



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΙΑΝΝΗΣ ΞΕΝΑΚΗΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΥΡΕΙΟΣ ΥΛΙΣΜΟΣ

**Ο ΠΙΘΑΝΟΤΙΚΟΣ ΛΟΓΙΣΜΟΣ ΥΠΟ ΤΟ ΠΡΙΣΜΑ ΤΗΣ ΕΠΙΚΟΥΡΕΙΑΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΤΗΝ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

του φοιτητή

Μάγκου Αλέξανδρου

ΑΕΜ: 1918

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΙΤΣΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2020

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	4
1. Η κρίση του σειραϊσμού μέσα από την σκέψη του Ξενάκη.....	6
2. Η ηχητική μάζα ως έξω-μουσική εμπειρία.....	13
3. Σχέση μουσικής δημιουργίας και φιλοσοφίας.....	16
i) Για την φιλοσοφία.....	23
ii) Για την τέχνη.....	24
4. Ο Επικούρειος υλισμός και ο μηχανισμός των πιθανοτήτων στον Ξενάκη, προς μια σύγκλιση.....	20
5. Επικούρεια Γνωσιοθεωρία.....	22
i) Αισθήσεις.....	23
ii) Πάθη.....	24
iii) Προλήψεις.....	26
iv) Φανταστικές επιβουλές της διάνοιας.....	27
6. Λογική και εμπειρία.....	29
7. Ξενάκης και ο μηχανισμός των πιθανοτήτων - προς την εύρεση μιας καθολικής γλώσσας.....	31
8. Επικούρεια ατομική θεωρία.....	34
i) Το μη ον.....	35
ii) Φυσικές αρχές.....	36
iii) Τα Άτομα.....	37
iv) Παρέγκλιση.....	43
9. Η σχέση της ελευθερίας στον Ξενάκη και στον Επικούρο.....	46
10. Η έννοια της παρέγκλισης στην ανθρώπινη κοινωνία.....	47
11. Η έννοια της ελευθερίας και η σημασία της στην σύνθεση.....	50
12. Αιτιότητα/τυχειότητα, συμμετρία/ασυμμετρία.....	52
13. Ο μηχανισμός των πιθανοτήτων και η φύση της ηχομάζας – Η προσέγγιση της Επικούρειας φυσικής μέσα από την φυσική του 19 ^{ου} αιώνα.....	56

Συμπεράσματα..... 58

Βιβλιογραφία..... 60

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία έχει σκοπό μια κατά το δυνατόν συνεκτική διερεύνηση της πορείας της σκέψης του Ιάννη Ξενάκη προς την εισαγωγή των πιθανοτήτων στην μουσική σύνθεση και την αντίληψη του ήχου ως μάζας, μέσα από την ανάδειξη της επιρροής του Επικούρειου υλισμού στον Έλληνα συνθέτη. Για να δοθεί μια συνεκτική εικόνα της εν λόγω πορείας, κρίθηκε αναγκαία και η παράθεση εξίσου σημαντικών στοιχείων, όπως οι θέσεις του συνθέτη για τον σειραϊσμό και η έξω-μουσική του δραστηριότητα, χωρίζοντας ουσιαστικά την εργασία σε δύο μέρη. Σε πρώτη φάση, λοιπόν, αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο, η κρίση και τα αδιέξοδα του καθολικού σειραϊσμού, αλλά και οι εξωμουσικές εμπειρίες του συνθέτη, έπαιξαν ρόλο στην αντίληψη του ήχου ως μάζας από την μεριά του Ξενάκη. Το δεύτερο μέρος, αφορά τον συσχετισμό της φιλοσοφικής σκέψης μεταξύ του Επίκουρου και του Ξενάκη. Ο τρόπος με τον οποίο εξελίσσεται η έρευνα σε αυτό το μέρος αναδεικνύει αφενός την επιρροή της Επικούρειας φιλοσοφίας στην συνθετική σκέψη του Ξενάκη και αφετέρου, υπό ένα γενικότερο πρίσμα, προβάλλει με μία έννοια, το πώς η φιλοσοφική σκέψη είναι αλληλένδετη με την μουσική δημιουργία εν γένει. Στο δεύτερο αυτό μέρος, χαράσσονται δύο πορείες, οι οποίες ξεκινούν από διαφορετικές αφετηρίες, για να καταλήξουν στο ίδιο σημείο, την χρήση των πιθανοτήτων στην σύνθεση. Αρχικά, μέσα από την παράθεση της Επικούρειας γνωσιοθεωρίας παρατίθεται ο τρόπος με τον οποίο αναδύεται η γλώσσα στο Επικούρειο σύμπαν. Ακολούθως, εγείρεται μια κατ' αντιστοιχία υπόθεση για την ανάδυση των πιθανοτήτων στην σύνθεση του Ξενάκη. Παρακάτω, αναλύεται η Επικούρεια φυσική με σκοπό να γίνουν κατανοητές οι έννοιες της παρέγκλισης των ατόμων και της ελευθερίας της βούλησης ώστε να συσχετιστούν με την χρήση των πιθανοτήτων από τον Ιάννη Ξενάκη. Ουσιαστικά η πρώτη φάση της φιλοσοφικής διερεύνησης ξεκινά από την ανάλυση της οντολογίας του υποκειμένου και η δεύτερη από την ανάλυση της οντολογίας της φύσης, αμφότερες υπό το πρίσμα του Επικούρειου υλισμού. Στην σύνδεση τους με την σύνθεση του Ξενάκη και οι δύο καταλήγουν στο ίδιο συμπέρασμα, την χρήση των πιθανοτήτων ως μηχανισμό μουσικής σύνθεσης.

Ωστόσο, αυτό που εμφανίζεται τελικά ως κεντρικό ζητούμενο της εργασίας, η σχέση δηλαδή της επικούρειας φιλοσοφίας και της χρήσης των πιθανοτήτων

στην μουσική σύνθεση του Ξενάκη, αρχικά δεν ήταν παρά ένα ακόμα κεφάλαιο στην αρχική ιδέα. Η αντίληψη του ήχου ως μάζας από μόνη της παραπέμπει σε μια χωρική αντίληψη για τον ήχο. Αν αναλογιστεί κανείς και την επιρροή που άσκησε η πολιτική δράση του Ξενάκη, μέσα από την συμμετοχή του στις πορείες που οργάνωνε το ΕΑΜ κατά την κατοχή, εύκολα μπορεί να οδηγηθεί σε μια προσπάθεια προσπέλασης της μουσικής σύνθεσης του Ξενάκη υπό ένα πολιτικό/ιδεολογικό πρίσμα. Ωστόσο, στην πορεία της έρευνας κατέστη σαφές πως η ίδια η ιδέα της ηχητικής μάζας, μπορεί ως αισθητική να επηρεάστηκε από το ηχητικό αποτέλεσμα που είχε μια πορεία χιλιάδων ανθρώπων, αλλά η μουσική σύνθεση, τα εργαλεία δηλαδή που χρησιμοποίησε ο συνθέτης για να αναπαράγει αυτό το αισθητικό αποτέλεσμα, δεν είχαν καμία σχέση με την ιδεολογία και την πολιτική. Η αντίληψη της μάζας ως φαινομένου για τον Ξενάκη ξεφεύγει, λοιπόν, από οποιαδήποτε πολιτική/ιδεολογική θεώρηση και μας εισάγει στα βαθιά νερά της φιλοσοφίας. Υπό αυτή την έννοια, μια φιλοσοφική θεώρηση της μουσικής σύνθεσης του Ξενάκη δεν ήταν αυτοσκοπός της εν λόγω εργασίας, αλλά η πορεία της έρευνας προς την διαύγαση των αντιλήψεων που υπάρχουν πίσω από την ιδέα της ηχητικής μάζας και του πιθανοτικού λογισμού οδήγησαν εκ των πραγμάτων εκεί.

1. Η κρίση του σειραϊσμού μέσα από την σκέψη του Ξενάκη

Ο Ξενάκης, στο κείμενο του για την κρίση της σειραϊκής μουσικής το 1955, κάνει μια συνολική κριτική στον σειραϊσμό, θεωρώντας πως η εν λόγω συνθετική τεχνική, η οποία κυριάρχησε κατά κύριο λόγο μετά την περίοδο του μεσοπολέμου, είχε επέλθει πλέον σε μια περίοδο παρακμής και οι διάφορες «λεπτομερειακές τελειοποιήσεις δεν προκάλεσαν καμία ρωγμή στο αδιέξοδο»(Ξενάκης 2001, 56). Ο συνθέτης ξεκινάει την κριτική του στην σειραϊκή σύνθεση, αρχίζοντας από την αποδόμηση της δωδεκάφθογγης τεχνικής με τον τρόπο που αυτή αρθρώθηκε από την δεύτερη Σχολή της Βιέννης. Ως βασικά στοιχεία της αναφέρει τα εξής: « τα υλικά της σειραϊκής μουσικής ταυτίζονται με τρεις από τις συνιστώσες του ήχου: την συχνότητα, την ένταση, το ηχόχρωμα»(Ξενάκης 2001, 55). Εδώ θα πρέπει να καταστεί σαφές πως, σύμφωνα με τον Σολωμό, το δωδεκάφθογγο σύστημα, του οποίου τα στοιχεία παραθέτει ο Ξενάκης σε αυτή την πρώτη φάση, αφορούν τα

συνθετικά χαρακτηριστικά της σχολής της Βιέννης και όχι την μετέπειτα εξέλιξη της τεχνικής στην οποία αναφέρεται παρακάτω, ολοκληρώνοντας την αποδόμηση του (Ξενάκης 2001). Ωστόσο, ο ίδιος θεωρεί πως τα τρία παραπάνω στοιχεία δεν κατέχουν την ίδια σημασία, καθώς αναγνωρίζει την κυριαρχία του τονικού ύψους επί των υπόλοιπων συνιστωσών αναφέροντας πως «οι άλλες συνιστώσες (ηχοχρώμα και ένταση) επεμβαίνουν μόνο δευτερευόντως και αυθαιρέτως» (Ξενάκης 2001, 55). Το παραπάνω στοιχείο, της κυριαρχίας της διάρθρωσης των τονικών υψών έναντι των υπόλοιπων στοιχείων στην σειραϊκή μουσική της Σχολής της Βιέννης, αποδεικνύεται καθόλα ορθό. Όπως διαφαίνεται, το μοντέρνο πρόταγμα της ρήξης με την παράδοση, μέσω του ξεπεράσματος της τονικής αρμονίας, κατά το πρώτο μισό του 20 αιώνα, απαντάται μέσα από την ισότιμη χρήση των 12 φθόγγων του συγκερασμένου συστήματος. Εν ολίγοις, η διάρθρωση ενός έργου με την νέα ατονική τεχνική, αφορά στην πρώτη αυτή φάση, την παράθεση και των δώδεκα τονικών υψών με τέτοιο τρόπο ώστε να αποφευχθεί η αίσθηση του τονικού κέντρου και όχι, για παράδειγμα, μια νέα τεχνική διάρθρωσης του ηχοχρώματος, της έντασης ή άλλων παραμέτρων της μουσικής. Ο Paul Griffiths αναφέρει χαρακτηριστικά πως για τον Schoenberg «έλειπε ο νόμος που θα υπαγόρευε την δομή της μελωδίας και της αρμονίας καθώς και το υποκατάστατο εκείνο που θα ιεραρχούσε του φθόγγους και τις τρίτες του μείζονος-ελάσσονος συστήματος» (Griffiths 1993, 160). Στα στοιχεία που διέπουν την σειραϊκή σύνθεση αυτής της περιόδου, το άρθρο αναφέρει επίσης πως «η διάρκεια είναι ακόμη λιγότερο οργανωμένη και δεν εμφανίζεται παρά με την παραδοσιακή της μορφή. Η προσπάθεια της οργάνωσης αναφέρεται αποκλειστικά στις συχνότητες και μεταφράζεται με μια γραμμική (διαδοχική) διάταξη των δώδεκα φθόγγων» (Ξενάκης 2001, 55). Όπως αναφέρει ο Salzman, «ο Schoenberg, του οποίου τα ατονικά έργα του 1910-15 αντιπροσωπεύουν την περισσότερο αδιάλλακτη ανανέωση και επέκταση του μουσικού υλικού, πρότεινε την πιο ριζοσπαστική και ολοκληρωτική λύση. Στην κλίμακα του Ιακώβ εκμεταλλεύτηκε συστηματικά ολόκληρη την γκάμα των χρωματικών ήχων» (Salzman 1983, 153). Δηλαδή, ακόμα και πριν την Σουίτα opus 25, η οποία αποτελεί το πρώτο έργο του στο οποίο χρησιμοποιεί συστηματικά την συνθετική τεχνική του δωδεκαφθογγισμού, η χρήση μιας εκτεταμένης χρωματικότητας ήδη ήταν εκεί. Αυτό που δεν υπήρχε ήταν μια νέα συστηματοποίηση, μια καινούργια μεθοδολογία ελέγχου των φθόγγων με την οποία θα μπορούσαν να

διαρθρωθούν πλέον τα μουσικά έργα. Γι' αυτό και ο Ξενάκης αναφέρει την λέξη οργάνωση, γιατί αυτό ακριβώς αποτελεί το δωδεκάφθογγο σύστημα, ένα νέο είδος οργάνωσης των συνθετικών (φθογγικών) στοιχείων, μια προσπάθεια χειραγώγησης αυτής της, επί της αρχής, «διαισθητικής διαδικασίας» (Griffiths 1993, 160) που αφορά την χρήση της εκτεταμένης χρωματικότητας. Ο Ξενάκης ως προς την διαχείριση της διάρκειας των φθόγγων, δηλαδή την παράθεση μιας νέας μεθόδου ελέγχου της αξίας του εκάστοτε φθόγγου παρόμοιας με την μέθοδο παράθεσης των 12 υψών, ως επιμέρους στοιχείο μιας συνολικής μελωδίας, υποστηρίζει πως είναι ακόμη λιγότερο οργανωμένη. Πιο συγκεκριμένα εννοεί το εξής: η παράθεση των 12 φθόγγων στην δωδεκάφθογγη τεχνική γίνεται υπό την μορφή ενός δομικού στοιχείου, το οποίο διαρθώνει ένα έργο και αποτελεί το βασικό στοιχείο οργάνωσης του ως προέκταση αυτού του πρίσματος. Ο ισότιμος αυτός τρόπος χρήσης των δώδεκα φθόγγων αποτελεί ένα νέο είδος «εξορθολογικοποίησης» και ελέγχου των φθογγικών στοιχείων, τέτοιου που δεν υπήρχε προηγουμένως. Το παραπάνω στοιχείο δεν ισχύει σε κανένα επίπεδο όσον αφορά την χρήση του ρυθμού και κατ' επέκταση της διάρκειας των φθόγγων, η επιλογή των οποίων δεν έχει να κάνει με κανένα είδος νεωτερισμού στην σύνθεση της δευτέρας σχολής της Βιέννης. Αντιθέτως, η ρυθμική διάρθρωση μιας μελωδίας γίνεται εξ ολοκλήρου με τις μεθόδους που είναι δοσμένες από την παράδοση. Ως προς την συνολική διάρθρωση της μορφής στα δωδεκάφθογγα έργα, ο Ξενάκης αναφέρει: «Η γραμμική πολυφωνία της Αναγέννησης, εξαιρουμένου του αρμονικού ελέγχου, αποτελεί το κατευθυντήριο νήμα επί του οποίου γίνεται η επεξεργασία της μορφής. Η μορφή σε τελική ανάλυση, δεν είναι παρά το σύνολο των πολυγραμμικών «χειρισμών» της βασικής σειράς» (Ξενάκης 2001, 55). Εδώ θα πρέπει να γίνει η εξής αναφορά, ήδη από την αυγή του μοντέρνου κόσμου η επιθυμία για ρήξη με την παράδοση ήταν διάχυτη σε όλα τα πεδία και διαφαινόταν από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Από τον Schoenberg μέχρι τις διακηρύξεις του Μαρινέτι ο πρώιμος 20^{ος} αιώνας έψαχνε νέους τρόπους έκφρασης που θα ξεπερνούσαν αυτούς της παράδοσης. Εδώ δημιουργείται φαινομενικά μια αντίφαση που αφορά στην χρήση των παραδοσιακών μορφών από τον Schoenberg. Ωστόσο, η αντίφαση δεν είναι παρά φαινομενική αν αναλογιστεί κανείς πως ο Schoenberg, αλλά και οι υπόλοιποι συνθέτες της σχολής της Βιέννης, αποτελούν μεν κλασικά παραδείγματα μοντέρνων υποκειμένων-καλλιτεχνών που έχουν πλήρως

ενσωματώσει το Εγγελιανό σχήμα της πίστης στην πρόοδο, του ντετερμινισμού και της ευθύγραμμης πορείας της ιστορίας, αυτό όμως δεν σημαίνει απόρριψη και διάλυση της παράδοσης. Μπορούμε όμως να μιλήσουμε για μια ιδιότυπη ενσωμάτωση της παράδοσης στην νέα πραγματικότητα καθώς η ίδια δεν αποτελεί εμπόδιο στον μοντερνισμό του Schoenberg αλλά παραμένει ζωντανή μέσα από την κριτική σχέση της με το παρόν, διατηρώντας της μορφές της αλλάζοντας όμως ριζικά το περιεχόμενο. Ο Ζερβός αναφέρει χαρακτηριστικά πως «ο Schoenberg θέλει να δείξει πως η έννοια της τέχνης δεν ταυτίζεται υποχρεωτικά με αυτό που πολλές φορές σε ένα πρώτο επίπεδο φαίνεται να είναι νέο, αλλά με αυτό που είναι πραγματικά νέο βγαλμένο μάλιστα μέσα από την παράδοση» (Ζερβός 2001, 135). Για τον Schoenberg «η μεγάλη γερμανική παράδοση ήταν το κέντρο της μουσικής και η συνέχισή της απόλυτη ανάγκη» (Griffiths 1993, 158). Όντας επηρεασμένος βαθιά από την όψη της παραδοσιακής δυτικής μουσικής, αλλά και ως ένας από τους σημαντικότερους εκφραστές της νεωτερικής σκέψης στην μουσική, πίστευε πως το γκρέμισμα της παραδοσιακής τονικότητας και η πορεία της μουσικής προς την αυγή της νέας εποχής δεν τελείται από έναν ενθουσιασμό για μια νέα ανακάλυψη αλλά από το βάρος της δυσκολίας και της συναίσθησης της απώλειας εκείνου που εγκαταλείπεται. Αποτελεί, δηλαδή, μια αναγκαιότητα, μια αναπόφευκτη ντετερμινιστική πορεία προς τα μπροστά το βάρος της οποίας θα έπρεπε να επωμιστεί. Υπό αυτή την έννοια, ο Schoenberg έψαχνε μια νέα μέθοδο μουσικής σύνθεσης για να διαρθρώσει εκ νέου τις μεγάλες παραδοσιακές φόρμες και να τους δώσει μια νέα πνοή κάνοντας το επόμενο βήμα προς τα μπρος. Δεν είναι τυχαίο ότι το πρώτο του δωδεκάφθογγο έργο ήταν μια σουίτα αλλά και το γεγονός, όπως ο ίδιος ανέφερε, ότι «χρησιμοποιεί κανείς την σειρά για να συνθέσει όπως άλλοτε» (Griffiths 1993, 165). Σε αυτό ακριβώς αναφέρεται ο Ξενάκης λέγοντας πως η γραμμική αναγεννησιακή πολυφωνία κυριαρχεί στην διάρθρωση της μορφής, στην οποία την θέση των τονικών στοιχείων για την διάρθρωση της έχει πάρει πλέον η επεξεργασία της σειράς. Οι διάφοροι μετασχηματισμοί της σειράς λαμβάνουν, κατά τον Ξενάκη, μια γεωμετρική όψη, καθώς όπως αναφέρει ο ίδιος «αν σκεφτείτε την σειρά σαν μια ανώμαλη γραμμή και την δείτε με δύο καθρέπτες, έναν οριζόντιο και έναν κάθετο τότε έχετε τις βασικές εκδοχές» (Varga 2004, 74) (αναστροφή, καρκίνος, καρκινική αναστροφή) βάσει των οποίων δομείται πλέον ένα έργο. Σκόπιμο είναι να αναφερθεί, πως αν και ο Schoenberg

υπήρξε ο γεννήτορας της ιδέας του δωδεκαφθογγισμού, αυτός που εν τέλει επηρέασε σε μεγαλύτερο βαθμό, σε σχέση με τους υπόλοιπους συνθέτες της σχολής της Βιέννης, την πορεία του σειραϊσμού μεταπολεμικά ήταν ο Webern. Θα μπορούσαμε να πούμε πως προαναγγέλλει ένα μουσικό μέλλον κατά το οποίο στην συνθετική σκέψη θα επικρατήσει η πορεία προς μια αυτοτέλεια των δομικών στοιχείων της μουσικής, μέσα από τον σειραϊσμό και την αναγωγή του σε όλα τα πεδία του ήχου. «Η επιμονή του στα «καθέκαστα» θα μπορούσε να ιδωθεί ως προμήνυμα μιας μουσικής, στην οποία κάθε φθόγγος θα είχε συντεθεί αυτοτελώς» αναφέρει ο Griffiths (Griffiths 1993, 242).

