκθεση της προηγούμενης κατάστα-
σης. Έτσι ο αναγνώστης βρίσκεται απότομα μεσ' τη
μέση, εισάγεται απροετοίμαστος in medias res.

⁶⁷ Roger Sutherland: "Feldman: Crippled Symmetry;
Feldman: For Samuel Beckett; Feldman: For Samuel
Beckett", *Tempo*, Αριθμός 214, Τεύχος αφιερωμένο
στην αμερικανική μουσική, Cambridge University
Press, Οκτώβριος 2000, σσ 51-52.