Κατά την δεύτερη φάση της σειραϊκής σύνθεσης, που αφορά την μεταπολεμική περίοδο, τόσο η φυγή του Schoenberg στην Αμερική ήδη από το 1933, όπου διατέλεσε και καθηγητής στο πανεπιστήμιο του Λος Άντζελες, όσο και οι διεργασίες και έρευνες που γίνανε στο Kranichstein Institute του Darmstadt έδωσαν νέα ώθηση στην σειραϊκή μουσική (Salzman 1983). Το γεγονός αυτό αναγνωρίζεται φυσικά και από τον Ξενάκη, αφού και ο ίδιος αναφέρει στο άρθρο του, «με την πεισματική έρευνα επί του ρυθμού, ο Messiaen έμελλε να αναζωογονήσει και να επανατοποθετήσει σε εξέχουσα θέση τη διάρκεια, αυτό τον φτωχό συγγενή της σειραϊκής μουσικής» (Ξενάκης 2001, 55) αναφερόμενος στο έργο του Γάλλου συνθέτη, τρόποι αξιών και εντάσεων. Αυτό είναι το έργο στο οποίο ο Messiaen εισάγει, όχι μόνο σειρές φθόγγων, αλλά και σειρές διαρκειών, εντάσεων, καθώς και σειρές για ατάκες. Η εξέλιξη που επήλθε στην σειραϊκή σύνθεση και στην οποία αναφέρεται ο Ξενάκης, δεν αφορά απλώς την εισαγωγή της έννοιας της σειράς σε όλα τα επιμέρους στοιχεία της μουσικής όπως είναι η ένταση, ο ρυθμός κλπ. Ο καθολικός σειραϊσμός του Messiaen, άλλα και των υπολοίπων εκφραστών του όπως ο Boulez, ο Stockhausen κλπ, πηγαίνουντας ένα ακόμη βήμα παραπέρα «προτείνει μια σημειακή οργάνωση του υλικού φθόγγου προς φθόγγου» (Λώτης και Διαμαντόπουλος 2015, 261). Δηλαδή με μία έννοια, κάθε φθόγγος πλέον, σε αυτή την ακραία έκφανση αλγοριθμικής σύνθεσης, χαρακτηρίζεται από την αυθυπαρξία του, καθώς ο κάθε ένας φθόγγος έχει τα δικά του στοιχεία και διαφοροποιείται ως προς αυτά από τον προηγούμενο, τον επόμενο, τον ταυτόχρονο κλπ. Θα μπορούσαμε να πούμε πως κατά αυτή την συνθετική διαδικασία, με μια έννοια αίρεται η σκέψη της γραμμικότητας, της εξέλιξης δηλαδή των χαρακτηριστικών ενός έργου σε συνάρτηση με τον

χρόνο. Το έργο εδώ κατακερματίζεται επιτρέποντας στον συνθέτη να οργανώσει με ακρίβεια την μικρότερη δομή(την ατομική, με την έννοια του άτμητου δομή) ενός έργου. Έτσι, πλέον, τα επιμέρους χαρακτηριστικά κάθε φθόγγου (διάρκεια, τονικό ύψος, δυναμική κλπ) οργανώνονται και υπαγορεύονται μέσα από την επιλογή μιας διαφορετικής τιμής από ένα σύνολο τιμών. Σε αυτή την σκέψη αναφέρεται η αυθυπαρξία του εκάστοτε φθόγγου, αφού η διαδικασία αυτή επαναλαμβάνεται για κάθε φθόγγο ξεχωριστά. Έτσι «η μουσική σύνθεση αποτελείται από ξεχωριστά οργανωμένα σημεία» (Λώτης και Διαμαντόπουλος 2015, 265) άρα οι μεταβολές δεν συντελούνται μέσα σε μια «ευθεία» χρονική πορεία αλλά στιγμιαία και μεμονωμένα μέσα από την επιμέρους στοιχειοθέτηση όλων των φθόγγων και των χαρακτηριστικών τους. Εν ολίγοις, μιλάμε για ένα σύστημα αυστηρής οργάνωσης της σύνθεσης κατά την οποία κάθε επιμέρους στοιχείο ενός έργου έχει τα δικά του αυτούσια χαρακτηριστικά και αντιμετωπίζεται αυτόνομα από τα υπόλοιπα. Όπως είναι φυσικό, «η ανάπτυξη μιας τέτοιας φόρμας απαιτεί μια αρκετά πολύπλοκη οργάνωση στην οποία αναπόφευκτα ο συνθέτης εμπλέκει αριθμητικές δομές για να επιλύσει τα ζητήματα της ατομικής οργάνωσης των φθόγγων» (Λώτης and Διαμαντόπουλος 2015, 266). Ο νέο-εξορθολογισμένος, υπό μία έννοια, αυτός τρόπος οργάνωσης της σύνθεσης δεν σταμάτησε εκεί. Ο Ξενάκης αναφέρει χαρακτηριστικά πως «οι ηλεκτρομαγνητικές ή οι ηλεκτρονικές συσκευές, άνοιξαν πεδία δυνατοτήτων που εκμηδενίζουν τα εμπόδια τεχνικής φύσεως, όπως η σύνθεση ηχοχρωμάτων της κλασικής ορχήστρας ή η δεξιοτεχνία των εκτελεστών» (Ξενάκης 2001, 56). Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αναφοράς του Ξενάκη αποτελεί η προσπάθεια του Στοκχάουζεν να διεισδύσει σε ακόμη πιο θεμελιώδεις δομές του ήχου, όπως οι αρμονικοί, την πυκνότητα των οποίων θέλησε να θέσει σε σειραϊκό έλεγχο.

Ως εδώ αναφέραμε την άρση της γραμμικότητας που αφορά το προ συνθετικό ή συνθετικό στάδιο και όχι αυτή που αφορά το τελικό αποτέλεσμα του έργου, δηλαδή το αισθητικό σκέλος. Η διεργασία της σημειακής σύνθεσης, όπως είναι φυσικό, γίνεται στο συνθετικό στάδιο κατά το οποίο ο συνθέτης δεν σκέφτεται με όρους χρονικότητας, υπό την έννοια πως το έργο κατά την διαδικασία σύνθεσης, εξελίσσεται θραυσματικά. Όπως αναφέραμε, οι συνθέτες αντλούν μέσα από διάφορα κατασκευασμένα σύνολα τιμών τα απαραίτητα αριθμητικά στοιχεία για να διαρθρώσουν ξεχωριστά όλα τα

επιμέρους ατομικά, δομικά χαρακτηριστικά και να συνθέσουν το μουσικό έργο. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως τον συνθέτη δεν τον ενδιαφέρει να γίνει μια, κατά την πάροδο του γραμμικού χρόνου, ομαλή ή και όχι πορεία της σύνθεσης υπό την έννοια ενός συμπλέγματος γραμμικών μελωδιών από την αρχή μέχρι το τέλος του έργου. Αντιθέτως, εστιάζει στην δημιουργία και παράθεση της στιγμιαίας ατομικής δομής, στο θραύσμα. Ωστόσο αυτού του είδους η συνθετική σκέψη για την άρση της γραμμικότητας δεν αφορά μόνο το συνθετικό στάδιο αλλά έχει φυσικά και τα ανάλογα αποτελέσματα ως προς την αισθητική έκφραση των έργων.

Ο Ξενάκης στο άρθρο του εστιάζει στο ηχητικό αποτέλεσμα που έχει ο καθολικός σειραϊσμός ως τεχνική, αναφερόμενος στο σκέλος της αισθητικής των έργων που προσλαμβάνεται από τον ακροατή. Ο συνθέτης υποστηρίζει πως εδώ η γραμμικότητα αίρεται λόγω της πολυπλοκότητας. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά στο άρθρο του, πως «η γραμμική πολυφωνία αυτοκαταστρέφεται με τη σημερινή της πολυπλοκότητα» (Ξενάκης 2001, 58) αναγνωρίζοντας το γεγονός πως η παραπάνω συνθετική σκέψη του καθολικού σειραϊσμού δημιουργεί εκ του αποτελέσματος ένα εξαιρετικά πολύπλοκο πολυφωνικό σύμπλεγμα. Έτσι, καθίσταται αδύνατον να παρακολουθηθεί από τον ακροατή ως γραμμικό, αλλά εκ των πραγμάτων γίνεται αντιληπτό ως ένας «άλογος και τυχαίος διασκορπισμός ήχων σε όλη την έκταση του ηχητικού φάσματος» (Ξενάκης 2001, 74). Δηλαδή το αισθητικό ερέθισμα λόγω της πολυπλοκότητας του, παραπέμπει σε μία ηχητική μάζα τυχαία παραθεμένων ήχων. Εν τέλει, το ζήτημα της άρσης της γραμμικότητας αφορά τόσο το συνθετικό όσο και το αισθητικό σκέλος της σειραϊκής σύνθεσης και για τον Ξενάκη και οι δύο αφετηρίες οδηγούν στην πρόσληψη των ήχων ως φαινόμενα μαζών. Βέβαια είναι καίριο να καταλάβουμε πως αυτό που προτείνει ο Ξενάκης είναι ένας τρόπος χειραγώγησης των ηχητικών μαζών, δηλαδή το ζητούμενο εδώ αφορά στην εκ προθέσεως δημιουργία των μαζών αυτών και στην ανάπτυξη μιας τεχνικής που θα εισάγει μια λογική η οποία λείπει στην προηγούμενη περίπτωση. Για τον Ξενάκη, αυτό μπορεί να επιτευχθεί μέσα από την «πλήρη ανεξαρτητοποίηση των ήχων» (Ξενάκης 2001, 74).

Ως προς αυτή, την λεγόμενη ανεξαρτητοποίηση, ο συνθέτης αναφέρει: «Τούτη η σύμφυτη στην πολυφωνία αντίφαση(εδώ μιλάει για την πολυπλοκότητα της αισθητικής απόληξης των έργων του καθολικού

σειραϊσμού) θα εξαφανιστεί όταν ανεξαρτητοποιηθούν πλήρων οι ήχοι» (Ξενάκης 2001, 58). Μιλώντας για ανεξαρτητοποίηση των ήχων, εννοεί την άρση του ορθολογικού ελέγχου που ήθελαν να ασκούν οι συνθέτες του καθολικού σειραϊσμού κατά την διαδικασία της σύνθεσης, στο σύνολο των χαρακτηριστικών ενός έργου, όπως εξηγήθηκε παραπάνω. Η σκέψη αυτή αποτελεί ουσιαστικά την προκήρυξη της χρήσης του πιθανοτικού λογισμού και της χρήσης των πιθανοτήτων στην μουσική σύνθεση, ως τρόπο χειραγώγησης των ηχητικών μαζών όπως αναφέρθηκε νωρίτερα. Ο Ξενάκης ως απάντηση στην κρίση στην οποία έχει, κατά τον ίδιο πέσει ο καθολικός σειραϊσμός, σε επίπεδο συνθετικής τεχνικής, προτείνει την χρήση των πιθανοτήτων ως συνθετική διαδικασία η οποία ανεξαρτητοποιεί τους ήχους. Την περίοδο που οι σειραϊστές επικεντρώνονται σε μικρές αριθμητικές μήτρες ο Ξενάκης οδεύει προς μια γενίκευση της αρχής του σειραϊσμού μέσω του συνδυαστικού λογισμού και των πιθανοτήτων (Σολωμός 2008). Η ανεξαρτητοποίηση αυτή τίθεται υπό την έννοια πως κατά την σημειακή σύνθεση του Messiaen τα πάντα ελέγχονται ως ατομικά (θεμελιώδη) στοιχεία, τα οποία ορίζονται εξολοκλήρου αυστηρά μέσα από σύνολα τιμών. Ο Ξενάκης, ωστόσο, με την χρήση των πιθανοτήτων προτείνει μια σύνθεση η οποία θα υπερθέτει τους φθόγγους ως στατιστικό μέσο όρο κατά τον οποίο δεν ενδιαφέρει η θέση προς θέση, παράθεση, επεξεργασία και έλεγχος του εκάστοτε φθόγγου-θραύσματος, αλλά το συνολικό αποτέλεσμα. Δηλαδή, το σύνολο των ήχων επεξεργάζεται συνθετικά μέσω της στατιστικής και παρατίθεται αισθητικά πλέον ως αυτό που είναι, μία μάζα ήχων και όχι ως μια πολύπλοκη γραμμική ηχητική πορεία. Ο ίδιος αναφέρει πως «πράγματι καθώς οι γραμμικοί συνδυασμοί και οι πολυφωνικές τους υπερθέσεις δεν είναι πλέον ενεργοί, αυτό το οποίο θα μετράει θα είναι ο στατιστικός μέσος όρος των μεμονωμένων καταστάσεων μετασχηματισμού των συνιστωσών σε μία δεδομένη στιγμή»(Ξενάκης 2001, 58). Η απάντηση που αναφέρουμε εδώ αφορά ένα κομμάτι της σκέψης του Ξενάκη αλλά σε καμία περίπτωση δεν σταματάει εκεί, άλλωστε η σκέψη για την χρήση των πιθανοτήτων δεν μπορεί να είναι μονοσήμαντη εκ των πραγμάτων, αφού από πίσω της κουβαλάει μια ολόκληρη φιλοσοφία του συνθέτη.

2. Η ηχητική μάζα ως έξω-μουσική εμπειρία

Οι ηχητικές μάζες, ως συνολική σύλληψη, εκφράζονται από πολυσημία. Αυτό σημαίνει πως για να τις κατανοήσουμε ως μουσικό φαινόμενο θα πρέπει να εξετάσουμε και να αναδείξουμε στην ολότητα της την πορεία που οδήγησε σε αυτές. Οι ηχητικές μάζες του Ξενάκη, λοιπόν, πριν αποτελέσουν στοιχείο του μουσικού του σύμπαντος, εκφρασμένες μέσω της εισαγωγής των πιθανοτήτων στην σύνθεση, υπήρξαν έμπνευση για τον συνθέτη η οποία συσχετίζεται άμεσα με τις προσωπικές εμπειρίες του. Πρωτεύοντα ρόλο προς την σύλληψη της ηχομάζας ως ηχητικό φαινόμενο, έπαιξε η πολιτική του ιδεολογία, η οποία διαμορφώθηκε μέσα από τον συσχετισμό του με τον χώρο της αριστεράς. Εδώ δεν εννοούμε πως η ηχομάζα, σε οποιαδήποτε έκφραση της, έχει από πίσω κάποια πολιτική ιδεολογία ως εφελτήριο. Αυτή η πολιτική ιδεολογία ήταν, όμως, που τον ώθησε στην δράση μέσα από την οποία ήρθε σε επαφή με τα φαινόμενα αυτά, τα οποία αργότερα προς χάρη της μουσικής ονόμασε ηχητικές μάζες.

Ο Ξενάκης από τα νεανικά του χρόνια είχε έντονη πολιτική δράση. Ήδη, κατά τα φοιτητικά του χρόνια, τα οποία συνέπεσαν με τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, εντάχθηκε και έδρασε μέσα στα πλαίσια της κομμουνιστικής αριστεράς. Οι δράσεις της αριστεράς εκείνη την περίοδο, εκτός των άλλων αφορούσαν και την οργάνωση συλλαλητηρίων και διαμαρτυριών για την κατάσταση που επικρατούσε στην Ελλάδα της κατοχής. Ο Ξενάκης αναφέρει χαρακτηριστικά πως «οργάνωναν γιγάντιες διαδηλώσεις, με συμμετοχή εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων. Μόνο εμείς σε όλη την Ευρώπη είχαμε διαδηλώσεις τέτοιου είδους. Αυτή η εμπειρία έμελλε να παίξει μεγάλο ρόλο στη μουσική μου» (Varga 2004, 27). Οι παραστάσεις αυτές, των πορειών που βίωσε ο Ξενάκης, αναφέρονται και ως μια πρωταρχική πηγή έμπνευσης για την πρόσληψη του ήχου ως ένα συνολικό συμβάν, μια μάζα η οποία συντελείται από επιμέρους στοιχεία που στο σύνολο τους καθιστούν τον ήχο ως τέτοια. Ο ίδιος αναφέρει για την εμπειρία του: «άκουγα τον ήχο του πλήθους, καθώς προχωρούσε προς το κέντρο της Αθήνας, τις κραυγές με τα συνθήματα και μετά, όταν πια έφτασαν μπροστά στα τανκς των Ναζί, τους διάσπαρτους πυροβολισμούς των αυτομάτων, το χάος. Ποτέ δεν θα ξεχάσω τον σταθερό ρυθμικό θόρυβο εκατό χιλιάδων ανθρώπων να μετασχηματίζεται σε ένα είδος φανταστικής αταξίας» (Varga 2004, 72). Όλα αυτά τα στοιχεία εμφανίζονται στην μουσική σύνθεση του

Ξενάκη αρχικά με το Μεταστάσεις με τα γιγάντια *glissandi* του πρώτου και του τρίτου μέρους. Είναι σημαντικό εδώ να αναφερθεί, πως η εμπειρία των ηχητικών μαζών δεν στηρίζεται μόνο στην έντονη εμπειρία του συνθέτη μέσα από την πολιτική του δράση αλλά τέτοια φαινόμενα τα παρατηρεί επίσης και σε άλλους ήχους. Τέτοιοι είναι οι ήχοι της φύσης όπως ο ήχος της βροχής ή ο ήχος των τζιτζικιών. Για τον Ξενάκη, οι νόμοι της στατιστικής υπάρχουν πίσω από όλα αυτά τα φαινόμενα. Έτσι, λοιπόν, καταλήγουμε από δύο διαφορετικούς δρόμους στο ίδιο σημείο. Τόσο η κριτική του στον σειραϊσμό όσο και οι εξω-μουσικές εμπειρίες, τις οποίες παραθέτει, οδηγούν στην χρήση των πιθανοτήτων ως τρόπο χειραγώγησης της σύνθεσης. Ωστόσο, για να δημιουργήσουμε μια συνεκτική εικόνα δεν μπορούμε να σταματήσουμε εκεί. Ο Ξενάκης αναφέρει πως οι νόμοι της στατιστικής, τους οποίους χρησιμοποιεί, «δεν αποτελούν σκοπό αλλά εκπληκτικά εργαλεία κατασκευής» (2001, 78). Δηλαδή, ο πιθανοτικός λογισμός αποτελεί ένα μέσο έκφρασης νόμων που δημιουργούν της ηχητικές μάζες είτε αυτές αφορούν χιλιάδες κόσμου στις πορείες διαμαρτυρίας είτε τον ήχο των τζιτζικιών. Το ζήτημα αυτό θεμελιώνεται μέσω της φιλοσοφίας.

Ένα πολύ σημαντικό ζήτημα, που πλαισιώνει την συνθετική σκέψη του Ξενάκη, είναι το ζήτημα της αφαίρεσης. Η αφαίρεση, κατά τον Ξενάκη, συνεπάγεται την γενίκευση. Η αφαίρεση στην οποία αναφέρεται ο συνθέτης, αφορά στην εύρεση κάποιων καθολικών νόμων, νόμων δηλαδή που θα είναι γενικευμένοι όσο το δυνατόν περισσότερο και μέσα από τους οποίους θα μπορέσει να εκφραστεί η αντικειμενική φύση της μουσικής (Xenakis 1992). Οι μαθηματικοί νόμοι των πιθανοτήτων αποτελούν τέτοιους νόμους. Φυσικά, το ζήτημα αυτό άπτεται της φιλοσοφίας και θα αναλυθεί σε επόμενα κεφάλαια. Το ζητούμενο εδώ είναι να αναδείξουμε τι ώθησε τον συνθέτη προς αυτή την κατεύθυνση, υπό την σκοπιά των γεγονότων της ζωής του, που δεν σχετίζονται με την σύνθεση ή με την φιλοσοφία αλλά όπως είναι λογικό την επηρεάζουν άμεσα. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο Ξενάκης μέχρι την περίοδο της φυγής του από την Ελλάδα το '47 και την εγκατάσταση του στην Γαλλία, είχε έντονη πολιτική δράση. Ήταν μάλιστα παρόν και στην μάχη της Αθήνας το 1944, ως μέλος του λόχου Σπουδαστών του ΕΛΑΣ, γνωστού και ως Λόχος Μπάυρον (Χαραλαμίδης 2014). Στην λεγόμενη μάχη των Εξαρχείων των κομμουνιστών ανταρτών και των Άγγλων ο Ξενάκης «χτυπήθηκε από μια οβίδα ενός τανκ» (Varga 2004, 29) και ήταν αυτό το

γεγονός το οποίο του προξένησε ένα μεγάλο μόνιμο τραύμα στο πρόσωπό του. Το τραύμα αυτό, κατά τα λεγόμενα του συνθέτη, «κατέστρεψε ανεπανόρθωτα το έσω ους» (Varga 2004, 66) πράγμα το οποίο είχε ως αποτέλεσμα μια μόνιμη απώλεια των υψηλών συχνοτήτων. Επίσης, ο συνθέτης αναφέρει πως με το τραύμα «έχασα και το ένα μάτι με αποτέλεσμα, μήνες αργότερα να μην μπορώ να σταθώ όρθιος» (Varga 2004, 66). Το αποτέλεσμα ήταν να μην μπορεί να υπολογίσει σωστά τις αποστάσεις των πραγμάτων γύρω του για μεγάλο χρονικό διάστημα. «Λόγω λοιπόν αυτής της εξασθένησης των αισθητηρίων[...], ο εγκέφαλος μου στράφηκε όλο και πιο πολύ, προς την αφηρημένη σκέψη. Συνήθισα να υπολογίζω αποστάσεις δια της επαγωγής. Σε κάθε βήμα. Όποτε, συνήθισα να κάνω γενικεύσεις και για άλλα πράγματα» (Varga 2004, 66). Μέσα από αυτή την μαρτυρία του συνθέτη μπορούμε να δούμε πως η αφαίρεση, για μεγάλο μέρος της ζωής, του ήταν μέρος της καθημερινότητας σε πράγματα βέβαια που δεν είχαν καμία σχέση με την μουσική σύνθεση ή την φιλοσοφία. Ωστόσο, μπορούμε να πούμε πως οι συνθήκες της καθημερινότητας λίγο-πολύ αποτελούν ένα είδος διόδου της σκέψης σε γενικότερο επίπεδο. Αυτό δεν σημαίνει πως είμαστε δέσμοι της πραγματικότητας στην οποία ζούμε, ωστόσο σε κάποιες περιπτώσεις, όπως αυτή του Ξενάκη, αυτή αποτελεί ένα επιμέρους στοιχείο της συνολικότερης σκέψης. Η αφαίρεση και η γενίκευση, λοιπόν, η οποία διακηρύσσεται ως σκοπός του συνθετικού του έργου σχετίζεται με μια έννοια και με αυτό το γεγονός της ζωής του.

3. Σχέση μουσικής δημιουργίας και φιλοσοφίας

Ο Ξενάκης στο άρθρο του, επιστημονική σκέψη και μουσική, αποτυπώνει έναν πολλαπλό ορισμό για την τέχνη και την μουσική. Κατά τον ίδιο, μεταξύ των άλλων, η τέχνη αποτελεί μια καθολική ανθρώπινη αναγκαιότητα η οποία ωστόσο είναι εμφανέστερη στον καλλιτέχνη. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως «[...] (η τέχνη) αποτελεί ένα είδος αναγκαίας συμπεριφοράς του ατόμου. Το βλέπει κανείς σε οποιονδήποτε, όποιας κοινωνικής τάξης κι αν είναι. Υπερισχύει βέβαια στον καλλιτέχνη, ως εσωτερική αναγκαιότητα να κάνει ότι κάνει· δεν έχει άλλη αιτιολογία» (Ξενάκης 2001, 117). Ειδικότερα, για την μουσική, ο Ξενάκης θεωρεί πως περισσότερο από τις υπόλοιπες τέχνες αποτελεί ένα μέσο για να εκφραστούν φιλοσοφικές θέσεις. «Τρίτος ορισμός ο

οποίος αφορά κυρίως την μουσική: η τέχνη είναι ένα είδος σύμπληξης: συνυφαίνει θεωρίες, ενατενίσεις ή κοσμογονικούς και φιλοσοφικούς οραματισμούς» (Ξενάκης 2001, 118). Εδώ φαινομενικά υπάρχει ένας αλματώδης συσχετισμός που αφορά δύο ξεχωριστά πεδία, την φιλοσοφία από την μία και την μουσική από την άλλη. Η πρώτη λογική ερώτηση που θα μπορούσε να σκεφτεί κάποιος είναι πώς μπορεί η τέχνη των ήχων να συνυφαίνει θεωρίες; Υπάρχει δηλαδή κάποιου είδους συσχετισμός μεταξύ της γλώσσας μέσα από την οποία παράγουμε τα νοήματα και εκφράζουμε τις (φιλοσοφικές) ιδέες μας και της μουσικής;

Γνωρίζουμε πως «οι λέξεις αποτελούν τις βασικές νοηματικές μονάδες σε κάθε φυσική γλώσσα» (Τσέτσος 2012, 45) , όταν τοποθετήσουμε αυτές τις λέξεις υπό την μορφή ρήμα, υποκείμενο, αντικείμενο δημιουργούμε μια πρόταση το νόημα της οποίας μπορεί να αφορά μια φιλοσοφική θέση. Αυτό όπως καταλαβαίνουμε αποτελεί μια προβληματική για την μουσική καθώς στον μουσικό ήχο δεν υπάρχει μια σχέση σημαίνοντος – σημαινόμενου, δηλαδή ένας ήχος, μια νότα ή ένα μοτίβο δεν αναφέρεται, ούτε σημαίνει κάτι συγκεκριμένο, όπως γίνεται με τις λέξεις. Οπότε, ο μουσικός ήχος παραμένει μια αφηρημένη κατασκευή που αδυνατεί να μεταφέρει νοήματα με τον τρόπο που το κάνει η γλώσσα. Άρα, εκ των πραγμάτων, όπως θα φανεί και παρακάτω μέσα από τον λόγο του ίδιου του Ξενάκη, ο συσχετισμός μουσικής και φιλοσοφίας, μέσω των διάφορων ενατενίσεων και φιλοσοφικών οραματισμών όπως αναφέρει ο συνθέτης, δεν αφορά μια αντιστοιχία γλώσσας-μουσικής ως ταυτόσημους φορείς νοημάτων. Για να κατανοήσουμε, λοιπόν, τι ακριβώς εννοεί ο Ξενάκης όταν υποστηρίζει ότι η μουσική συσχετίζεται με την φιλοσοφία θα πρέπει να προσπαθήσουμε να δώσουμε έναν γενικότερο ορισμό για την φιλοσοφία. Έπειτα, μέσα από τους ορισμούς που δίνει ο Ξενάκης για την μουσική και την τέχνη γενικότερα θα προσπαθήσουμε να παραθέσουμε έναν γενικότερο συσχετισμό που μπορεί να υπάρχει μεταξύ δύο φαινομενικά ξεχωριστών πεδίων. Το πώς επιτυγχάνεται ο συσχετισμός αυτός στο συνθετικό έργο του Ξενάκη θα το δούμε στην πορεία της εργασίας, μέσα από την ανάδειξη της επιρροής που άσκησε η φιλοσοφία στην συνθετική του σκέψη. Και πιο συγκεκριμένα ποιός είναι ο συσχετισμός της Επικούρειας φιλοσοφίας στην εισαγωγή και χρήση του πιθανοτικού λογισμού σε έργα όπως το Μεταστάσεις και το Πυθολπρακτά.

ι) Για την φιλοσοφία

Ο Αριστοτέλης αναφέρει για την αρχή της φιλοσοφίας πως «οι άνθρωποι άρχισαν για πρώτη φορά να φιλοσοφούν από περιέργεια και θαυμασμό. Στην αρχή θεώρησαν άξια θαυμασμού τα παράξενα της καθημερινής ζωής και, προχωρώντας σιγά σιγά με αυτόν τον τρόπο, άρχισαν να προβληματίζονται και για τα πιο σημαντικά... Αυτός όμως που απορεί και που θαυμάζει, αντιλαμβάνεται ότι αγνοεί. Εφόσον λοιπόν οι άνθρωποι φιλοσόφησαν για να ξεφύγουν από την άγνοιά τους, είναι φανερό ότι επιζήτησαν την επιστήμη για την ίδια τη γνώση και όχι χάριν κάποιας χρησιμότητας» (Κάλφας 2015, 46). Ας προσπαθήσουμε να αναλύσουμε συνοπτικά αυτό τον συλλογισμό του Αριστοτέλη έτσι ώστε να αποκτήσουμε μια γενικότερη κατανόηση για το τί είναι φιλοσοφία και να την συσχετίσουμε σε δεύτερη φάση με την τέχνη. Αρχικά, θα πρέπει να πούμε πως ο θαυμασμός και η περιέργεια, την οποία αναφέραμε προηγουμένως, αφορά τα διάφορα φαινόμενα που περικλείει ο κόσμος με την γενικότερη έννοια. Αυτό που εννοούμε εδώ είναι πως ο θαυμασμός δεν υπάρχει μόνο για πράγματα που βλέπουμε π.χ. τον ήλιο ή τα αστέρια αλλά και για πράγματα που δεν βλέπουμε, όπως τα άτομα της ύλης, η σκέψη ή η μουσική. Οπότε ο όρος *φαινόμενα* αναφέρεται στο σύνολο των πραγμάτων που αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος, είτε αυτά είναι ορατά είτε όχι. Ο θαυμασμός, λοιπόν, για τα φαινόμενα οδήγησε τον άνθρωπο στο να συνειδητοποιήσει την άγνοια που έχει για τα φαινόμενα αυτά και δημιούργησε ταυτόχρονα την ανάγκη για την προσπέλασή της μέσα από την απόκτηση της γνώσης. Ένοιωσε, λοιπόν, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη την ανάγκη να γνωρίσει και να καταλάβει τί είναι αυτό που θαυμάζει. Για να φτάσει ωστόσο κάποιος στην κατανόηση και την διαύγαση της φύσης ενός φαινομένου θα πρέπει να δημιουργήσει μια μεθοδολογία. Θα πρέπει δηλαδή, να σκεφτεί έναν τρόπο για να προσεγγίσει αυτό που θέλει να μελετήσει. Μέσα, λοιπόν, από την μεθοδολογία θα φτάσει στην κατανόηση και την απόκτηση της γνώσης για το φαινόμενο. Εφόσον εφαρμόσουμε την όποια μεθοδολογία, μπορούμε να κατανοήσουμε τα φαινόμενα και καταλάβουμε την φύση τους. Δημιουργούμε πλέον μια εικόνα, μια αντίληψη για τον κόσμο. Η πορεία δεν σταματά εδώ όμως. Γιατί όπως εύκολα παρατηρείται και στην φιλοσοφία και στις επιστήμες και σε άλλα πεδία, όταν εφαρμόζονται άλλες μέθοδοι προσέγγισης των φαινομένων συχνά φτάνουμε σε τελειώς διαφορετικά αποτελέσματα, πολλές φορές και αντιφατικά. Αν

λοιπόν οι διαφορετικές χρησιμοποιούμενες μέθοδοι μας οδηγούν σε διαφορετικές γνώσεις για τα φαινόμενα άρα και σε διαφορετικές εικόνες και αντιλήψεις για τον κόσμο, μπορούμε να πούμε πως εκτός από την κατανόηση της φύσης των φαινομένων και η ίδια η μέθοδος αποτελεί μέρος της συνεκτικής εικόνας που χτίζουμε για τον κόσμο. Καταλήγουμε, λοιπόν, στο συμπέρασμα πως η φιλοσοφία αποτελεί ένα τρόπο για να κατανοήσουμε τον κόσμο καθώς σε αυτήν έγκειται ο σκοπός, δηλαδή η γνώση για τα πράγματα αλλά και ο τρόπος προσέγγισής της. Εδώ θα πρέπει να πούμε πως φυσικά ο παραπάνω συλλογισμός σε καμία περίπτωση δεν εξαντλεί ούτε αναλύει, στο μέτρο που μπορεί να αναλυθεί, την ερώτηση τί είναι φιλοσοφία, αλλά αποτελεί την προσπάθεια μιας κατά το δυνατόν σωστής και συνοπτικής γενίκευσης.

ii) Για την τέχνη

Οι ρητές αναφορές του Ξενάκη για το ενδιαφέρον του για την φιλοσοφία (Varga 2004) σίγουρα δεν μπορούν να αποτελέσουν απόδειξη της επιρροής της φιλοσοφίας στην μουσική. Για να φανερώσουμε αυτή την επιρροή, θα πρέπει να σταθούμε στην σημασία της δημιουργίας μιας νέας καινοτόμου μουσικής για τον Ξενάκη. Ο συνθέτης αναφέρει χαρακτηριστικά πως «η σύνθεση, η πράξη, δεν είναι τίποτα άλλο από την πάλη για την ύπαρξη. Για το είναι. Αν, όμως, εγώ μιμούμαι το παρελθόν, δεν κάνω τίποτα και, ως εκ τούτου, χάνω το είναι μου. Με άλλα λόγια, θα είμαι βέβαιος ότι υπάρχω, μόνο αν κάνω κάτι διαφορετικό. Η διαφορετικότητα είναι η απόδειξη της ύπαρξης, της γνώσης, της συμμετοχής στα γεγονότα του κόσμου» (Varga 2004, 70). Κατανοούμε, λοιπόν, μέσα από αυτή την πρόταση, τον θεμελιώδη ρόλο που παίζει για τον Ξενάκη, η δημιουργία μιας νέας μουσικής. Προϋπόθεση μιας τέτοιας δημιουργίας, όπως αναφέρει ο ίδιος, αποτελεί η πλήρης απελευθέρωση από τις υπάρχουσες παρελθοντικές μορφές, οι οποίες αφορούν τόσο τον σειραϊσμό, ως κυρίαρχο ρεύμα της εποχής, όσο και την τονικότητα ή την παραδοσιακή μουσική (Varga 2004). Για να αποδεσμευτεί κάποιος από τα παραπάνω «πρέπει να σκέπτεται, να αισθάνεται, να εργάζεται» (Varga 2004, 70). Εν ολίγοις, ο Ξενάκης μιλάει εδώ για μια απελευθέρωση από όλες τις προηγούμενες όψεις που είχε η μουσική δημιουργία. Πάνω σε αυτή την σκέψη θα προσπαθήσουμε να αποτυπώσουμε πιο καθαρά το πώς η φιλοσοφία επηρέασε την σύνθεση του Ξενάκη. Βασικό

εφαλτήριο για την συνθετική δραστηριότητα του Ξενάκη, λοιπόν, αποτελεί η δημιουργία μιας νέας μουσικής. Ωστόσο, για να αποδεσμευτεί κάποιος από την υπάρχουσα μουσική και να την επαναπροσδιορίσει, θα πρέπει αρχικά να αναγνωρίζει ποιά είναι αυτή η μουσική που υπάρχει και επίσης, να γνωρίζει πως αυτή δεν αποτελεί ένα θέσφατο, αλλά μπορεί να της ασκηθεί κριτική και να αποδομηθεί. Εδώ, ουσιαστικά, μιλάμε για την μουσική ως φαινόμενο, την οποία προσεγγίζουμε στην ολότητα της για να κατανοήσουμε ποια είναι η υπάρχουσα αντίληψη για την φύση της. Πρόκειται, επομένως, για μια οντολογική προσέγγιση της μουσικής, μια απάντηση στην ερώτηση *τί είναι* μουσική (Στεφάνου, n.d.). Αυτό ακριβώς κάνει ο Ξενάκης στο άρθρο του για την κρίση τις σειραϊκής μουσικής, παραθέτει την αντίληψη που αποτυπώνεται για την μουσική από τους σειραϊστές για να της ασκήσει κριτική, να αναδείξει το αδιέξοδο της και εν τέλει να παραθέσει μια νέα πρόταση (Ξενάκης 2001). Όλοι, λοιπόν, οι ορισμοί που δίνει ο Ξενάκης και που αναφέραμε παραπάνω, τόσο στο άρθρο του επιστημονική σκέψη και μουσική όσο και στο *formalized music* δίνουν το περιεχόμενο της νέας αυτής αντίληψης που έχει ο ίδιος για την μουσική. Πρόκειται ουσιαστικά για μία νέα μουσική οντολογία, για έναν επαναπροσδιορισμό της απάντησης στην ερώτηση *τί είναι* μουσική. Όπως καταλαβαίνουμε, ένας επαναπροσδιορισμός αυτής της απάντησης δεν μπορεί να παρά να είναι σύνθετος και δύσκολος καθώς θα πρέπει να περικλείει, κατά το δυνατόν, το σύνολο των στοιχείων που αποτελούν την μουσική. Μια τέτοια συζήτηση για μια νέα αντίληψη και μια νέα δημιουργία, με τον τρόπο που γίνεται από τον Ξενάκη, εκ των πραγμάτων φτάνει σε ένα σημείο το οποίο συγκλίνει απόλυτα με την φιλοσοφία. Η νέα αυτή αντίληψη για την μουσική, που παραθέτει ο Ξενάκης μέσα από το έργο του, απαιτεί νέες εκφραστικές μεθόδους, νέες συνθετικές τεχνικές, νέες ιδέες για τον συνθέτη και την σχέση του με το έργο. Όλα αυτά τα στοιχεία άλλωστε, είναι που καθιστούν μια νέα αντίληψη.

Όλες οι νέες ιδέες που παρατίθενται από τον Ξενάκη και δημιουργούν μια καινούργια αντίληψη για την μουσική, όπως η σύλληψη της ηχητικής μάζας και η ερώτηση για την φύση του ίδιου του ήχου, πώς αυτός συμπεριφέρεται ως φυσικό φαινόμενο αλλά και πώς μπορεί να χαλιναγωγηθεί πλήρως μέσα από τον πιθανοτικό λογισμό, η απορία του για την ελευθερία της βούλησης του ανθρώπου και κατ' επέκταση του συνθέτη και η *ex nihilo* δημιουργία, είναι μεταξύ τους αλληλένδετες και αποτελούν εν γένει φιλοσοφικά

ερωτήματα. Μέσα από όλες αυτές τις προτάσεις, που αφορούν και την φιλοσοφία, δίνεται μια νέα όψη στην μουσική. Αν, λοιπόν, η φιλοσοφία απασχολείται με το να δώσει απαντήσεις σε θεμελιώδη ερωτήματα για την φύση, τον κόσμο και τον άνθρωπο τότε η ερώτηση τί είναι μουσική αποτελεί μια φιλοσοφική ερώτηση καθώς και η ίδια αποτελεί ένα επί μέρους κομμάτι του κόσμου. Υπό αυτή την έννοια, μπορούμε να πούμε πως η μουσική συνυφαίνει θεωρίες, ενατενίσεις ή κοσμογονικούς και φιλοσοφικούς οραματισμούς, όπως αναφέρει ο Ξενάκης.

4. Ο Επικούρειος υλισμός και ο μηχανισμός των πιθανοτήτων στον Ξενάκη, προς μια σύγκλιση.

Ο Ξενάκης γενικότερα, αποτελεί έναν συνθέτη με έντονες φιλοσοφικές ανησυχίες, οι οποίες όπως είναι φυσικό επηρέασαν τον τρόπο σκέψης του και κατ'επέκταση και τον τρόπο μουσικής σύνθεσης. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά πως «μπορεί κανείς να φθάσει στην ολοκλήρωση όχι μέσω της θρησκείας, ούτε μέσω των συγκινήσεων ή της παράδοσης, αλλά μέσω των επιστημών. Μέσω του επιστημονικού τρόπου σκέψης» (Varga 2004, 65) καταδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο την σημασία που έχει η φιλοσοφία στην μουσική σύνθεση. Στην πορεία, λοιπόν, για να αναδείξουμε την σκέψη πίσω από την χρήση των πιθανοτήτων, είναι αναγκαίο να προσεγγίσουμε και την φιλοσοφία. Αφού αναδείξαμε τις ενστάσεις και τις διαφωνίες του Ξενάκη προς την σειραϊκή μουσική στο επίπεδο που αφορά την συνθετική τεχνική της, το επιμέρους αισθητικό αποτέλεσμα που δημιουργείται μέσω του καθολικού σειραϊσμού αλλά και την έξω μουσική εμπειρία του συνθέτη, θα προσπαθήσουμε να πάμε ένα βήμα παραπέρα, εξετάζοντας μια πιο θεμελιώδη σκέψη του συνθέτη η οποία είναι άμεσα φιλοσοφική. Η σκέψη αυτή, έτσι όπως παρατίθεται από τον συνθέτη στο άρθρο του για την κρίση του σειραϊσμού, καταδεικνύει μία φιλοσοφική σκοπιά, καθώς θέτει οντολογικά ζητήματα που αφορούν μεν την μουσική αγγίζουν όμως και ζητήματα οντολογίας της φύσης και του ανθρώπου. Η επιμέρους σκέψη του Ξενάκη συνδέεται με έναν υλισμό καθώς η θέση του για την υλική φύση της μουσικής είναι ρητή και ξεκάθαρη. «[...]μία μουσική χωρίς υλική βάση» (Ξενάκης 2001, 59) είναι αδιανόητη για τον συνθέτη. Ωστόσο, θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς γιατί να ψάξουμε την σκέψη του Ξενάκη στον

Επίκουρο και όχι στον Δημόκριτο κατά τον οποίο το ον είναι, επίσης, ύλη. Και οι δύο φιλόσοφοι έχουν πολλές συγκλήσεις στην φυσική οντολογία που παραθέτουν. Ωστόσο, έχουν και σημαντικές ουσιαστικές διαφορές. Αν δει κανείς την συνολικότερη σκέψη του Ξενάκη, θα παρατηρήσει πως πίσω από την χρήση των πιθανοτήτων στην μουσική σύνθεση υπάρχει μια φιλοσοφία. Οι ρίζες της φιλοσοφίας αυτής, συσχετίζονται ρητά με την Επικούρεια σκέψη καθώς εγείρονται ζητήματα της αιτιοκρατίας, της ελευθερίας της βούλησης και της κριτικής στην διαλεκτική λογική (Xenakis 1992). Τα ζητήματα αυτά τέθηκαν από τον Επίκουρο και εμφανίζονται ξανά στην σκέψη του Ξενάκη. Έτσι, το άρθρο για την κρίση του σειραϊσμού να μεν αποτελεί το εφαλτήριο, το οποίο δεικνύει τις φιλοσοφικές διαφορές μεταξύ των σειραϊστών και του Ξενάκη, αποκαλύπτοντας παράλληλα ένα κομμάτι της φιλοσοφίας που οδηγεί στην εισαγωγή των πιθανοτήτων, αλλά δεν αποτελεί την ολότητα της φιλοσοφίας του Έλληνα συνθέτη πίσω από την χρήση αυτής της συνθετικής τεχνικής. Με λίγα λόγια, δεν μπορούμε να αρκεστούμε μόνο στην εξέταση της διαφωνίας του Ξενάκη με τους σειραϊστές για να αναδείξουμε την πορεία προς την δημιουργία της ηχομάζας, καθώς αυτό θα μας δείξει μόνο ένα μέρος της σκέψης του, χάνοντας έτσι μια συνολικότερη εικόνα. Εφόσον, λοιπόν, η προσπάθεια μελέτης για την δημιουργία μιας κατά το δυνατόν πιο συνεκτικής εικόνας για την πορεία προς την χρήση των πιθανοτήτων, συσχετίζεται άμεσα με την Επικούρεια φιλοσοφία, η παράθεση της είναι απαραίτητη.

Σε πρώτη φάση θα εξετάσουμε τον συσχετισμό μεταξύ της φύσης της γλώσσας στον Επίκουρο και τον τρόπο ανάδυσης της και της φύσης των μαθηματικών τύπων των πιθανοτήτων όπως αυτοί γίνονται αντιληπτή από τον Ξενάκη. Αυτό που ψάχνει ο συνθέτης, στον πιθανοτικό λογισμό είναι μια καθολική μουσική γλώσσα, έναν, υπό μία έννοια μηχανισμό, ο οποίος να μπορέσει να εκφράσει την αντικειμενική φύση ηχητικών φαινομένων, όπως οι ηχομάζες (Ξενάκης 2001). Η υλική φύση του ήχου, μέσω της κίνησης της, οδηγεί εκ των πραγμάτων για τον Ξενάκη στον πιθανοτικό λογισμό. Υπό αυτή την έννοια, οι πιθανότητες και η στατιστική δεν μπορεί παρά να είναι μια καθολική «γλώσσα» εφόσον μπορούν να αποδώσουν, κατά τον συνθέτη, ένα φυσικό φαινόμενο (Σολωμός 2019). Υπάρχει εδώ, λοιπόν, εδώ μια κοινή συνισταμένη με τον Επίκουρο, κατά τον οποίο, η υλική φύση του όντος, οδηγεί κατά κανόνα στην ανάδυση μιας υλικής συνείδησης και κατ' επέκταση

στην δημιουργία της γλώσσας (Koen 2005). Βλέπουμε, λοιπόν και στις δύο περιπτώσεις, πως το υλικό σύμπαν αποτελεί μια πρωταρχική πηγή για την δημιουργία ως πρωτογενή ανθρώπινη δραστηριότητα. Τα ζητήματα αυτά θα τα εξετάσουμε εκτεταμένα στα κεφάλαια που ακολουθούν.

5. *Επικούρεια Γνωσιοθεωρία*

Στο τελευταίο μέρος του άρθρου του, ο Ξενάκης αναφέρει πως «η μουσική όμως είχε πάντοτε εξαιτίας της ίδιας της φύσης μια αισθητηριακή όψη. Μπορεί κανείς να φανταστεί μια μουσική προϊόν σκέψης χωρίς υλική βάση; Ο Messiaen ισχυρίζεται ότι είναι δυνατόν! Στην περίπτωση αυτή όμως δεν πρόκειται μάλλον για ένα είδος επαγωγικής ή αποδεικτικής λογικής? Ένα είδος αφηρημένου συστήματος η μια φιλοσοφία της τέχνης?» (Ξενάκης 2001, 59). Ουσιαστικά εδώ ο Ξενάκης εγείρει μια υπόθεση, η οποία αφορά σε μια θεμελιώδη φιλοσοφική διαφοροποίηση από την σκέψη του Messiaen. Η φιλοσοφική αυτή θέση εγείρει το παλαιό δίλημμα που αφορά την ουσία του κόσμου. Πρόκειται εν ολίγοις για ένα δίλημμα οντολογίας το οποίο αφορά την νόηση από την μια και τον υλισμό από την άλλη ως απόλυτες πρωταρχικές πηγές μέσα από τις οποίες προσεγγίζεται η ύπαρξη στην ολότητα της. Εμείς θα προσπαθήσουμε να θέσουμε την βάση της σκέψης του Ξενάκη στην Επικούρεια φιλοσοφία, παραθέτοντας κάποια βασικά χαρακτηριστικά της γνωσιοθεωρίας του φιλόσοφου, κατά την οποία τεκμηριώνεται η ιδέα του για την ουσία του όντος.

Ο Επίκουρος έρχεται σε αντίθεση τόσο με τον Πλάτωνα όσο και με τον Αριστοτέλη αλλά και την Στωική φιλοσοφία. Ξεκινώντας, θα πρέπει να καταστήσουμε σαφές πως το σύμπαν του Επικούρου αποτελείται από την ύλη (Ον) και τον κενό χώρο (Μη Ον) μέσα στον οποίο κινείται η ύλη. Στον Επικούρο, η ύπαρξη είναι ταυτόσημη με την ύλη και τις ιδιότητές της, μέσα από τις οποίες απορρέει το σύνολο των φαινομένων είτε αυτά είναι ορατά είτε όχι. Τα φαινόμενα, λοιπόν, καταδεικνύουν την υλική υπόσταση του Όντος. Το υλικό ον αποκαλύπτεται πρωτογενώς, μέσα από την παρατήρηση των φαινομένων η οποία είναι δυνατή μέσα από μια σειρά ιδιοτήτων που εγγενώς κατέχουν τα υποκείμενα. Οι ιδιότητες αυτές, οι αισθήσεις, τα πάθη, οι προλήψεις και οι φανταστικές επιβουλές της διάνοιας. αποτελούν την

Επικούρεια γνωσιοθεωρία, την οποία ο φιλόσοφος ονομάζει Κανονική (ή Κανών, Κανόνα).

ι) Αισθήσεις

Η αίσθηση αποτελεί απόρροια του συσχετισμού μεταξύ των αισθητήριων οργάνων του υποκειμένου και των ιδιοτήτων του αντικειμένου, που προσπίπτει σε αυτά. Πρόκειται για το αποτέλεσμα, δηλαδή, της άμεσης αισθητηριακής αντίληψης που προκύπτει από την αλληλεπίδραση υποκειμένου-αντικείμενου και παρέχει μια «καθαρή μαρτυρία» (Koen 2005) με βάση την οποία εμφανίζεται η πραγματικότητα. Η διαδικασία, αναλυτικότερα αφορά την επαφή των πρωτογενών και δευτερογενών ιδιοτήτων της ύλης, τα λεγόμενα από τον Επικούρο συμβεβηκότα και συμπτώματα, με τα αισθητήρια όργανα του υποκειμένου. Τα συμβεβηκότα αποτελούν τις «ενδογενείς ποιότητες που δεν μπορούν να διαχωριστούν από την θεμελιώδη σύσταση του σύμπαντος» (Anderson 2002, 99) και αναφέρονται σε θεμελιώδεις ιδιότητες των ατόμων της ύλης, όπως το μέγεθος, η κίνηση κλπ. Ενώ τα συμπτώματα αφορούν την διατακτική δομή που έχουν τα άτομα στον χώρο. Η επαφή, λοιπόν, της ύλης στο εκάστοτε αισθητήριο όργανο δημιουργεί μια πρωταρχική μαρτυρία για την ύπαρξη. «Για τον Επικούρο κάτι που γίνεται αντιληπτό από τις αισθήσεις είναι αληθινό και πραγματικό» (2008, 33) αναφέρει ο Jean Brun, επισημαίνοντας ταυτόχρονα πως το αληθές και το υπάρχον είναι όροι και έννοιες ταυτόσημες. Εφόσον, λοιπόν, η ύπαρξη στο σύνολο της (το Ον) είναι ύλη και προσεγγίζεται πρωτογενώς από τις αισθήσεις, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως αυτό που προσλαμβάνεται αισθητηριακά είναι το πραγματικό, άρα και το αληθές. «Η ύπαρξη αυτής της ύλης επιβεβαιώνεται από τις αισθήσεις» αναφέρει ο Martin Ferguson Smith (Λουκρήτιος 2005, 29) ενώ ο Επικούρος λέει πως «ολα τα αισθητά είναι αληθινά και κάθε εντύπωση είναι προϊόν υπαρκτού πράγματος και ορίζεται από το αντικείμενο που κινεί την αίσθηση» (Αβραμίδης 2012, 51). Εγκαθιδρύεται έτσι, μέσω αυτού του συλλογισμού, το απόλυτο κύρος της αίσθησης ως μαρτυρίας του όντος, καθώς αυτή αποτελεί τον άμεσο και πρωτογενή μηχανισμό μέσα από τον οποίο εμφανίζεται η πραγματικότητα στο υποκείμενο. Η αίσθηση, ως απόρροια του συσχετισμού και της επαφής μεταξύ αντικειμένου-υποκειμένου

ταυτοποιεί ταυτόχρονα τόσο την ύπαρξη του υλικού φαινομένου κόσμου που προσλαμβάνεται όσο και την ύπαρξη του υποκειμένου, το οποίο προσλαμβάνει. Ο Koen υποστηρίζει πως η αισθητηριακή σύλληψη «εγγυάται την ταυτόχρονη παρουσία και των δύο, του ατόμου και του κόσμου καθώς και την άρρηκτη ενότητα τους» (Koen 2005, 49). Εφόσον, λοιπόν, ο ήχος και η μουσική προκαλούν τις αισθήσεις εμπíπτουν στην κατηγορία του όντος άρα είναι ύλη. Ως προς την υλικότητα του ήχου και της μουσικής, ο Λουκρήτιος υποστηρίζει πως «αν γίνονται αντιληπτοί οι ήχοι είναι επειδή τρυπώνουν μες στα αυτιά και πλήττουν με την ύλη τους την αίσθηση» (2005, 287) ενώ ο Jean Brun αναφέρει πως «ο ήχος [προκαλείται] από την επαφή υλικών σωματιδίων, διάφορων σχημάτων και τρόπων επαφής, τα οποία τροποποιούν την ατομική σύνθεση των αυτιών μας» (Brun 2008, 34).

ii) Πάθη

Το δεύτερο κριτήριο, το οποίο παρέχει μια αδιαμφισβήτητη μαρτυρία του όντος, είναι τα Πάθη. Με τον όρο Πάθη ο Επίκουρος αναφέρεται στα συναισθήματα, τις συγκινήσεις του υποκειμένου, τα όποια αποτελούν, εξ ίσου με την Αίσθηση, μια ομολογία του πραγματικού φαινομένου κόσμου, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω. Η φιλοσοφία του Επικούρου διακρίνει δύο βασικές κατηγορίες παθών, την ηδονή και τον πόνο. Εδώ δεν θα επεκταθούμε περαιτέρω στο κομμάτι της ηθικής, το οποίο αφορά τις δύο αυτές κατηγορίες, αλλά θα επιμείνουμε στην στάση της Επικούρειας φιλοσοφίας ως προς την αισθητηριακή πρόσληψη και μαρτυρία του υλικού όντος. Κατά την Επικούρεια φιλοσοφία, η αναντίρρητη εμπειρική αντίληψη του πραγματικού μέσω των αισθήσεων τέμνεται με το συναίσθημα, βεβαιώνοντας έτσι την ύπαρξη ενός κόσμου της ύλης. «Η ύπαρξη ως φαινόμενη πραγματικότητα και η άμεση αδιαμεσολάβητη εμπειρία αυτής της πραγματικότητας μέσω της αισθητηριακής αντίληψης και του συναισθήματος, το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος εσωτερικής αίσθησης, συμπίπτουν» αναφέρει ο Koen (2005, 54), καθιστώντας σαφές ότι όπως οι αισθήσεις έτσι και τα πάθη αποτελούν μια ανεξάρτητη πηγή τεκμηρίωσης της πραγματικότητας. Αυτό είναι και το κριτήριο το οποίο ταιριάζει περισσότερο με την τέχνη της μουσικής καθώς η καθαυτή ενάργεια, η οποία δημιουργείται από αυτή την τέχνη, αφορά το συναίσθημα. Είναι

σαφές, επίσης, πως η κίνηση που αφορά το συναίσθημα έγκειται στην ψυχή η οποία και η ίδια για τον Επικούρο αποτελείται από ύλη και εδρεύει στον υλικό οργανισμό. Ακόμη, μετά τον θάνατο του, επιστρέφει στην αρχική της «μορφή», σε «διάσπαρτα» άτομα, καθώς κατά την Επικούρεια φιλοσοφία τίποτε δεν γεννιέται εκ του μη όντος αλλά και τίποτα δεν επιστρέφει σε αυτό. Ο Anderson αναφέρει χαρακτηριστικά πως «η ψυχή κάθε ζώντος οργανισμού δεν είναι ούτε άυλη ούτε αθάνατη. Το γεγονός πως επηρεάζεται από τις αισθήσεις, αποτελεί επαρκή απόδειξη για την υλική της φύση, γιατί αν η ψυχή ήταν άυλη, τότε δεν θα διέφερε από τον κενό χώρο» (Anderson 2002, 95) κατατάσσοντας το συναίσθημα ως ένα εφελτήριο ψυχικής κίνησης στην ίδια τάξη με τη αίσθηση. Υπό αυτή την έννοια, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, οτιδήποτε προσπίπτει στις αισθήσεις αποτελείται από ύλη και είναι αληθές. Με βάση αυτό, οποιαδήποτε τέχνη, όπως και η μουσική, εφόσον προσπίπτει στο αισθητήριο όργανο και προκαλεί ψυχική κίνηση, αποτελεί γεγονός που την καθιστά αληθή και κατ'επέκταση υλική. Τα δύο κριτήρια του Επικούρειου κανόνα, που παρατέθηκαν ως τώρα, αποτελούν την θεμελιώδη δομή της Επικούρειας γνωσιοθεωρίας, την «γνωσιολογική υποδομή» κατά τον Koen (2005, 56). Τα δύο επόμενα κριτήρια που θα παρατεθούν είναι η πρόληψη και οι φανταστικές επιβουλές τις διάνοιας. Τα δύο αυτά κριτήρια αφορούν την, κατά τον Μαρξ, «μετάβαση από την γνωσιολογική υποδομή στο γνωσιολογικό εποικοδόμημα, δηλαδή την παραγωγή της συνείδησης μέσω της ύλης» (Koen 2005, 56).

iii) Προλήψεις

Στο λεγόμενο αυτό γνωσιολογικό εποικοδόμημα, στηρίζεται όπως θα δούμε, η δημιουργία της γλώσσας κατά τον Επικούρο. Το ζητούμενο της δημιουργίας της γλώσσας έχει μεγάλη σημασία στην υπόθεση μας, καθώς πάνω σε αυτό θα προσπαθήσουμε να κάνουμε έναν πρώτο άμεσο συσχετισμό μεταξύ του Επικούρειου υλισμού και της σκέψης του Ιάκωβου Ξενάκη ως προς την εισαγωγή των πιθανοτήτων στην σύνθεση.

Η λεγόμενη πρόληψη χαρακτηρίζεται από πολυσημία ως έννοια. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η πρόληψη συσχετίζεται με την διαδικασία κατάταξης και «αποθήκευσης» στον νου, των μορφικών χαρακτηριστικών των αντικειμένων, τα οποία υποπίπτουν στιγμιαία και κατ'επανάληψη στα

αισθητηριακά όργανα. Η διαδικασία αυτή κατάταξης και αποθήκευσης των αντικειμένων του φαινομένου κόσμου δημιουργεί για το υποκείμενο μια συνεχή εικόνα για την πραγματικότητα. Ο φαινόμενος κόσμος παύει να είναι χαοτικός μέσω της μορφολογικής κατηγοριοποίησης του και επιπλέον, μέσω των εικόνων οι οποίες μπορούν να ανακληθούν, «το υποκείμενο της αντίληψης και του συναισθήματος εισέρχεται στη σφαίρα της συνέχειας και του δομημένου χρόνου» (Koen 2005, 59). Είναι καταφανές, λοιπόν, πως η πρόληψη έχει άμεση σχέση με την μνήμη, είναι ωστόσο μια άμεση μαρτυρία και προηγείται της μνήμης. Η πρόληψη εμφανίζει «την ίδια αδιαμφισβήτητη, ξεκάθαρη προφάνεια που χαρακτηρίζει τις αισθήσεις και τα πάθη» (Koen 2005, 60). Με άλλα λόγια, οι κατανεμημένες μορφές που ανακλούνται στην μνήμη, αποκτούν την ίδια εγκυρότητα με την άμεση αισθητηριακή πρόσληψη των αντικειμένων στα οποία ανήκουν, καθώς βασίζονται σε αυτά.

Η πρόληψη ωστόσο συσχετίζεται και με την δημιουργία της γλώσσας, των εννοιών και τελικά την παραγωγή της συνείδησης. Αποτελεί, θα μπορούσαμε να πούμε, τον κρίκο μεταξύ των λογικών διεργασιών και της συνείδησης με την άμεση αισθητηριακή μαρτυρία του όντος. Αυτά τα επιμέρους χαρακτηριστικά της πρόληψης «ανοίγουν το δρόμο στην αφαίρεση και τη θεωρία» (Koen 2005, 61) καθώς μέσω αυτής της ιδιότητας η άμεση αισθητηριακή πρόσληψη μπαίνει στην διαδικασία της επαλήθευσης ή μη επαλήθευσης η οποία παραπέμπει «σε μια διαδικασία εικασίας και ανασκευής» (Koen 2005, 61). Δηλαδή, μέσω της πρόληψης και δευτερευόντως μέσω της μνήμης μπορούμε να συγκρίνουμε και να συνθέσουμε πράγματα, τα οποία έχουν κατηγοριοποιηθεί, δημιουργώντας ουσιαστικά τις προϋποθέσεις για την παραγωγή μια συνείδησης η οποία έχει ως θεμέλιο την ύλη. Τα διάφορα αισθητικά ερεθίσματα ανακλούνται μέσω της μνήμης και μέσα από μια «αφαιρετική νοητική διαδικασία συγχωνεύονται σε βάθος χρόνου και δομούν την έννοια» (Άλτας 2012) του εκάστοτε αντικειμένου. Μεγάλη σημασία, όπως προκύπτει από τα παραπάνω, έχει η σχέση που υπάρχει μεταξύ της πρόληψης και της φυσικής γλώσσας καθώς όλα τα επιμέρους στοιχεία του υπάρχοντος υλικού κόσμου που προσλαμβάνονται, κατατάσσονται, αποθηκεύονται, ανασυγκροτούνται με «την συνεργασία της μνήμης και της αφαιρετικής λογικής» (Άλτας 2012) και ανακαλούνται και αναφέρονται μέσω της γλώσσας. Εφόσον, κατά τον Επίκουρο, το Ον αποκαλύπτεται μέσω των αισθήσεων δεν μπορεί παρά να

υπάρχει μια φυσική αντικειμενική σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου καθώς κάθε λέξη αναφέρεται σε ένα αντικείμενο. Η δημιουργία της γλώσσας αφορά, πρωταρχικά, την σχέση του υποκειμένου με τον αντικείμενο, δηλαδή του υποκειμένου με τον προσλαμβανόμενο κόσμο. Κάθε λέξη, έννοια ή όρος έχει μια «αντιστοιχία ένα προς ένα με την πραγματικότητα στην οποία αναφέρεται και η σημασία τους και το νοημά τους πρέπει να είναι δυνάμει επαληθεύσιμο οποιαδήποτε στιγμή με αναφορά στην πραγματικότητα» αναφέρει ο Koen (2005, 63) και μπορούμε εδώ να δούμε τον φυσικό συσχετισμό μεταξύ του σημαίνοντος και του σημαινόμενου που αναφέραμε προηγουμένως. Κατά τον Επίκουρο, λοιπόν, η γλώσσα είναι μια αντιστοιχία των αισθητηριακών αντιλήψεων του υλικού κόσμου και μπορεί να μας δώσει την δυνατότητα να περιγράψουμε τον μηχανισμό ο οποίος μας επιτρέπει να «εκφέρουμε νοήμονα λόγο περί του κόσμου» (Koen 2005, 64). Μας δίνει, δηλαδή, την δυνατότητα να περιγράψουμε τις ενδογενείς ιδιότητες τις οποίες κατέχουμε για να προσεγγίσουμε την θεμελιώδη αρχή του όντος, την γνωσιοθεωρία.

iv) Φανταστικές επιβουλές της διάνοιας

Οι φανταστικές επιβουλές της διάνοιας αποτελούν το τέταρτο γνωσιολογικό κριτήριο του Επικούρειου Κανόνα, που, κατά τον Διογένη τον Λαέρτιο, προστέθηκε από τους Επικούρειους αλλά όχι από τον ίδιο τον Επίκουρο» (Άλτας 2012). Οι φανταστικές επιβολές της διάνοιας αφορούν τις προβολές (επιβολές) παραστάσεων, εικόνων κλπ στον νου (διάνοια), οι οποίες «εκ πρώτης όψεως είναι ανεξάρτητες από οποιαδήποτε ορατά πράγματα» (Koen 2005, 68), είναι δηλαδή, φανταστικές. Για τον Επίκουρο, τα όνειρα ή οι παραστάσεις ενός μη υγιούς νου, αποτελούν και αυτά μέρος του όντος από την στιγμή που δημιουργούν νοητική κίνηση (όπως αυτή αναφέρθηκε στην Αίσθηση) έτσι παραστάσεις αυτές κατέχουν μια ίδιας αξίας εγκυρότητα με τις προσλήψεις του φαινόμενου κόσμου μέσω των αισθήσεων. Η διαφορά ανάμεσα στην φανταστική επιβολή της διάνοιας και την πρόληψη αφορά στο ότι οι φανταστικές επιβολές «μπορούν να σπάσουν τα δεσμά και να αποκτήσουν μια δική τους ανεξάρτητη ύπαρξη, χωρίς αναφορά στις αισθήσεις, τα πάθη ή τις προλήψεις που μπορεί να έχουν προκαλέσει το σχηματισμό τους» (Koen 2005, 69) και γι' αυτό θα πρέπει να «ελέγχονται

από τον εμπειρικό τρόπο της επιστημονικής εικασίας και ανασκευής» (Koen 2005, 69). Χαρακτηριστικό αποτελεί το παράδειγμα πως μέσω συγκεκριμένης κίνησής της ύλης, που απορρέει από μια παράσταση, όπως η μακρινή εικόνα ενός καβαλάρη, μπορεί να δημιουργήσει μια «δεκτική διάνοια, μια απατηλή σύνθεση . Συνεπώς, η εικόνα από έναν άνδρα μπορεί να ενώνεται με την εικόνα από ένα άλογο και να φαίνεται ότι βλέπουμε, κατά κάποιον τρόπο, ένα αντικείμενο που δεν υπάρχει» (Κεχρολόγου 2013, 202). Δεν αμφισβητείται, λοιπόν, η υπόσταση ενός αντικειμένου αλλά μέσω της εμπειρικής επαλήθευσης αποκαλύπτεται η πραγματική του φύση. Το ίδιο ισχύει και για τις εικόνες των υποκειμένων στα όνειρα και τις εικόνες της φαντασίας. Μια φανταστική εικόνα για τον Επίκουρο δεν είναι κάτι άλλο από επαφή σωματιδίων της ύλης με το υποκείμενο, τα οποία είναι τόσο λεπτά και κινούνται με τέτοια ταχύτητα που δεν μπορούν να γίνουν αντιληπτά από τα αισθητήρια όργανα αλλά γίνονται αντιληπτά από την διάνοια και δημιουργούν αυτές τις εικόνες. Εδώ πρέπει να γίνει μια σύντομη εξήγηση που αφορά στην διάνοια. Με τον όρο διάνοια ο Επίκουρος δεν εννοεί την λογική, αλλά το κομμάτι της υλικής ψυχής που ο Λουκρήτιος ονομάζει *animus* (Λουκρήτιος 2005). Η ψυχή κατά το Επίκουρο αποτελεί και αυτή σύνθεση ατόμων, είναι υλική και χωρίζεται σε δύο μέρη, τα λεγόμενα *anima* και *animus*. *Anima*, είναι το κομμάτι της ψυχής που εδράζει σε όλο το σώμα και συσχετίζεται με τα αισθητήρια όργανα. Η ύλη των αντικειμένων προσπίπτει σε αυτήν και τα αντικείμενα γίνονται αντιληπτά. *Animus*, είναι το κομμάτι εκείνο της ψυχής που εδράζει στο στήθος και μπορεί να συλλάβει μικρότερα σωματίδια που δεν φαίνονται, όπως, φερειπείν, τα λεγόμενα είδωλα, τα όποια απορρέουν από τα διάφορα φαινόμενα (Κεχρολόγου 2013) . Στα είδωλα θα αναφερθούμε αναλυτικότερα σε επόμενα κεφάλαια. Αν οι προβολές του νου είναι φανταστικές, υπό την έννοια ότι αφορούν σε πράγματα που δεν τεκμηριώνονται εμπειρικά, αυτό συμβαίνει γιατί κατά την πορεία των λεπτών σωματιδίων (είδωλα), στο κενό αυτά έχουν υποστεί διάφορες διαταραχές με αποτέλεσμα η εικόνα που δημιουργούν στον νου να είναι κάτι άλλο από αυτό που ήταν αρχικά. Οποιαδήποτε, λοιπόν, νοητική παράσταση που δημιουργεί η διάνοια, συσχετίζεται άμεσα με τις πραγματικές παραστάσεις, τις εμπειρίες, τις γνώσεις του εκάστοτε υποκειμένου. Δεδομένου, λοιπόν, πως τα χαρακτηριστικά που προαναφέρθηκαν υπάγονται στην κατηγορία της ύλης

με βάση τα κριτήρια που αναλύθηκαν παραπάνω, οι φανταστικές εικόνες δεν μπορεί παρά να σχετίζονται με τον υλικό κόσμο.

6. Λογική και Εμπειρία

Η παραπάνω σύντομη ανάπτυξη του Επικούρειου κανόνα καθιστά σαφές πως για τον φιλόσοφο, το σύνολο των λειτουργιών της αισθητηριακής πρόσληψης αποτελεί το αλάνθαστο και αδιαμφισβήτητο κριτήριο με το οποίο προσεγγίζουμε το υπάρχον καθώς «όλες οι βεβαιότητες βασίζονται στις αισθήσεις» (Koen 2005, 50) και «οι αισθήσεις μας είναι εκείνες που πρώτο δημιούργησαν το κριτήριο της αλήθειας και οι αισθήσεις δεν γίνεται να βγουν ψεύτικες» (Αβραμίδης 2012, 45). Έχοντας θέσει ως οντολογική αρχή την σχέση ύλης-αίσθησης, ο Επίκουρος υποστηρίζει πως «η αίσθηση είναι ανεξάρτητη από το λογικό και την μνήμη» (Koen 2005, 49). Η αίσθηση, δηλαδή, αφορά σε έναν άμεσο συσχετισμό μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, ο οποίος χαρακτηρίζεται από την αυτονομία του έναντι του λόγου και της μνήμης. Εδώ, ο φιλόσοφος δεν εννοεί πως η ανεξαρτησία της αίσθησης από το λογικό αφορά μια παράλογη αίσθηση, αλλά εννοεί πως η αίσθηση «προέρχεται από έναν κόσμο προγενέστερο από εκείνον της λογικής» (Brun 2008, 35). Ουσιαστικά, αυτό που λέγεται και εγκαθιδρύεται εδώ, αφορά μια οντολογία η οποία τεκμηριώνεται γνωσιολογικά και κατά την οποία το ον δεν εδραιώνεται πρωτογενώς μέσω της νόησης αλλά εδραιώνεται μέσω της εμπειρίας της αίσθησης. Εφόσον, λοιπόν, όπως αναφέραμε και παραπάνω, η αίσθηση ως άμεση μαρτυρία του όντος προηγείται του λογικού, δεν χρειάζεται καμιά αιτιολογία και τεκμηρίωση καθώς η ίδια δρα ως ένα απόλυτο μέσα από το οποίο εμφανίζεται το υπάρχον. Ως δευτερογενής λειτουργία, λοιπόν, η λογική μπορεί να είναι δυνάμει αληθής ή και ψευδής. Υπό αυτή την έννοια, η αισθητηριακή πρόσληψη ενός αντικειμένου (ή μιας μουσικής) είναι αξιωματικά αληθής και δεν μπορεί να μην είναι, εκτός αν παρέμβει το λογικό και παρερμηνεύσει την κατάσταση. Για παράδειγμα, το αν η μουσική του Mozart είναι ωραία ή όχι είναι ένα αξιολογικό κριτήριο που δεν αφορά την αισθητηριακή του πρόσληψη καθώς είτε είναι ωραία είτε όχι. Σημασία εδώ έχει ότι *είναι*, ότι υπάρχει. Εν ολίγοις, η αίσθηση αφορά στην άμεση πρόσληψη του πραγματικού-υλικού και όχι την κρίση. Η αισθητική πρόσληψη είναι άλογη, *de facto* αληθινή, δεν σφάλλει, προηγείται του λογικού και δεν εξαρτάται από αυτό. Διαβλέπουμε στον λόγο

των Επικούρειων φιλοσόφων την ολοφάνερη προήγηση της αίσθησης έναντι της νόησης. Εν ολίγοις, σύμφωνα με όλα τα προηγούμενα ζητήματα που αναλύθηκαν, φτάνουμε στο συμπέρασμα πως άμεσα αισθητηριακά ερεθίσματα που μας δίνουν την πραγματική μαρτυρία του όντος τμηματοποιούνται, μορφοποιούνται και κατηγοριοποιούνται μέσω της πρόληψης, δίνοντας την δυνατότητα ανάκλησης, αποθήκευσης, σύνθεσης, σύγκρισης κλπ. Έτσι, ανοίγει ο δρόμος για την λογική δραστηριότητα του νου και την δημιουργία των εννοιών και της γλώσσας, μέσα από την οποία μπορούμε να προσεγγίσουμε το όν, νοητικά πλέον, και να το εξηγήσουμε. Επομένως, όλη η γνώση εδράζει στον φυσικό υλικό κόσμο και η γλώσσα, ως απόρροια του, μας δίνει την δυνατότητα να τον διαυγάσουμε στην ολότητά του.

Για να είμαστε συνεπείς με την φιλοσοφία του Επικούρου αλλά και για να κατανοήσουμε καλύτερα, τόσο αυτά που λέχθηκαν όσο και αυτά που θα ακολουθήσουν, είναι απαραίτητο να αναφέρουμε τον τρόπο με τον οποίο οι Επικούρειοι προσεγγίζουν τα «άδηλα» (Επίκουρος 1994, 209). Τα άδηλα αναφέρονται σε αυτά που δεν εμπίπτουν στα αισθητηριακά όργανα. Για παράδειγμα, το βασικό συστατικό του Επικούρειου σύμπαντος, το άτομο, ως έσχατη φύση δεν μπορεί να προσληφθεί από τα αισθητήρια όργανα λόγω του μεγέθους του. Ωστόσο, αναφέρεται στην φιλοσοφία. Ο Anderson αναφέρει πως «αντίθετα με τις αξιόπιστες παραστάσεις οι οποίες εντυπώνονται στις αισθήσεις και είναι πάντοτε αληθείς οι γνώμες αποτελούν επινοήματα: η τιμή της αλήθειας τους εξαρτάται από την συνεχή τεκμηρίωση βάσει εναργών παραστάσεων» (Anderson 2002, 105). Σε ζητήματα τα οποία καταλήγουν στην εμπειρική τεκμηρίωση τα πράγματα είναι απλά. Βλέπω κάποιον από μακριά και κάνω μια υπόθεση για το ποιός μπορεί να είναι. Μόλις πλησιάσει, έχω και την εμπειρική τεκμηρίωση, οπότε η υπόθεση μου είναι αληθής ή όχι. Εν ολίγοις, αυτό που εμπίπτει στο αισθητικό πεδίο είναι αναμφίβολα υπαρκτό και σε δεύτερη φάση η λογική υπόθεση που έχει γίνει, τεκμηριώνεται από την εμπειρία. Επομένως, καταλήγουμε και πάλι στην αίσθηση για απόδειξη. Για πράγματα όμως που δεν φαίνονται, όπως τα άτομα της ύλης από τα οποία κατά τον Επικούρο συντελούμαστε, πώς γνωρίζουμε ότι όντως υπάρχουν; Για να βγάλουμε συμπεράσματα για την ύπαρξη πραγμάτων, τα οποία αδυνατούν να προσλάβουν τα αισθητήρια όργανα μας, χρησιμοποιούμε την «αναλογική μέθοδο» (Anderson 2002,

108). Η διαδικασία αυτή έχει τα ακόλουθα στοιχεία: «ένα υποκείμενο το οποίο δεν είναι εμφανές, ένα γνώρισμα, δηλαδή μια ιδιότητα που υποθέτουμε πως υπάρχει στο υποκείμενο, ένα ανάλογο, δηλαδή μια ορατή και πασιφανής οντότητα που περιέχει το συγκεκριμένο γνώρισμα, ένα σημάδι, δηλαδή ένα φανερό αποτέλεσμα της παρουσίας του γνωρίσματος και μια εικαζόμενη εξαίρεση η οποία[...], επιβεβαιώνει την ιδιαιτερότητα του σημαδιού» (Anderson 2002, 108). Στην περίπτωση δηλαδή των ατόμων της ύλης, θα μπορούσαμε να πούμε πως τα πάντα γύρω μας αποτελούν απτά σώματα και τίποτα από αυτά που μας περιτριγυρίζει και αντιλαμβανόμαστε δεν μπορεί παρά να υπακούει σε αυτή την αρχή. Έτσι, εφόσον τα άτομα είναι κομμάτι του όντος, είναι κατ' επέκταση απτά. Αυτή η κατ' αναλογία σκέψη δεν αποτελεί μια λογική ακροβασία και σε καμία περίπτωση δεν υπονομεύει την αίσθηση ως κριτήριο αλήθειας. Για τον Επίκουρο, η εμπειρία μέσω της αίσθησης, είναι αυτή η οποία θα μας δώσει την τελική απάντηση. Θα πρέπει εν τέλει, να κατανοήσουμε πως αντίληψη του Είναι ως ύλη και κενό αποτελεί ένα αξίωμα. Αυτό σημαίνει πως δεν επιδέχεται απόδειξης αλλά υπάρχει ως τέτοιο. Όλη η υπόλοιπη σκέψη του φιλόσοφου βασίζεται σε αυτό το αξίωμα.

7. Ξενάκης και ο μηχανισμός των πιθανοτήτων - προς την εύρεση μιας καθολικής γλώσσας

Έχοντας παραθέσει μια γενική εικόνα για τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτή η πραγματικότητα στον Επίκουρο, θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τι εννοεί και τι θέση παίρνει ως προς την οντολογία ο Ξενάκης, εγείροντας παράλληλα την υπόθεση για την σχέση που μπορεί να υπάρχει ανάμεσα στην δημιουργία της γλώσσας κατά τον Επίκουρο και στην χρήση των πιθανοτήτων ως καθολική μουσική «γλώσσα» κατά τον Ξενάκη . Όπως φαίνεται, ο σύνθετης δέχεται την φιλοσοφική θέση της υλικής, προλογικής αρχής του όντος καθώς για τον ίδιο, όπως αναφέρθηκε, η «μουσική έχει πάντοτε, εξαιτίας της φύσης της μια αισθητηριακή όψη» (Ξενάκης 2001, 59). Ταυτόχρονα, διαπιστώνει πως ο Messiaen αντιλαμβάνεται μια ιδεαλιστική θεώρηση της μουσικής, κατά την οποία μπορεί «να φανταστεί κανείς μια μουσική προϊόν σκέψης χωρίς υλική βάση» (Ξενάκης 2001, 59).

Κάτι τέτοιο για τον Ξενάκη είναι αδιανόητο (Ξενάκης 2001). Παρατηρούμε, λοιπόν, και μια διαφορά μεταξύ του Ξενάκη και του εμπνευστή του καθολικού σειραϊσμού, η οποία δεν έγκειται απλά σε ζητήματα συνθετικών τεχνικών αλλά αφορά βαθιά φιλοσοφικά ζητήματα.

Συνεπώς, έχοντας κάνει μια συνολική κριτική στον σειραϊσμό ως τεχνική, ως αισθητική εμπειρία αυτής της τεχνικής αλλά και αναδεικνύοντας ένα μέρος της φιλοσοφικής διαφοράς του με τον Messiaen, ο Ξενάκης προχωρά στην πρόταση του η οποία αφορά τον καθορισμό ενός καθολικού νοήματος της μουσικής. Μέσα από την πρόταση αυτή του Ξενάκη, γίνεται ακόμη πιο ξεκάθαρη και η παραδοχή της φιλοσοφικής θέσης που αφορά την υλική ύπαρξη του κόσμου και την πρωτογενή αισθητηριακή σύλληψη. Η άποψη του συνθέτη, για τον καθορισμό ενός καθολικού νοήματος, θα πρέπει να αρχίζει με την αποδοχή πως η μουσική είναι ύλη η οποία μεταφέρεται ως «σήμα-μήνυμα» (Ξενάκης 2001, 59) από την φύση στα αισθητήρια όργανα του υποκειμένου. Ως τέτοια, λοιπόν, μεταφέρεται «μεταξύ της φύσης και του ανθρώπου ή μεταξύ των ανθρώπων και πρέπει να είναι ικανή να μιλάει σε όλη την κλίμακα της ανθρώπινης σύλληψης και νοημοσύνης» (Ξενάκης 2001, 59). Διαβλέπουμε ήδη την τάση για την εγκαθίδρυση ενός θεμελιώδους ορισμού της μουσικής, ο οποίος αποσκοπεί σε μια ευρεία γενίκευση, τέτοια που μπορεί να αναχθεί σε οικουμενικό - καθολικό επίπεδο. Η καθολικότητα του νοήματος της μουσικής για τον συνθέτη, πρέπει να θεμελιωθεί μέσα από τον άμεσο συσχετισμό μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου μέσω της αίσθησης, κατά την οποία μαρτυρείται η αντικειμενική υλική υπόσταση του όντος και αφορά το σύνολο των ανθρώπων (Ξενάκης 2001). Όπως και με την δημιουργία της γλώσσας στην Επικούρεια φιλοσοφία, έτσι και εδώ, υπάρχει ένας φυσικός και αιτιώδης συσχετισμός ανάμεσα στην μουσική ως ύλη και στην αλληλεπίδραση της με το υποκείμενο. Για να κατανοήσουμε την παραπάνω πρόταση του συνθέτη, θα πρέπει να ακολουθήσουμε τον εξής συλλογισμό: η μουσική ως τέτοια αποτελεί ένα πολιτισμικό προϊόν, δηλαδή η παραγωγή της αποτελεί απόρροια των λογικών και νοητικών διεργασιών των υποκειμένων και των πολύπλοκων κοινωνικών συσχετισμών ανάμεσα τους. Ωστόσο, πριν από αυτό η μουσική αφορά τον ήχο ο οποίος δεν είναι παρά μέρος του υλικού όντος, το οποίο αξιωματικά υπάρχει αφού γίνεται αντιληπτό μέσω της κίνησης του από το προ λογικό στάδιο της αίσθησης. Αυτή η κίνηση της ύλης, η οποία αποτελεί τα διάφορα ηχητικά φαινόμενα,

λοιπόν, ως αρχική μαρτυρία του όντος εφόσον είναι προ λογική, δεν αφορά έναν ή κάποιους μουσικούς πολιτισμούς αλλά αφορά το σύνολο των ανθρώπων, καθώς όλοι οι άνθρωποι κατέχουν τις ιδιότητες που αποτελούν τον Επικούρειο κανόνα και την αντιλαμβάνονται πρωταρχικά ως μαρτυρία. Θα πρέπει, λοιπόν, να βρεθεί ένας τρόπος με τον οποίο θα μπορέσουμε να προσεγγίσουμε και να εκφράσουμε την προ λογική αυτή κίνηση. Υπό αυτή την σκοπιά, εννοείται η καθολικότητα για την οποία μιλάει ο Ξενάκης. Συνεπώς, όπως κατά τον Επίκουρο η γλώσσα είναι το αποτέλεσμα της αντικειμενικής σχέσης μεταξύ της ύλης και του υποκειμένου, κατά τον ίδιο τρόπο θα πρέπει να προσεγγίσουμε και την συνθετική τεχνική, ως ένα μέσο το οποίο θα μπορέσει να εκφράσει την αντικειμενική σχέση μεταξύ της (ηχητικής) ύλης και του υποκειμένου που την αντιλαμβάνεται. «Πρέπει να εγκατασταθεί μια διαρκής ροή μεταξύ της βιολογικής φύσης και των ανθρώπου και των οικοδομημάτων της νοημοσύνης, ειδικά οι αφηρημένες προεκτάσεις της σημερινής μουσικής κινδυνεύουν να πλανηθούν σε μια έρημο στείριότητας» (2001, 59), αναφέρει ο συνθέτης. Έχοντας, λοιπόν, καταστήσει σαφή πλέον την αντικειμενική σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου ο Ξενάκης θέλει να βρει νόμους οι οποίοι να μπορούν να εκφράσουν αυτή την αντικειμενική, φυσική, προ λογική υπόσταση του ήχου και να τους εντάξει στην μουσική σύνθεση. Επομένως, θα πρέπει να βρεθεί ένας συνθετικός μηχανισμός, ο οποίος θα έχει την δυνατότητα να εκφράσει τόσο γενικευμένες και αφηρημένες δομές. Διαφορετικά, κατά τα λεγόμενα του συνθέτη, «οι αφηρημένες προεκτάσεις της σημερινής μουσικής κινδυνεύουν να πλανηθούν σε μια έρημο στείριότητας» (Ξενάκης 2001, 59). Ουσιαστικά, αναφερόμαστε σε μια νέα καθολική μουσική γλώσσα, η οποία, ίσως μπορούμε να πούμε, πως αποτελεί μια αντιστοιχία της φυσικής γλώσσας καθώς και οι δύο απορρέουν από την ίδια πηγή, την αίσθηση. Αυτό ακριβώς αποτελεί και ο πιθανοτικός λογισμός, έναν μηχανισμό έκφρασης ικανό να αποδώσει αυτά τα πρωταρχικά στοιχεία της κίνησης που αποτελούν τα ηχητικά φαινόμενα.

8. Επικούρεια ατομική θεωρία

Στα προηγούμενα κεφάλαια, παραθέτοντας και αναλύοντας την γνωσιοθεωρία του Επικούρου, κατανοήσαμε πώς και γιατί η αίσθηση αποτελεί πρωταρχική μαρτυρία του όντος. Μέσα, λοιπόν, από την Επικούρεια γνωσιοθεωρία, παρατηρήσαμε έναν δυισμό μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου. Είδαμε πως η διαλεκτική σχέση μεταξύ των αισθητηριακών ιδιοτήτων του υποκειμένου με το αντικείμενο, δημιουργεί την αίσθηση μέσω της ύλης και έτσι γίνεται αντιληπτή η ύπαρξη. Ουσιαστικά, προσπαθώντας να κατανοήσουμε την σκέψη του Ξενάκη, οδηγηθήκαμε σε μια οντολογία της μουσικής θέτοντας το ερώτημα: τί είναι αυτό που αντιλαμβάνεται το υποκείμενο και με ποιο τρόπο το αντιλαμβάνεται; Με βάση την γενικότερη σκέψη του Ξενάκη, οδηγηθήκαμε στο Επικούρειο σύμπαν καταλήγοντας σε έναν εμπειρισμό. Η ουσία αυτού του εμπειρισμού αποτελεί θεμελιώδη θέση του συνθέτη, με βάση την οποία θα πρέπει να βρεθεί ένας μηχανισμός μουσικής σύνθεσης ο οποίος να μπορεί να προσεγγίσει τον ήχο ως κίνηση της ύλης που δημιουργεί την αίσθηση στο υποκείμενο. Εν ολίγοις, να βρεθεί ένα μέσο το οποίο θα μπορεί να εκφράσει την αντικειμενική όψη της φύσης της μουσικής. Έχοντας, λοιπόν, κατανοήσει τις ιδιότητες του υποκειμένου, θα περάσουμε στην φύση του αντικειμένου, του άλλου μέρους της διαλεκτικής σχέσης που αναφέρθηκε παραπάνω, με σκοπό να παραθέσουμε τις ιδιότητες του. Ουσιαστικά, εδώ μιλάμε για την ανάλυση μιας φιλοσοφίας που αφορά την φύση του φαινομένου (αντικείμενο), η οποία θα μελετηθεί στην βάση της Επικούρειας ατομικής θεωρίας. Τα χαρακτηριστικά της αποτελούν ξεκάθαρη βάση στην πορεία της σκέψης του Ξενάκη για την χρήση των πιθανοτήτων στην μουσική σύνθεση. Μέσα από αυτή την ανάλυση, σκοπός είναι να απαντηθεί το γιατί θα πρέπει ο μηχανισμός να είναι ο πιθανοτικός λογισμός.

Όπως αναφέρει ο Μπιτσάκης, «η κοσμολογία του Επικούρου συμπίπτει με την κοσμολογία του Δημόκριτου» (2000, 49), γεγονός που καθιστά δεδομένη την επιρροή της θεωρίας των ατομικών φιλοσόφων στον Επικούρο. Όπως και για τους ατομικούς φιλοσόφους έτσι και για τον Επικούρο «η πραγματικότητα είναι άτομα και κενό» (Kenny 2005, 69). Δηλαδή, το υπάρχον συντελείται στο σύνολο του από στοιχειώδη σωματίδια, «ελαχιστότατα κομμάτια ύλης» (Θεοδωρίδης 1954, 302), τα άτομα, σωματίδια τα οποία δεν μπορούν να τμηθούν και που αποτελούν το *Ον*, αυτό που είναι και από το κενό, το *Μη Ον*.

Ο φιλόσοφος, στην επιστολή του προς τον Ηρόδοτο, αναφέρει πως «εκτός από αυτά (σώματα και κενό) τίποτα άλλο δεν είναι δυνατόν να συλληφθεί από τον νού». (Επίκουρος 1994, 87)

ι) Το μη ον

Η ύπαρξη του κενού, του μη όντος, τίθεται αξιωματικά από τον Επίκουρο και αναφέρεται σε ό,τι δεν είναι ύλη. Το κενό, υπό μια έννοια, αποτελεί τον «χώρο» στον οποίο τα άτομα υπάρχουν και κινούνται, καθώς «χωρίς αυτόν τα σώματα δεν θα είχαν πού να σταθούν κι ούτε που να κινηθούν» σημειώνει ο Paul Nizan (2011, 89). Ωστόσο, η έννοια του κενού ως χώρου -διαστήματος, δεν αναφέρεται σε μια Καρτεσιανή έννοια του διαστήματος «δηλαδή την έννοια ενός χώρου ορισμένου σε μέτρα επιφάνειας ή με δυνατότητες εντόπισης με την βοήθεια συντεταγμένων» (Brun 2008, 64). Αντιθέτως, αναφέρεται ως ένα μέσο, έναν αγωγό με μηδενική αντίσταση έναν «τέλειο υπεραγωγό, απόλυτα παθητικό», όπως σημειώνει ο Anderson (2002, 166), μέσα στον οποίο κινούνται τα άτομα. Θα πρέπει εδώ να αναφερθεί το εξής σημαντικό στοιχείο, το μη ον δεν αποτελείται από ύλη άρα δεν κινείται, οπότε δεν μπορεί και να γίνει αντιληπτό μέσω των αισθήσεων, αλλά μπορούμε να το προσεγγίσουμε μέσω της ύπαρξης της ύλης σε αυτό. Πρόκειται, λοιπόν, για άλλη μια περίπτωση αναλογικής προσέγγισης. Όπως έχει γίνει σαφές, το μη ον και το ον αποτελούν το όλο. Η αναφορά στα δύο αυτά διαφορετικά στοιχεία οδηγεί στην εξής διάκριση: ό,τι είναι ον δεν είναι μη ον και το αντίθετο, τα άτομα (ον) υπάρχουν, κινούνται, συγκρούονται κλπ. Εν ολίγοις, ενεργούν και για να ενεργήσουν και να συγκρουστούν δύο άτομα θα πρέπει να κινηθούν και να προσκρούσουν. Συμπερασματικά, αυτό που διανύουν και που υπάρχει ανάμεσα τους είναι το μη ον. Ο κενός αυτός χώρος είναι με μια έννοια αυτό που δεν εμποδίζει τα άτομα να συγκρουστούν και να κινηθούν. «Αν [κάτι] έχει μια χειροπιαστή μάζα, οσοδήποτε μικροσκοπική και ελαφριά, μ' ένα ν όγκο μικρό ή μεγάλο-αδιάφορο-, θα προστίθεται στο σύνολο των σωμάτων και θα αυξάνει τον αριθμό τους. Αν όχι δεν μπορεί να εμποδίσει ένα σώμα να το διαπεράσει τότε ασφαλώς πρόκειται για αυτό που ονομάζουμε κενό» (Αβραμίδης 2012, 107) αναφέρει ο Λουκρήτιος. Υπό την έννοια αυτή, δηλαδή, η ύλη η οποία εμπίπτει στα αισθητήρια όργανα για να υπάρξει πρέπει να βρίσκεται κάπου. Το «κάπου» αυτό αποτελεί το κενό. Έτσι, το μη ον μπορεί να

προσεγγιστεί νοητικά μέσα από αυτή την επαγωγική σκέψη, ενώ δεν αποτελείται από ύλη. Επιπλέον, αυτός ο «κενός χώρος είναι άπειρος, και ως εκ τούτου πρέπει και η ύλη να είναι άπειρη» (Λάζου 2015, 4), γιατί αν «το κενό ήταν άπειρο και ο αριθμός των σωμάτων πεπερασμένος τότε τα σώματα θα σκορπίζονταν παντού μέσα στο άπειρο κενό, αν πάλι το κενό ήταν άπειρο τα σώματα δεν θα είχαν που να χωρέσουν» (Αβραμίδης 2012, 127). Το σύμπαν, δηλαδή, εκτείνεται στο διηνεκές, δεν έχει κάποιο τέλος καθώς το τέλος ενός πράγματος γίνεται αντιληπτό αναφορικά με την αρχή κάποιου άλλου και στην Επικούρεια φιλοσοφία, καθίσταται σαφές πως δεν υπάρχει τίποτα άλλο έξω από αυτό, κενό και άτομα. Άρα, όπως αναφέρει και ο φιλόσοφος, «εφόσον δεν έχει πέρας, άπειρο θα είναι και όχι πεπερασμένο» (Επικούρος 1994, 89).

ii) Φυσικές αρχές

Ο Επικούρος, ως προς την φυσική θέτει τις εξής τρεις αρχές : «1) τίποτα δεν γεννιέται από το τίποτα (εκ του μη όντος), 2) αν αυτό που χάνεται μετατρέπεται σε μη ον, τότε τα πάντα θα είχαν χαθεί, 3) το σύμπαν ανέκαθεν ήταν αυτό που είναι και τώρα και πάντα θα είναι το ίδιο» (Αβραμίδης 2012, 97). Όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, το Επικούρειο ον αποτελείται από ύλη, δηλαδή από τα άτομα τα οποία αποτελούν την αρχή της ύλης. Ο Anderson, αναφέρει πως «τα άτομα του Δημόκριτου και του Επικούρου ήταν αιώνια, δηλαδή, είναι αδύνατο να δημιουργηθούν» (2002, 165). Υπό αυτή την έννοια, τα συστατικά όλης της δημιουργίας προϋπάρχουν και είτε συντίθενται και αποτελούν μια σύνθεση είτε παραμένουν ως έχουν, στοιχειώδη συστατικά του όντος, άτομα (αρχή). Και στις δύο περιπτώσεις γίνονται αντιληπτά μέσω των αισθητηριακών δυνατοτήτων (αισθητήρια όργανα, διάνοια) του υποκειμένου. Το αξίωμα αυτό της αιώνιας ύπαρξης μας οδηγεί στα εξής 1) εφόσον η αρχή της ύλης δεν δημιουργείται, αλλά «προϋπάρχει», το σύμπαν δεν αυξάνει 2) εφόσον το άτομο αποτελεί την αρχή και «προϋπάρχει» τίποτα δεν μπορεί να δημιουργηθεί εκ νέου. Αν υπήρχε δημιουργία εκ του μη όντος, αφενός το σύμπαν θα αύξανε οπότε και δεν θα ίσχυε το παραπάνω αξίωμα και αφετέρου «δεν θα υπήρχε καμία ανάγκη σπέρματος» (Αβραμίδης 2012, 97). Δηλαδή η ύλη δεν θα ήταν αναγκαία για την δημιουργία, εφόσον και αυτή θα γεννιόταν. Αυτός ο συλλογισμός εξηγεί την πρώτη φυσική αρχή πως τίποτα δεν γεννιέται από το τίποτα και αποτελεί το πρώτο μέρος της τρίτης φυσικής αρχής πως το

σύμπαν ανέκαθεν ήταν αυτό που είναι και τώρα και πάντα θα είναι το ίδιο, εφόσον δεν αυξάνει.

Παραπάνω, αναφέρθηκε πως τα άτομα αποτελούν την αρχή της ύλης και είτε συντίθενται είτε όχι. Η καταστροφή των πραγμάτων στην Επικούρεια φιλοσοφία δεν οδηγεί ποτέ σε πλήρη αφανισμό, αλλά αναφέρεται στην καταστροφή των σύνθετων πραγμάτων, τα οποία επιστρέφουν στην πρότερη ατομική (άτμητη, στοιχειώδη) κατάσταση τους. Αν η καταστροφή των πραγμάτων ήταν ολική, δηλαδή το *ον* μετατρέποταν σε *μη ον*, τότε το σύμπαν θα ελαττωνόταν. Ακόμη, αν ό,τι καταστρεφόταν μετατρέποταν σε *μη ον*, τότε «όλη η οικουμένη θα είχε καταστραφεί προ πολλού» (Επίκουρος 1994, 210). Με βάση τα παραπάνω, εξηγείται η δεύτερη φυσική αρχή κατά την οποία αν αυτό που χάνεται μετατρέπεται σε *μη ον*, τότε τα πάντα θα είχαν χαθεί. Η θέση αυτή, αποτελεί, επίσης, το δεύτερο μέρος της τρίτης φυσικής αρχής πως το σύμπαν ανέκαθεν ήταν αυτό που είναι και τώρα και πάντα θα είναι το ίδιο, εφόσον δεν ελαττώνεται. Εν κατακλείδι, ισχύουν τα εξής: Το *μη ον* δεν μπορεί να δημιουργήσει, το *ον* δεν μπορεί να μετατραπεί σε *μη ον*, το σύμπαν δεν αυξάνει ούτε ελαττώνεται αλλά είναι πάντα ίδιο.

iii) Τα άτομα

Όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, το *ον* στον Επίκουρο αφορά την ύλη. Δηλαδή, το *Είναι* αποτελείται από ύλη και η ύλη αυτή είναι άτμητα στοιχεία, τα άτομα. Θα ξεκινήσουμε την παράθεση των χαρακτηριστικών της ύλης, εξηγώντας τον όρο άτομο. Άτομο αποτελεί το «μικρότερο» σωματίδιο, υπό την έννοια ότι δεν επιδέχεται περεταίρω τομής. Άρα, είναι το έσχατο και τελικό σωματίδιο. Η παραδοχή αυτού του αξιώματος είναι απαραίτητη καθώς αν η ύλη δεν είχε μια έσχατη φύση, με την συνεχή τμηματοποίηση της θα κατέληγε κάποια στιγμή σε *μη ον* και έτσι θα παραβαίναμε τα αξιώματα τα οποία παραθέσαμε παραπάνω. Ως προς αυτό, ο Επίκουρος αναφέρει επίσης, πως με μια επ' άπειρον διαίρεση των ατόμων θα «καταφέρναμε να αποστερήσουμε από κάθε φυσική ισχύ» (1994, 225) καθώς για να διαιρεθεί κάτι «θα πρέπει να περιέχει πρόσμιξη κενού κι επομένως θα αποδυναμωνόταν» (1994, 225). Κατ' επέκταση, «αν υπήρχε δυνατότητα επ' άπειρον διαιρετότητας, τα σύνθετα σώματα θα αποτελούνταν από «αδύναμα» σωματίδια, τα οποία δεν θα είχαν επομένως την απαραίτητη ισχύ να δημιουργήσουν υλικά πράγματα»

(Επικούρος 1994, 225). Κάθε άτομο, λοιπόν, «είναι στέρεο και συνεχές, πλήρες ύλης χωρίς καμία πρόσμειξη κενού» (Επικούρος 1994, 212). Τα άτομα αυτά, επομένως, χωρίζονται σε δύο κατηγορίες κατά τον Επικούρο «άλλα σώματα είναι σύνθετα και άλλα απλά από τα οποία τα σύνθετα έχουν γίνει» (Επικούρος 1994, 87). Αυτό σημαίνει πως τα άτομα στον κόσμο υπάρχουν είτε ως άτμητη έσχατη ύλη είτε ως ορατά αντικείμενα, τις λεγόμενες «συγκρίσεις» (Brun 2008, 56), οι οποίες συντελούνται από την συνένωση των έσχατων σωματιδίων που προαναφέρθηκαν. Ό,τι υπάρχει γύρω μας, δηλαδή, αλλά και εμείς οι ίδιοι, αποτελεί μια σύγκριση, μια διάταξη έσχατων ατομικών σωματιδίων. Όταν μιλάμε, λοιπόν, για κατηγορίες, δεν εννοούμε διαφορετικών ειδών άτομα, αλλά άτομα συντετμημένα και διατεταγμένα που καθιστούν κάποιο πράγμα και άτομα μη διατεταγμένα. Και στις δύο περιπτώσεις είναι της ίδιας φύσης. Ο Anderson αναφέρει πως «αν τα άτομα δεν «κολλούσαν ποτέ μεταξύ τους, τότε κάθε συσσώρευση ύλης θα είχε την συνοχή που έχει ένα σύννεφο σκόνης» (Anderson 2002, 174). Είναι σημαντικό να σημειωθεί, ωστόσο, πως κατά τον ίδιο, «τούτες οι συνενώσεις περιγράφονται μόνο αόριστα» (2002, 174) από τον Επικούρο. Οι συνενώσεις αυτές είναι που δημιουργούν, λοιπόν, και τα αντικείμενα. Αραιές διατάξεις ατόμων, δηλαδή διατάξεις οι οποίες έχουν μεγάλα διαστήματα κενού δημιουργούν σώματα όπως η φωτιά, ο αέρας, μη συμπαγή. Ενώ διατάξεις με μικρά διαστήματα κενού δημιουργούν συμπαγή σώματα.

Ως εδώ αναφέραμε τις συγκρίσεις, που είναι συνενώσεις ατόμων και τα «μοναχικά» άτομα. Όλα τα άτομα είναι «στέρεα και συνεχή, πλήρη ύλης χωρίς καμία πρόσμειξη κενού» (Επικούρος 1994, 212) και είναι άπειρα σε αριθμό και όπως και το κενό έτσι και η ύλη στο Επικούρειο σύμπαν είναι άπειρη. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να γίνει κατανοητό πως στις συγκρίσεις υπάρχουν προσμίξεις κενού καθώς αποτελούν συντημήσεις ατόμων. Αποτελούνται από έσχατη ύλη, δεν είναι τα ίδια έσχατη ύλη, γι' αυτό και όλα τα πράγματα είναι πεπερασμένα και μετά από κάθε διάλυση ή θάνατο επιστρέφουν στην αρχική τους κατάσταση. Εν ολίγοις, μια σύγκριση υπάρχει ως συστοιχία ατόμων για κάποιο χρονικό διάστημα και κάποια στιγμή αποσυντίθεται και ξαναγίνεται μη διατεταγμένα άτομα. Γι' αυτό, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το σύμπαν δεν μειώνεται και δεν αυξάνει, αλλά το μέγεθος του είναι ίδιο από την αρχή.

Κατά τον Επικούρο, «οι ιδιότητες του ατόμου είναι τρεις: μέγεθος, σχήμα, βάρος» (Brun 2008, 57) ενώ η έσχατη ύλη «δεν κατέχει καμία από τις

ιδιότητες των σύνθετων σωμάτων» (Επίκουρος 1994, 222) τις οποίες συντελεί. Αυτό που εννοείται εδώ είναι πως εφόσον τα σύνθετα σώματα (συγκρίσεις) αποτελούνται από την σύντηξη των ατόμων, οι ιδιότητες τους με μια έννοια απορρέουν από την διάταξη τους και όχι επειδή κατέχουν κοινές ιδιότητες με τα άτομα από τα οποία συντελούνται. Ο Anderson αναφέρει πως «για παράδειγμα, το πράσινο χρώμα ενός φύλλου είναι μια δευτερογενής ιδιότητα: το φύλλο δεν αποτελείται από πράσινα άτομα. Τα άτομα καθατά είναι άχρωμα» (2002, 99), είναι η επιμέρους διάταξη τους από την οποία προκύπτει το χρώμα πράσινο.

Ως προς το μέγεθος των ατόμων αυτό δεν είναι άπειρο. Δηλαδή, η ποικιλία των μεγεθών που μπορεί να έχει η έσχατη ύλη, έχει ένα πεπερασμένο αριθμό «ξεπερνώντας κατά πολύ τα άλλα σε μικρότητα» (Nizan 2011, 92) . «Εξάλλου αν υπήρχαν άτομα που μπορούν να έχουν κάθε μέγεθος θα έπρεπε να υπάρχουν και άτομα που βλέπουμε με τα μάτια μας, γεγονός που ούτε παρατηρείται, ούτε χωράει στον νου», αναφέρει χαρακτηριστικά ο Paul Nizan (2011, 92). Από την άλλη δεν είναι και απείρως μικρά, «υπάρχει κατώτατο όριο μεγέθους» (Επίκουρος 1994, 224). Άρα, το μέγεθος των ατόμων κινείται ανάμεσα σε ένα μέγιστο και ένα ελάχιστο.

Ως προς το σχήμα, θα πρέπει να ξεκινήσουμε λέγοντας, πως κατά τον Επίκουρο τα άτομα ναί μεν είναι έσχατα «αλλά έχουν δικά τους μέρη και διατάξεις» (Επίκουρος 1994, 222) τα λεγόμενα *πέρατα*. Φυσικά, εφόσον τα άτομα είναι η έσχατη φύση, δεν δημιουργήθηκαν από την συνένωση των περάτων αλλά όπως τα άτομα, προ υπήρχαν και το ίδιο ισχύει και για τα μέρη τους. «Ο σχηματισμός του ατόμου εξαρτάται από την διάταξη των περάτων του» αναφέρει ο φιλόσοφος (1994, 222). Το σχήμα του ατόμου, δηλαδή, συσχετίζεται με τα μέρη του και το σχήμα με την σειρά του συσχετίζεται με το μέγεθος. «Για να προκύπτει η τεράστια ποικιλία των αισθητών πραγμάτων (συγκρίσεις), η ποικιλία των ατομικών σχημάτων θα πρέπει να είναι τεράστια επίσης» (Επίκουρος 1994, 213). Ο φιλόσοφος δεν μιλάει για άπειρα σχήματα ατόμων αλλά για τεράστια ποικιλία, ο αριθμός, δηλαδή, είναι πεπερασμένος. Αυτό συμβαίνει γιατί εφόσον το μέγεθος του ατόμου κινείται μεταξύ ενός ορισμένου ελάχιστου και ενός μέγιστου, έτσι και τα μέρη που συντελούν το άτομο είναι και αυτά ορισμένου μεγέθους όχι απείρως μικρού αλλά ούτε το αντίθετο. Εν ολίγοις, αν τα μέρη του ατόμου ήταν άπειρα οι σχηματισμοί του και αυτοί θα ήταν άπειροι άρα και τα μεγέθη του θα ήταν επίσης άπειρα. «Τα

άτομα διαφέρουν στο μέγεθος ανάλογα με τον αριθμό των περάτων που περιέχουν» (Επικούρος 1994, 218), αναφέρει ο φιλόσοφος στην επιστολή του προς τον Ηρόδοτο. Πάραυτα, «ο αριθμός των ατόμων κάθε σχήματος είναι άπειρος» (Επικούρος 1994, 213). Αν θεωρήσουμε πως κάθε σχήμα και κάθε μέγεθος των ατόμων αποτελεί μια κατηγορία, ο αριθμός των ατόμων που εμπίπτει σε κάθε τέτοια κατηγορία είναι άπειρος ενώ ο αριθμός των κατηγοριών είναι τεράστιος και όχι άπειρος.

Το βάρος, ως ιδιότητα του ατόμου, είναι αυτή μέσα από την οποία γίνεται εφικτή μια κίνηση των ατόμων. Ο Brun αναφέρει πως «το βάρος του ατόμου θεωρείται ως αιτία της προς τα κάτω κίνησης του» (Brun 2008, 58). Το βάρος αναφέρεται μόνο ως αιτία της προς τα κάτω κίνησης γιατί για άλλες κινήσεις των ατόμων, όπως η παρέγκλιση τα αίτια είναι διαφορετικά. Τα άτομα ανεξάρτητα από το μέγεθος και το βάρος τους έχουν όλα την ίδια ταχύτητα στην κίνηση τους στο κενό. Ο Jean Brun αναφέρει χαρακτηριστικά πως «είναι απόλυτη ανάγκη να έχουν την ίδια ταχύτητα όταν μετατοπίζονται στο κενό δίχως να συναντούν εμπόδια» (Brun 2008, 58). Δηλαδή, το βάρος αποτελεί αιτία κίνησης αλλά δεν σχετίζεται με την ταχύτητα, καθώς αυτή είναι ανεξάρτητη και ίδια για όλα τα άτομα.

Η κίνηση γενικά, διατηρείται τόσο για τα άτομα ως συγκρίσεις, εφόσον όσο συμπαγής και είναι μια σύγκριση περιέχει και πάλι κενό που επιτρέπει στα άτομα να κινούνται, όσο και για τα «ανεξάρτητα» άτομα που δεν μετέχουν σε κάποια σύγκριση. Ως προς τα άτομα που κινούνται ελεύθερα στο κενό, που δεν είναι συγκρίσεις δηλαδή, ο Επικούρος αναφέρει πως «το ελεύθερο άτομο κινείται δια μέσου του διαστήματος με ασύλληπτη ταχύτητα, μόνη αιτία καθυστέρησης του είναι η σύγκρουση, στη συνέχεια το άτομο συνεχίζει να κινείται με «ατομική» ταχύτητα» (Επικούρος 1994, 216). Όπως αναφέραμε, η κίνηση δεν παύει ούτε στις συγκρίσεις. Οι λόγοι καθυστέρησης εδώ κατά τον Επικούρο είναι δύο. Αφενός, η σύγκρουση του σώματος με άλλα εξωτερικά άτομα και αφετέρου, η κίνηση των ατόμων που συγκροτούν μια σύγκριση. Ως προς τις κινήσεις στο εσωτερικό ενός σύνθετου σώματος ο Επικούρος κάνει λόγο για την «αντικοπή» (1994, 230) και την «συνεχή εσωτερική παλμική κίνηση» (1994, 219). Στις κινήσεις αυτές οφείλεται η φανέρωση του αντικειμένου στο υποκείμενο. Όπως έχει ήδη αναλυθεί, η αίσθηση που δημιουργείται στο υποκείμενο οφείλεται στον συσχετισμό μεταξύ των αισθητηρίων οργάνων του υποκειμένου με το αντικείμενο. Για την

εγκαθίδρυση αυτού του συσχετισμού, χρειάζεται από την μία η αισθητηριακή αντίληψη και από την άλλη κάποιο στοιχείο το οποίο θα προσπίπτει σε αυτήν καθιστώντας το αντικείμενο αντιληπτό. Το στοιχείο αυτό, από την μεριά του προσλαμβανόμενου αντικειμένου, αφορά άμεσα την κίνηση των ατόμων στο αντικείμενο, καθώς είναι αυτή η κίνηση η οποία «παράγει» τα στοιχεία που το καθιστούν αντιληπτό. Στην περίπτωση της εσωτερικής παλμικής κίνησης «παράγεται» ένα είδωλο, μια αναπαράσταση. Γίνεται, δηλαδή, μέσω της παλμικής κίνησης, μια εκπομπή ατόμων η οποία διατηρεί τα χαρακτηριστικά του αντικειμένου από το οποίο εκπέμπεται. Ο Επίκουρος ονομάζει αυτά τα εκπεμπόμενα από την κίνηση άτομα, «είδωλα» (Επίκουρος 1994, 215). Τα είδωλα είναι αυτά που προσπίπτουν στο αισθητήριο του υποκειμένου και έτσι καθίσταται αντιληπτό το αντικείμενο. Τα σωματίδια αυτά που συντελούν το εκπεμπόμενο είδωλο, διατηρούν την διάταξη των ατόμων του αντικειμένου από το οποίο εκπέμπονται και έτσι καταφέρνουν να αναπαράγουν τα χαρακτηριστικά του αντικειμένου. Ωστόσο, δεν διατηρούν επ' άπειρον αυτή την διάταξη γι' αυτό και στις μακρινές αποστάσεις αλλάζει η όψη των αντικειμένων. Τα είδωλα είναι εξαιρετικά λεπτά και κινούνται με «ατομική» ταχύτητα μέσω μιας «συνεχούς και αδιάλειπτης ροής» (Επίκουρος 1994, 216). Η συνεχής αυτή ροή είναι απαραίτητη για την συνεχή απεικόνιση του αντικειμένου στο υποκείμενο καθώς σε άλλη περίπτωση η απεικόνιση που θα είχαμε θα ήταν σπασμωδική. Λόγω της εξαιρετικής λεπτότητας τους, δεν συναντούν καθόλου ή συναντούν ελάχιστα εμπόδια που θα μπορούσαν να τα καθυστερήσουν, ενώ «ταυτόχρονα έχουν μικρή ή καθόλου εσωτερική δόνηση» (Επίκουρος 1994, 216). Ωστόσο, είναι δυνατόν τα είδωλα να υφίστανται διαταραχές και συγκρούσεις κατά την πορεία τους στο κενό, μέσα από τις οποίες δημιουργούνται και οι λανθασμένες απεικονίσεις. Εδώ οδηγούμαστε και πάλι στην εμπειρική οδό, καθώς μια διαταραχή των ειδώλων για παράδειγμα λόγω της απόστασης που θα οδηγήσει σε μια λανθασμένη εικόνα του αντικειμένου εξετάζεται μέσω της αισθητικής παρατήρησης και της εμπειρίας. Πλησιάζοντας, για παράδειγμα, στο εν λόγω αντικείμενο μπορούμε να τεκμηριώσουμε την πραγματική του απεικόνιση εφόσον τα είδωλα που προσπίπτουν στο αισθητήριο πλέον δεν διαταράσσονται με κάποιον άλλο τρόπο. Ο Επίκουρος αναφέρει πως «είδωλα μπορεί να σχηματίζονται από την συνένωση των ατόμων στο αέρα ή και άλλους τρόπους» (1994, 217). Αυτό σημαίνει πως αυτά τα είδωλα υπάρχουν και ανεξάρτητα από αντικείμενα και κινούνται στον κενό χώρο προσπίπτοντας στα αισθητήρια του υποκειμένου.

Κατά τον Επίκουρο, τόσο η όραση όσο και η σκέψη οφείλονται σε αυτά τα είδωλα. Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, τώρα καλύτερα και την λειτουργία της διάνοιας στην «διπλή» υπόσταση της ψυχής καθώς τα ανεξάρτητα αυτά είδωλα δημιουργούν παραστάσεις οι οποίες λόγω της λεπτότητας και της ταχύτητας τους, γίνονται αντιληπτές μόνο από το *animus* κομμάτι της ψυχής δημιουργώντας έτσι φανταστικές εικόνες κατευθείαν στον νου. Σε αυτά, λοιπόν, οφείλονται τα όνειρα, η φαντασία και υπό αυτή την έννοια, θεωρεί ο φιλόσοφος, πως όλα αυτά που βλέπουμε υπάρχουν.

Ως προς την αντικοπή, αυτή αποτελεί κίνηση των σύνθετων σωμάτων. Πρόκειται για είδος εσωτερικής ταλάντωσης των ατόμων που έχει ως αποτέλεσμα την επιβράδυνση της κίνησης τους στο εσωτερικό ενός σύνθετου σώματος (Επίκουρος 1994). Δηλαδή, ενώ όπως αναφέραμε στα ελεύθερα άτομα, ο μόνος λόγος καθυστέρησης της ταχύτητάς τους είναι η σύγκρουση με άλλα άτομα, στα σύνθετα σώματα η διαρκής κίνηση, συνάντηση και σύγκρουση των ατόμων ως σύγκριση δημιουργεί αυτή την εσωτερική ταλάντωση. Μέσα από αυτήν, επιβραδύνεται η ταχύτητα των σύνθετων σωμάτων. Ο Επίκουρος αναφέρει πως η αντικοπή είναι αυτή που καθιστά την κίνηση ενός σώματος ορατή καθώς «η ατομική κίνηση είναι πολύ γρήγορη για την αντιληπτική ικανότητα των αισθήσεων μας, η ένωση των ατόμων σε σύνθετα επιβραδύνει την κίνηση λόγω της αντικοπής μέχρις ότου όταν τα σύνθετα γίνουν αρκετά μεγάλα, η κίνηση επιβραδύνεται τόσο ώστε να μας είναι αντιληπτή» (Επίκουρος 1994, 232).

Ως προς το φαινόμενο του ήχου, ο Επίκουρος αναφέρει πως «μετά την εκπομπή του χωρίζεται σε αριθμό μικρών σωματιδίων, εκ των οποίων το καθένα διατηρεί τα ίδια χαρακτηριστικά, που φθάνουν αλυσιδωτά μέχρι το αντικείμενο.»(1994, 220) Η εκπομπή αυτή προς όλες τις κατευθύνσεις καθιστά τον ήχο αντιληπτό από τα υποκείμενα έτσι ώστε να αναγνωριστεί η παρουσία του αντικειμένου που τον προκαλεί και να γίνει κατανοητό το νόημα του ήχου. Στην περίπτωση της ομιλίας, δηλαδή, να κατανοήσουμε τον λόγο ή να καταλάβουμε πως πρόκειται για μουσική κλπ. Για τον Επίκουρο «τα μυτερά σωματίδια, παράγουν οξείς ήχους, τα πιο στρογγυλεμένα παράγουν βαρύτερους» (1994, 221). Παραπάνω, αναφέραμε πως τα άτομα δεν διατηρούν τις ιδιότητες των συγκρίσεων αλλά συμβαίνει το αντίθετο. Βλέπουμε, λοιπόν, μέσα από το παράδειγμα του ήχου, πως ενώ τα άτομα δεν

διατηρούν τις ιδιότητες των συγκρίσεων, οι συγκρίσεις ωστόσο συσχετίζονται με τις ιδιότητες των ατόμων.

Ως προς την διεύθυνση, δηλαδή την κατεύθυνση που έχουν τα άτομα κατά την κίνηση, αυτή κατά τον φιλόσοφο δεν μπορεί να οριστεί απόλυτα, αλλά μπορεί να καθοριστεί με βάση την δική μας θέση. «Δεν μπορούμε να ορίσουμε την προς τα πάνω ή προς τα κάτω κίνηση στο άπειρο διάστημα, σε σχέση[...] με ένα απόλυτο «επάνω» ή ένα απόλυτο «κάτω», διότι κάτι τέτοιο δεν υπάρχει» αναφέρει ο Επίκουρος (1994, 228).

iv) Παρέγκλιση

Όπως καταλαβαίνουμε από τα παραπάνω, η κίνηση των ατόμων παίζει έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην οντολογία του Επικούρου, καθώς συσχετίζεται τόσο με την αισθητηριακή αντίληψη όσο και με την νοητική αντίληψη. Μέσα από αυτές, δημιουργείται η αίσθηση, η οποία καθιστά το σύμπαν φαινόμενο, καθώς όπως δείξαμε, αυτό που κινείται και δημιουργεί κίνηση είναι μέρος του όντος. Ωστόσο, όπως θα δούμε στην κίνηση των ατόμων οφείλεται και η δημιουργία της φύσης, κατά την Επικούρεια φιλοσοφία. Έχοντας αναλύσει κάποια βασικά στοιχεία του Επικούρειου όντος, μπορούμε πλέον να εισάγουμε την έννοια της παρέγκλισης, η οποία όπως θα δούμε αποτελεί και ένα από τα κυριότερα στοιχεία συσχετισμού της σκέψης του Επικούρου με την ιδέα της εισαγωγής των πιθανοτήτων ως εργαλείο σύνθεσης για την παραγωγή της ηχομάζας στην μουσική του Ξενάκη.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το βάρος αποτελεί μια πρωταρχική αιτία κίνησης των ατόμων η οποία τα οδηγεί σε μια κάθετη, ευθεία πορεία προς τα κάτω. Ωστόσο, η ταχύτητα των ατόμων στο κενό είναι ίδια για όλα τα άτομα ανεξαρτήτως βάρους και μεγέθους. Το στοιχείο αυτό εισάγει έναν ουσιαστικό προβληματισμό. Η προβληματική αυτή εκφράζεται στο σύγγραμμα του Jean Brun ως εξής: «Αφού, παρά τη διαφορά του βάρους τους, όλα τα άτομα πέφτουν στο κενό με την ίδια ταχύτητα, τα βαρύτερα δεν θα μπορέσουν να πέσουν πάνω στα ελαφρύτερα για να προκαλέσουν τις συγκρούσεις οι οποίες προσδιορίζουν τις κινήσεις, με τις οποίες η Φύση κυβερνά το σύνολο των πραγμάτων» (2008, 61). Ουσιαστικά, λοιπόν, το βάρος από μόνο του ως αρχική αιτία της ευθείας κίνησης και κατ' επέκταση και η ίδια η ευθεία κίνηση

δεν μπορεί να αποτελέσει το εφαλτήριο για την δημιουργία του κόσμου. Θα πρέπει, λοιπόν, να εισαχθεί ένα νέο στοιχείο το οποίο να δίνει λύση στο παραπάνω ζητούμενο. Η κίνηση της παρέγκλισης των ατόμων αποτέλεσε την απάντηση του προβληματισμού στην Επικούρεια φιλοσοφία. Ο Επίκουρος αναφέρει στην επιστολή του προς τον Ηρόδοτο χαρακτηριστικά πως «τα άτομα πέφτουν συνεχώς στο κενό λόγω του ίδιου τους του βάρους, αλλά εκτρέπονται απ' την πορεία τους λόγω της παρεκκλίσεως κι αυτό τα κάνει να συγκρούονται» (1994, 214). Ο Λουκρήτιος με την σειρά του υποστηρίζει πως «όταν τα άτομα φέρονται από το ίδιο τους το βάρος μες στο κενό, σε στιγμές ακαθόριστες και σε τόπους ακαθόριστους παρεκκλίνουν κάπως από την τροχιά τους, τόσο μόνο, όσο να μπορείς να πεις ότι διαφοροποιήθηκε η κίνηση τους. Αν δεν υπήρχε αυτή η παρέκκλιση, όλα τα άτομα θα έπεφταν σα σταγόνες βροχής στα τρισβαθα του κενού, δεν θα προέκυπτε καμιά επαφή, καμιά πρόσκρουση μεταξύ των αρχικών στοιχείων, κι έτσι η φύση δεν θα δημιουργούσε ποτέ τίποτα» (Λουκρήτιος 2005, 139). Από τις παραπάνω αναφορές καθίσταται σαφές πως η κίνηση της παρέγκλισης αφορά στην ελάχιστη λοξοδρόμηση των ατόμων από την ευθεία, λόγω βάρους, πορεία και ως αποτέλεσμα έχει την σύγκρουση των ατόμων μεταξύ τους. Αυτή η κίνηση, λοιπόν, αποτελεί την κύρια αιτία για την δημιουργία του σύμπαντος. Καταλαβαίνουμε επομένως, την αναγκαιότητα της έννοιας της παρέγκλισης στο Επικούρειο Ον.

Ωστόσο, η αναφορά του Λουκρήτιου στην παρέγκλιση, η οποία συμβαίνει σε στιγμές και τόπους ακαθόριστους, φανερώνει ένα ουσιαστικό χαρακτηριστικό στην οντολογία του Επίκουρου το οποίο μάλιστα αποτελεί και ένα ουσιαστικό στοιχείο διαφοροποίησης του από την ατομική φιλοσοφία του Δημόκριτου. Το στοιχείο αυτό, αφορά την εισαγωγή της τυχαιότητας και του ιντετερμινισμού στο Επικούρειο ον. Το ζήτημα της τυχαιότητας στην δημιουργία του σύμπαντος είναι εμφανές, καθώς εφόσον η στιγμή της παρέγκλισης από την ευθεία είναι μη καθορισμένη και απροσδιόριστη, άρα είναι και τυχαία. Θα πρέπει να επισημάνουμε πως αυτές οι «απρόσμενες- άρα απρόβλεπτες- κινήσεις ορισμένων ατόμων που εκτρέπονται από την πορεία τους» (Koen 2005, 87) εκτός από τυχαίες είναι και άνευ αρχικού αιτίου, μιλάμε δηλαδή για μια «αναίτια αιτία» (Koen 2005, 91). Δηλαδή, μπορούμε να μιλήσουμε για αίτιο της κάθετης κίνησης, το οποίο είναι το βάρος, αλλά δεν μπορούμε να εισάγουμε μια αρχική αιτία στην κίνηση της παρέγκλισης. Όπως

καταλαβαίνουμε, συνεπώς, αυτή η τυχαία, μη καθορισμένη στιγμή της παρέγκλισης, «ως πρώτη και κυριότατη αρχή της δημιουργίας» (Θεοδωρίδης 1954, 366), η οποία έχει ως αποτέλεσμα την σύγκρουση των ατόμων και την δημιουργία του κόσμου, οδηγεί σε ένα μη αιτιοκρατικό σύμπαν. Η διαπίστωση ενός μη αιτιοκρατικού σύμπαντος δεν σταματάει στην ανάλυση της κίνησης των ατόμων. Η τυχειότητα και ο ιντετερμινισμός που διαβλέπει ο φιλόσοφος στα άτομα της φύσης, αφορά κάθε μέρος του όντος και υπό αυτή την έννοια δεν μπορεί παρά να αφορά και τον άνθρωπο. Σε προέκταση αυτής της διαπίστωσης, λοιπόν, ο Λουκρήτιος διερωτάται «αν όλες οι κινήσεις ήταν στενά αλληλένδετες, αν κάθε καινούργια κίνηση γεννιόταν από μια παλαιότερη[...], κι αν τα άτομα δεν παρέκκλιναν στην κίνηση τους και δεν έσπαζαν τους νόμους του πεπρωμένου, εμποδίζοντας το ένα αίτιο να διαδέχεται το άλλο επ' άπειρον τότε από πού προέρχεται ετούτη η ελευθερία των έμψυχων όντων πάνω στην γή[...]. Από πού, ρωτάω βγαίνει η δύναμη της βούλησης η αποσπασμένη από το πεπρωμένο, χάρη στην οποία προχωρούμε εκεί όπου μας οδηγεί η θέληση και αποκλίνουμε κι εμείς στις κινήσεις μας;» (Λουκρήτιος 2005, 141). Ενώ ο Θεοδωρίδης αναφέρει πως «το αυθόρμητο που εμφανίζεται μέσα μας [...], δεν μπορεί να είναι αποκλειστικό προνόμιο που να βαστάει από την πνευματική φύση του, είτε χαρισμένο σε αυτόν από κάποια μυστική πηγή»(1954, 365). Οι τοποθετήσεις αυτές εγκαθιδρύουν έναν συσχετισμό μεταξύ της τυχειότητας και της απροσδιοριστίας στην κίνηση των ατόμων της φύσης και στην τυχειότητα και απροσδιοριστία, η οποία αφορά τις αλληλεπιδράσεις των ανθρώπων. Η ανθρώπινη αυτή δράση και αλληλεπίδραση, εν τέλει, εγείρει το ζήτημα της ελευθερίας της βούλησης η οποία υπάρχει στο υποκείμενο, κατά τον Επικούρο. Αυτό που βλέπουμε δηλαδή εδώ, είναι μια σύγκλιση της φυσικής οντολογίας με την ηθική. Τον φαινομενικά αυτόν αλματώδη συσχετισμό θα τον αναλύσουμε μέσα από την σύγκλιση της σκέψης του Επικούρου και της σκέψης του Ξενάκη, καθώς η ελευθερία αυτή που παρουσιάζεται στην Επικούρεια φιλοσοφία, αποτελεί ένα από τα θεμέλια της συνθετικής σκέψης του Ξενάκη, η οποία τον οδήγησε στην χρήση των πιθανοτήτων.

9. Η σχέση της ελευθερίας στον Ξενάκη και στον Επίκουρο

Όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, η μουσική με την ευρύτερη έννοια προσεγγίζεται από τον Ξενάκη με έναν τρόπο τέτοιο που δεν την καθιστά έναν όρο κλειστό προς άλλες επιστήμες αλλά συσχετίζεται απόλυτα και με την φιλοσοφία. Υπό την έννοια αυτή, λοιπόν, η μουσική μπορεί να εκφράσει «ζητήματα που τίθενται και σε πολλούς άλλους τομείς: για τον κόσμο, για την φύση, για την ύπαρξη-του καλλιτέχνη ή των άλλων όντων- για τη δημιουργία» (Ξενάκης 2001, 119). Πάνω σε αυτή την βάση, ο Ξενάκης δίνει στον εαυτό του το δικαίωμα να διερευνήσει ζητήματα φιλοσοφίας μέσω της μουσικής σύνθεσης. Καθώς, όπως είδαμε, μια νέα αντίληψη για την μουσική θεμελιώνεται πάνω στην φιλοσοφία.

Αναρωτιέται, λοιπόν, ο συνθέτης «κατέχουμε ελευθερία ή όχι;» (Ξενάκης 2001, 119). Θα πρέπει εδώ να καταστήσουμε σαφές πως η ερώτηση αυτή αντλεί ρητά από τις ιδέες του Επικούρου και σχετίζεται με την παρέγκλιση και την ελευθερία της βούλησης, την οποία αναφέραμε παραπάνω. Ο Ξενάκης αναφέρει χαρακτηριστικά πως «στην φιλοσοφική πάλη κατά των στωικών, ο Επίκουρος προσπάθησε να εισαγάγει την ελευθερία της βούλησης- την ελευθερία του ατόμου δηλαδή- βάσει μιας θεμελιωμένης κοσμοθεωρίας. Η πράξη ενός καλλιτέχνη ή ενός ανθρώπου είναι ή δεν είναι ελεύθερη κάθε στιγμή» (Ξενάκης 2001, 120); Ενώ παρακάτω σημειώνει, «με την ιδέα μιας απειροελάχιστης έκκλισης –σύμφωνα με την οποία κατά την πτώσης τους, τα άτομα, που και που, απρόβλεπτα, ξεφεύγουν από τις παράλληλες μεταξύ τους τροχιές- εισάγει (ο Επίκουρος) το στοιχείο της μη προβλεψιμότητας, της απροσδιοριστίας, του τυχαίου, της μη αιτιότητας στην κατασκευή του σύμπαντος. Επειδή οι άνθρωποι και τα λοιπά όντα είναι κατασκευές του σύμπαντος, έχουμε επομένως και εμείς την ιδιότητα του απρόβλεπτου. Κατά συνέπεια, την ελευθερία της βούλησης» (Ξενάκης 2001, 121). Ταυτόχρονα, μαζί με αυτό το θεμελιώδες ερώτημα για την ελευθερία, εγείρει και το ζήτημα της αιτιότητας, καθώς όπως αναφέρει ο ίδιος «είναι δυνατόν τα γεγονότα να συμβαίνουν χωρίς αίτιο, μπορούν να συμβαίνουν άνευ πρότερης αλυσίδας ύπαρξης» (Ξενάκης 2001, 122); Ουσιαστικά εδώ ο συνθέτης θέλει να συσχετίσει την ύπαρξη ενός αρχικού αίτιου με την ανελευθερία, όπως ακριβώς κάνει και ο Επίκουρος. Η άρνηση ενός αρχικού αίτιου συνεπάγεται πως κάτι μπορεί να συμβεί χωρίς να μπορεί να καθοριστεί πλήρως, να συμβεί τυχαία δηλαδή και η άρνηση αυτή αποτελεί πηγή της ελευθερίας. Όπως φαίνεται

ξεκάθαρα εδώ, υπάρχει μια απόλυτη σύγκλιση σε αυτό το κομμάτι της οντολογίας του Επίκουρου με τους προβληματισμούς του Ξενάκη. Η έννοια, λοιπόν, η οποία λαμβάνει η ελευθερία της βούλησης στον Ξενάκη, έχει κοινό περιεχόμενο με την χρήση του όρου στον Επίκουρο καθώς αντλείται ρητά από αυτόν. Εφόσον, λοιπόν, καταστήσαμε σαφή τον συσχετισμό και την επιρροή της Επικούρειας σκέψης στον Ξενάκη, θα εξηγήσουμε την ύπαρξη της ελευθερίας της βούλησης όπως αυτή αναδύεται στην βάση της παρέγκλισης του ατόμου της ύλης και ανάγεται στο ανθρώπινο άτομο.

10. Η έννοια της παρέγκλισης στην ανθρώπινη κοινωνία

Ο Ξενάκης, λοιπόν, όπως αναφέραμε παραπάνω αντλώντας από την Επικούρεια φιλοσοφία θέτει το ερώτημα αν μπορούμε να είμαστε ελεύθεροι. Όπως παραθέσαμε, ο συνθέτης τεκμηριώνει την άποψη για την ύπαρξη της ελευθερίας στον άνθρωπο και κατ' επέκταση τέχνη της μουσικής, μέσα από την αναγωγή του ανθρώπου σε μια υποκατηγορία του όντος. Εν ολίγοις, εφόσον η φύση του σύμπαντος είναι μη αιτιοκρατική και τυχαία άρα και ελεύθερη, δεν μπορεί παρά να ισχύει το ίδιο και για τον άνθρωπο αφού και αυτός ανήκει σε αυτό το σύμπαν. Ωστόσο, εδώ υπάρχει ένας φαινομενικά αλματώδης συλλογισμός τον οποίο θα προσπαθήσουμε να διαυγάσουμε και να εξηγήσουμε. Καταλαβαίνουμε πως ο Ξενάκης δέχεται την αρχή της παρέγκλισης. Πώς όμως αυτή μπορεί να αναχθεί στην ανθρώπινη δραστηριότητα; Πώς μπορεί, κατ' επέκταση, η παρέγκλιση ως βάση της ελευθερίας να επηρεάσει την μουσική; Η ελευθερία της βούλησης ξεφεύγει από τα στενά όρια της φυσικής οντολογίας καθώς αφορά το ανθρώπινο άτομο και τις αποφάσεις που μπορεί να πάρει μέσα στα πλαίσια της κοινωνικής ζωής που ζει. Σηματοδοτείται, δηλαδή, μέσα στα πλαίσια της ανθρώπινης κοινωνίας. Πώς λοιπόν, η ιδέα της παρέγκλισης επηρεάζει την σύνθεση του Ξενάκη; Σύμφωνα με τον Koen , αρχικά οι ιδιότητες και λειτουργίες οι οποίες προσδιορίζουν το ανθρώπινο άτομο μπορούν να νοηθούν κατά αντιστοιχία με το άτομο της ύλης καθώς και αυτό καθορίζεται από τις δικές του ιδιότητες και λειτουργίες (Koen 2005). Κοινό, λοιπόν, σημείο αποτελεί το γεγονός πως γενικότερα τόσο τα ανθρώπινα άτομα, όσο και τα φυσικά ενέχουν κάποιες ιδιότητες και λειτουργίες. «Επιπλέον, ο χώρος του ανθρώπινου ατόμου, ο κόσμος οπου εκτυλίσσονται οι δράσεις και οι επιλογές, μπορεί να νοηθεί κατ' αντιστοιχία του με τον χώρο του ατόμου της ύλης»

(Koen 2005, 83) . Επίσης, κάθε φυσικό άτομο ορίζεται βάσει των ιδιοτήτων του ως «μέλος μια άπειρης τάξης» (Koen 2005, 83) με τον ίδιο τρόπο και ο άνθρωπος υπάγεται, βάσει των ιδιοτήτων του σε μια τάξη έμβιων όντων που υπάρχει ως υποκατηγορία όλου του φυσικού κόσμου. Για τον Koen, αυτή η πολλαπλότητα αποτελεί μια από τις πιο κύριες αρχές που διέπουν τόσο τον ανθρώπινο όσο και τον ατομικό κόσμο, καθώς και τα δύο ως τέτοια υπάρχουν μόνο στον πληθυντικό αριθμό (Koen 2005) . Δηλαδή, μια από τις ιδιότητες που ξεχωρίζουν και κατηγοριοποιούν το ανθρώπινο υποκείμενο είναι η αναγκαιότητα της ύπαρξης του σε κοινωνίες. Ένα ουσιώδες ζήτημα που αφορά την φύση των ατόμων είναι η κίνηση, καθώς όπως παραθέσαμε παραπάνω χωρίς την κίνηση δεν μπορεί να υπάρξει καμία δημιουργία. Η πρωταρχική αιτία της κίνησης είναι το βάρος, αυτό που καθιστά δυνατή την κάθετη πορεία των ατόμων. Όπως καταλαβαίνουμε, η κάθετη κίνηση των ατόμων αντικατοπτρίζει έναν απόλυτο ντετερμινισμό καθώς μια αρχική αιτία, το βάρος, αποτελεί την αρχή αυτής της κίνησης. Ο Koen αντιστοιχίζει αυτή την αιτιοκρατική κίνηση με την φυσική πορεία του ανθρώπου από την γέννηση στον θάνατο, πρόκειται όπως αναφέρει ο ίδιος για την «παρομοίωση της ανθρώπινης ζωής με την τροχιά ενός σημείου, εν προκειμένω ενός ανθρώπινου ατόμου που κινείται σ' ένα μαγνητικό πεδίο, με τον ένα πόλο (γεννάσθαι) να το απωθεί και τον άλλο (θνήσκειν) να το έλκει» (Koen 2005, 84) . Εδώ, όπως καταλαβαίνει κάποιος μιλάμε για την ύπαρξη της κίνησης ως κοινό μεταξύ του φυσικού και ανθρώπινου ατόμου. Βλέπουμε, λοιπόν, ποιός είναι ο συλλογισμός ο οποίος συσχετίζει τα ανθρώπινα και τα φυσικά άτομα. Ωστόσο, για να προχωρήσουμε τον συλλογισμό που οδηγεί στην ελευθερία, την οποία επικαλείται ο Ξενάκης και η οποία επηρεάζει την συνθετική του σκέψη, θα πρέπει να εξηγήσουμε με σαφήνεια τον χώρο της ανθρώπινης δραστηριότητας μέσα στον οποίο τελούνται οι *κινήσεις*, άρα και η κίνηση της παρέγκλισης στην οποία οφείλεται η ελευθερία.

Ως προς το ανθρώπινο άτομο, λοιπόν, αυτό ως έμβιο όν, ως όν που γεννιέται και πεθαίνει υπάρχει στον φυσικό χώρο, στην φύση. Υπό αυτή την έννοια, ο άνθρωπος υπάρχει στον κόσμο όπως και όλα τα υπόλοιπα όντα. Ωστόσο, η ύπαρξη του σε αυτόν τον φυσικό χώρο δεν μας λέει κάτι παραπάνω από το ότι ο ανθρώπινος κόσμος «είναι πέρα για πέρα φυσικός, ένα υποσύνολο του φυσικού κόσμου» (Koen 2005, 86). Η βιολογική φύση του ανθρώπου δεν εξαντλεί σε καμία περίπτωση το σύνολο των κινήσεων του, καθώς ο άνθρωπος

υπάρχει ως φυσικό αλλά και ως κοινωνικό ον. Η δραστηριότητα, η δράση και αλληλεπίδραση μεταξύ των ανθρώπων, αποτελεί την κίνηση που δημιουργεί τον καθαυτό χώρο της ανθρώπινης δραστηριότητας, τον κοινωνικό χώρο. Μέσα σε αυτό το χώρο αναδύεται η δημιουργία μουσικής, τέχνης και πολιτισμού. Αυτό που λέμε ουσιαστικά εδώ είναι πως αφενός ο ανθρώπινος χώρος στον οποίο τελούνται οι δραστηριότητες του, δεν υπάρχει a priori όπως το μη ον του φυσικού κόσμου, αλλά «δημιουργείται από την κίνηση των ανθρώπινων ατόμων» (Koen 2005, 86). Αφετέρου, αν η πορεία από την γέννηση προς τον θάνατο αποτελεί την απόλυτα αιτιοκρατική «ευθεία» κίνηση, δεν αρκεί για να δημιουργήσει τον κοινωνικό χώρο. Ο Koen αναφέρει χαρακτηριστικά πως «η απουσία μιας παρεκκλίνουσας κίνησης θα καταδικάζε τα ανθρώπινα άτομα σε μια μονότονη- πεπερασμένη αυτή τη φορά- βαρυτική κίνηση προς το θάνατο. Θα ζούσαν τότε ουσιαστικά στο κενό, σαν μη παρεκκλίνοντα άτομα της ύλης που δεν εκτρέπονταν από την πορεία τους, το καθένα σε πλήρη απομόνωση και μοναξιά δέσμιο του δικού του τύπου συμπεριφοράς» (Koen 2005, 90). Μέσα από την κίνηση της παρέγκλισης, λοιπόν, τελούνται οι διάφορες «συγκρούσεις», συνενώσεις, αλληλεπιδράσεις οι οποίες δημιουργούν έναν κοινωνικό κόσμο. Ωστόσο, στον ανθρώπινο και κοινωνικό χώρο η παρέγκλιση παίρνει και ένα διαφορετικό περιεχόμενο και αυτό είναι που έχει και την μεγαλύτερη σημασία. Αφενός, λοιπόν, αποτελεί μια απαραίτητη κίνηση για την συνένωση των ατόμων σε κοινωνίες, υπό την έννοια ότι ο χρόνος από την γέννηση ως τον θάνατο δεν αποτελεί μια «αναμονή», μια «ευθεία γραμμή» αλλά μια διαδικασία συνάντησης και αλληλεπίδρασης με άλλα άτομα, μιας παρέγκλισης από την ευθεία γραμμή. Αφετέρου, ο λόγος της εκάστοτε επιλογής, η οποία ουσιαστικά αποτελεί μια παρέγκλιση, εισάγει αυτόματα το ζήτημα της εκούσιας και συνειδητής απόφασης της θέλησης και της ελευθερίας της βούλησης (Koen 2005). Αυτή η συνειδητή και εκούσια επιλογή, η ελευθερία δηλαδή, είναι που αίρει και την αναγκαιότητα και συμπληρώνει πλήρως την εικόνα της παρέγκλισης. Ο άνθρωπος αποτελεί ένα βιολογικό ον αλλά και ένα ον με συνείδηση, λόγο, φαντασία, δυνατότητα θέσμησης και δημιουργίας (Τάσης 2008). Εφόσον ο κοινωνικός ανθρώπινος χώρος είναι ένας χώρος σημασίας και νοήματος, αυτό σημαίνει πως τα υποκείμενα που συμβάλουν στην δημιουργία του, παράλληλα μετέχουν και στην ανάδυση αυτών των νοημάτων και σημασιών του κοινωνικού χώρου. Μέσα, λοιπόν, στον κοινωνικό χώρο τα πάντα, είτε είναι φυσικά όπως ο θάνατος και η γέννηση, είτε όχι, εμβαπτίζονται με νόημα

(Βαγγέλης Μουρούκος 2015). Αυτή, λοιπόν, η δυνατότητα θέσμισης από τον άνθρωπο με την γενικότερη έννοια που αφορά την κοινωνία και δίνει σημασία σε όλα τα πράγματα, οδηγεί τις επιλογές του ανθρώπου πέρα από την αναγκαιότητα. Αυτό που λέμε εδώ δεν είναι πως η αναγκαιότητα αίρεται πλήρως, καθώς πάντα θα υπάρχουν, για παράδειγμα, βιολογικές ανάγκες. Αλλά η κοινωνική σημασία που δίνουμε σε αυτές, μας οδηγεί στο ξεπέραςμα της αναγκαιότητας (Καστοριάδης 1981). Υπό αυτή την έννοια, κάθε παρεκκλίνουσα κίνηση του ανθρώπινου υποκειμένου, είναι μια κίνηση εμβαπτισμένη με σημασία και νόημα που τελείται σε ένα κοινωνικό χώρο, ξεπερνάει οποιαδήποτε αναγκαιότητα. Έτσι, ταυτίζεται η παρέγκλιση με την ελευθερία της βούλησης στα ανθρώπινα άτομα.

11. Η έννοια της ελευθερίας και η σημασία της στην σύνθεση

Η παρέγκλιση, λοιπόν, ως ελευθερία της βούλησης εμφανίζεται σε όλες τις κοινωνικές δραστηριότητες και επιλογές των ανθρώπων. Ο Ξενάκης αναγνωρίζοντας την αναγκαιότητα της ύπαρξης της ελευθερίας, η οποία αφορά όλες τις ανθρώπινες δραστηριότητες, αναφέρει πως «εάν υπάρχει η πανταχού αλληλουχία που πρέσβευαν οι Στωικοί, δεν υπάρχει ελευθερία βούλησης. Η ζωή επομένως, παύει να έχει ενδιαφέρον» (Ξενάκης 2001, 120), αλλά αυτό που τον ενδιαφέρει είναι να εξετάσει το ζήτημα της παρέγκλισης και της ελευθερίας της βούλησης στην καλλιτεχνική δημιουργία. Στην βάση δηλαδή της επιλογής ενός συνθέτη και την εκάστοτε απόφαση που θα αφορά το έργο του. «Ένας καλλιτέχνης, όπως κάθε άνθρωπος, κάθε ον, όταν πρόκειται να πράξει κάτι, αποφασίζει και λέει: «θα κάνω τούτο». Η πράξη αυτή όμως, όταν αναλυθεί, οδηγεί στο ζήτημα κατά πόσον είναι ελεύθερος να την κάνει. Από τι εξαρτάται η εκλογή που κάνω» (Ξενάκης 2001, 123); Όπως καταλαβαίνουμε, ο Ξενάκης δεν διερωτάται αν υπάρχει ελευθερία στην σύνθεση, αυτό είναι δεδομένο για τον ίδιο, εφόσον υπάρχει ελευθερία της βούλησης αυτή καλύπτει το σύνολο των ανθρώπινων δραστηριοτήτων. Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι να εντοπίσει τα όρια της ελευθερίας που κατέχει ένας συνθέτης. Κατά πόσο δηλαδή, η εκάστοτε απόφαση για την κατασκευή ενός έργου αποτελεί μια εκούσια απόφαση με έναν απόλυτο τρόπο, κατά πόσο δεν εξαρτάται από καμία προηγούμενη υπάρχουσα σκέψη ή εμπειρία.

Για να κατανοήσουμε την διάσταση που δίνει στο ζήτημα της ελευθερίας στην σύνθεση ο Ξενάκης θα πρέπει να την συσχετίσουμε με την σημασία της πρωτοτυπίας σε ένα μουσικό έργο (Παπαρρηγόπουλος 2011). Ο συνθέτης επί της αρχής θέτει ως βασικό κριτήριο για την αξιολόγηση της τέχνης την πρωτοτυπία του εκάστοτε έργου σε κάθε δεδομένη εποχή. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά πως «πρόκειται για τον θαυμασμό που νιώθουμε μπροστά σε επιτεύγματα της σημερινής ή άλλης εποχής. Τα αντικείμενα αυτά όμως είναι λιγοστά. Τι είναι αυτό που τα διακρίνει; [...] Ποιά είναι δηλαδή η πρωτοτυπία του (συνθέτη); Βλέπουμε ξαφνικά πως το πρόβλημα της πρωτοτυπίας είναι συνυφασμένο, είναι ταυτόσημο με την αξία που δίνει ο καθένας σε κάποιο έργο» (Ξενάκης 2001, 124). Εν ολίγοις, η αξία ενός έργου κρίνεται με βάση τον βαθμό της πρωτοτυπίας του. Η έννοια της πρωτοτυπίας στον Ξενάκη λαμβάνει ένα περιεχόμενο μιας πλήρους ρήξης με τις υπάρχουσες παρελθοντικές μουσικές μορφές, ενώ όπως έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο για τον Ξενάκη η πρωτοτυπία στην δημιουργία αποτελεί ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό μια αναγκαία συνθήκη ύπαρξης (Varga 2004).

Το ερώτημα που τίθεται από τον Ξενάκη είναι το πώς θα υπάρξει ένα όραμα για μία μουσική χωρίς κάποια αναφορά σε προηγούμενες παραδοσιακές και δοσμένες μορφές, ιδέες και σκέψεις (Ξενάκης 2001). Εκεί εντοπίζει και τα όρια της ελευθερίας στην σύνθεση. Πώς δηλαδή θα δημιουργήσει κάτι ολότελα πρωτότυπο, κάτι απόλυτα καινούργιο. Για τον συνθέτη ουσιαστικά επανέρχεται το ζητούμενο εκείνο το οποίο έθεσε ο Boulez, για μια *tabula rasa* κατάσταση του συνθέτη, μια έξω-κοινωνική κατάσταση η οποία θα τον οδηγήσει στην δημιουργία κάτι εντελώς καινούργιου. «Αν δεν απαρνηθείς κάθε τι που κληρονόμησες, αν δεν γίνεις *tabula rasa*, αν δεν εκφράσεις βασικές αμφιβολίες για τις αξίες του παρελθόντος, ποτέ δεν θα κάνεις βήματα προόδου» (Griffiths 1993, 245). Δηλαδή, με μια έννοια αυτό που τίθεται εδώ ως ελευθερία στην σύνθεση από τον Ξενάκη αφορά στον προβληματισμό του πως θα υπάρξει μια πλήρης αποδέσμευση από αυτό που γνωρίζουμε ως τώρα, σε ποιον βαθμό, οποιαδήποτε επιλογή κάνει ο συνθέτης για το έργο, μπορεί να είναι ανεξάρτητη από την προηγούμενη συσσωρευμένη μουσική εμπειρία. Ωστόσο, για τον ίδιο τον συνθέτη αυτό το ερώτημα «αποτελεί έναν γόρδιο δεσμό» (Ξενάκης 2001, 133), καθώς αναγνωρίζει και ο ίδιος πως η δημιουργία ενός έργου μουσικής δεν μπορεί να είναι πλήρως μη αιτιακή, δηλαδή δεν μπορεί να είναι πλήρως αποκομμένη από την κοινωνία μέσα στην οποία

δημιουργείται. Εκ των πραγμάτων, το ανθρώπινο υποκείμενο έρχεται σε επαφή με μία ήδη διαμορφωμένη κοινωνία με τα δικά της νοήματα και σημασίες (Καστοριάδης 1981). Αν μπορούμε να απλοποιήσουμε τελείως την διαδικασία του κοινωνικού γίνεσθαι θα λέγαμε πως ο άνθρωπος, ως κοινωνικό ον, εμφορείται τις σημασίες αυτές και μετέχοντας στο κοινωνικό γίνεσθαι, συνδιαμορφώνει και αναδύει νέες. Ένας σύνθετης, δηλαδή, έρχεται σε επαφή με έναν κόσμο νοήματος που αφορά την μουσική, με ήδη διαμορφωμένες αντιλήψεις, θεσμούς, θεωρίες κλπ. Όσο ρηξικέλευθο και να είναι το έργο του ποτέ δεν μπορεί να σπάσει απόλυτα όλες τις πρότερες μορφές νοήματος. Δηλαδή ο Ξενάκης, αναγνωρίζει πως δεν μπορούμε να είμαστε πλήρως αποδεσμευμένοι από τον κοινωνικό περίγυρο στον οποίο διαμορφωθήκαμε. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά ως προς την επιλογή για την τοποθέτηση ενός πρώτου ηχητικού συμβάντος σε ένα έργο, το εξής: «έκανα μια μεγάλη υποχώρηση (ως προς την ελευθερία μου) τοποθετώντας τυφλά το πρώτο σημείο- δέχτηκα δηλαδή να υποδουλωθώ σε ορισμένες σκοτεινές παρορμήσεις μου» (Ξενάκης 2001, 133). Η υποδούλωση για την οποία κάνει λόγο ο Ξενάκης αποτελεί ένα συμβιβασμό ως προς την πρωτοτυπία, άρα την και ελευθερία, εφόσον μια επιλογή βασισμένη στην παρόρμηση αποτελεί μια κοινωνικώς προσδιορισμένη, άρα και δοσμένη από προηγούμενη σκέψη, επιλογή. Αποτελεί, λοιπόν, μια δέσμευση, μια αρχική αιτία με μία έννοια. Κατανοεί, επομένως, ο ίδιος πως μια πλήρως «*tabula rasa*» κοινωνική κατάσταση δεν μπορεί να υπάρξει. «Δεν θέλω να έχω ρίζες. Κάποιες βέβαια, έχω· είχα, επίσης επιδράσεις[...]» (Varga 2004, 71) αναφέρει σε συνέντευξη του ο συνθέτης. Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, πως υπάρχει μια ταύτιση μεταξύ πρωτοτυπίας και ελευθερίας της βούλησης στην σύνθεση.

12. Αιτιότητα/τυχαιότητα, συμμετρία/ασυμμετρία

Εφόσον πλέον αναλύσαμε την θέση και την έννοια της ελευθερίας στην σύνθεση την σχέση της με την πρωτοτυπία αλλά και την σημασία της πρωτοτυπίας στην σύνθεση, θα προχωρήσουμε στην σύνδεση της με τον πιθανοτικό λογισμό. Πώς μπορεί ουσιαστικά να χρησιμοποιηθεί η ελευθερία στον μέγιστο βαθμό σε ένα μουσικό έργο; Πώς μπορεί μια επιλογή για τον καθορισμό ενός παράγοντα του μουσικού έργου να κατέχει την μέγιστη δυνατή ελευθερία; Όπως είπαμε γενικότερα, η αιτία αποτελεί έναν

περιοριστικό όρο για την ελευθερία. Το αίτιο και ελευθερία, ωστόσο, παίρνουν διαφορετικές όψεις ανάλογα με τον τομέα τον οποία επεξεργαζόμαστε. Μέχρι τώρα, παραθέσαμε το πώς η ελευθερία συσχετίζεται με την παρέγκλιση ως εκούσια κίνηση μέσα από την οποία δημιουργείται ο κοινωνικός χώρος. Ακόμη, εξετάσαμε την υπόσταση και τα όρια της μέσα σε αυτό τον χώρο, με σημείο αναφοράς την δραστηριότητα πρωτότυπης μουσικής σύνθεσης και τώρα για να προχωρήσουμε θα δούμε πώς σχετίζεται με το ζήτημα της αισθητικής, μέσα από τις επιλογές που κάνει ο συνθέτης για να διαρθρώσει ένα έργο.

Ο Ξενάκης ορίζει την αιτιότητα ως ένα αρχικό γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα ένα δεύτερο. «Εάν σηκώσω το χέρι μου και το αφήσω να πέσει με δύναμη στο τραπέζι θα ακούσετε έναν βρόντο. Κάθε φορά που θα επαναλαμβάνω το ίδιο φαινόμενο, υπό τις ίδιες συνθήκες[...], θα έχω το ίδιο αποτέλεσμα. Έτσι, έχουμε την απόλυτη αιτιότητα» (Ξενάκης 2001, 125) αναφέρει ο συνθέτης. Ο Ξενάκης υποστηρίζει πως η εμφάνιση ενός τυχαίου συμβάντος σε μία αλληλουχία γεγονότων με καθορισμένο, πριν την εμφάνιση του τυχαίου, αποτέλεσμα περιορίζει την αιτιότητα. Ο περιορισμός της αιτιότητας στην σύνθεση, υπό την παραπάνω έννοια, για τον Ξενάκη συνδέεται άμεσα με το αισθητικό ενδιαφέρον που μπορεί να παρουσιάσει ένα έργο. Ο συνθέτης αναγάγει αξιωματικά την ασυμμετρία μεταξύ των ηχητικών γεγονότων ως αξιόλογη αισθητικά, αναφέροντας πως «όταν ακούτε πάντοτε έναν ήχο να συνοδεύεται από έναν δεύτερο ήχο, θα προσδοκάτε αυτή την αλληλουχία. Αμέσως όμως, με την δεύτερη κιάλας επανάληψη, δημιουργείται πλήξη. Ενώ αν παραχθεί ένας διαφορετικός δεύτερος ήχος, τότε ανανεώνεται το ενδιαφέρον» (Ξενάκης 2001, 126). Εύκολα μπορούμε να καταλάβουμε πως μία αλληλουχία των ηχητικών γεγονότων, όπου βήτα είναι πάντα αποτέλεσμα του άλφα, αποτελεί μια ηχητική συμμετρία και η εμφάνιση ενός τυχαίου γεγονότος οδηγεί προς την ασυμμετρία εφόσον σπάει την επανάληψη. Εν ολίγοις, η αιτιότητα που οδηγεί στην συμμετρία περιορίζεται από το τυχαίο το οποίο οδηγεί στην ασυμμετρία. Αν θεωρήσουμε αξιωματικά, όπως ο Ξενάκης, πως ένα μη συμμετρικό ηχητικό γεγονός είναι ένα ενδιαφέρον ηχητικό γεγονός θα πρέπει να δούμε πως αυτό μπορεί να επιτευχθεί και να αποτελέσει ένα εφιαλτήριο για μια πρωτότυπη σύνθεση (Xenakis 1992). Θα πρέπει να σημειώσουμε επίσης, πως η συμμετρία ή η ασυμμετρία σε ένα έργο αφορά το σύνολο των στοιχείων που το διαρθρώνουν, την χροιά του ήχου, την διάρκεια,

τον ρυθμό, το ύψος την ένταση κλπ. Βλέπουμε, λοιπόν, πως το ζήτημα της ελευθερίας αποκτά αισθητικό ενδιαφέρον αφού ο Ξενάκης θέλοντας να αποφύγει μια αιτιακή συμμετρία, εισάγει ένα τυχαίο ηχητικό γεγονός, το οποίο θα περιορίζει την αιτιότητα τείνοντας προς την ασυμμετρία. Ωστόσο, εδώ προκύπτουν κάποιες λογικές ερωτήσεις. Ο Ξενάκης προσεγγίζει το ζήτημα της αιτιότητας μέσα σε ένα μουσικό έργο με τον τρόπο που προσεγγίζει ένας επιστήμονας την φύση ενός φαινομένου (Ξενάκης 2001). Υπό αυτή την έννοια όμως, πώς μπορεί στην μουσική να υπάρχει μια φυσική αιτιότητα όπου το φαινόμενο άλφα να έχει αποτέλεσμα ένα φαινόμενο βήτα; Και στην περίπτωση που θα δεχθούμε πως υπάρχει, για ποιό λόγο δεν διαλέγει ο συνθέτης να διαμορφώσει ο ίδιος ένα στοιχείο το οποίο θα επιφέρει την επιθυμητή ασυμμετρία στην δομή την οποία θέλει να κατασκευάσει; Τα ερωτήματα αυτά έχουν ήδη απαντηθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, ωστόσο θα τα επαναφέρουμε για να δούμε τελικά ποιός είναι ο ρόλος των πιθανοτήτων στην μουσική σύνθεση.

Ως προς την φύση της αιτιότητας στην μουσική, γίνεται εύκολα κατανοητό πως αυτή δεν λαμβάνει κοινό περιεχόμενο με ένα φυσικό φαινόμενο, καθώς η εκάστοτε επιλογή του συνθέτη ή η οποιαδήποτε ιδέα μπορεί να έχει δεν υπακούει σε κάποιον φυσικό νόμο. Όπως έχουμε αναλύσει παραπάνω, η τέχνη αποτελεί μια δραστηριότητα στον κοινωνικό χώρο, ως δημιουργία δεν έχει καμία δέσμευση από τον φυσικό κόσμο. Υπό αυτή την έννοια, για να δώσουμε ένα απτό παράδειγμα, η διάρθρωση ισχυρό-ασθενές-ισχυρό-ασθενές, για ένα ρυθμό 4/4 δεν έχει τίποτα το φυσικό. Είναι καθ' ολοκληρία μια κοινωνική κατασκευή. Το ίδιο μπορούμε να πούμε για κάθε στοιχείο της μουσικής. Είναι, ωστόσο, σε αυτήν ακριβώς την κοινωνική υπόσταση της μουσικής που ο Ξενάκης παρατηρεί την αιτιότητα στην μουσική δημιουργία. Μία αντίληψη για την μουσική δοσμένη από το παρελθόν αποτελεί ένα αρχικό αίτιο το οποίο μας οδηγεί να δημιουργήσουμε με ίδιους ή παρόμοιους όρους. Υπό αυτή την έννοια, ο Ξενάκης στην ομιλία του με τίτλο: Επιστημονική σκέψη και μουσική αναφέρει πως η χρήση ενός καλαματιανού ρυθμού αποτελεί έναν περιορισμό της ελευθερίας άρα και της πρωτοτυπίας καθώς αποτελεί μια πρότερη μορφή (Ξενάκης 2001). Ως προς την δεύτερη ερώτηση που θέσαμε παραπάνω, γιατί δεν διαλέγει ο ίδιος να διαμορφώσει όπως επιθυμεί ένα μουσικό στοιχείο απομακρύνοντας με αυτό τον τρόπο από οποιαδήποτε προηγούμενη δημιουργία, θα ξεκινήσουμε λέγοντας πως κατά τα λεγόμενα του συνθέτη

«οποιαδήποτε μουσική, οποιοδήποτε ηχητικό γεγονός συμβαίνει στον χρόνο, διαρκεί ορισμένο χρονικό διάστημα. Τα ηχητικά φαινόμενα αρχίζουν, διαρκούν, μεταβάλλονται μέσα στον χρόνο. Επομένως, είναι αναγκαίο να μελετήσουμε τον χρόνο αυτόν καθ' αυτόν, τις χρονικές συσχετίσεις[...] , προκειμένου να μελετήσουμε [τα ηχητικά φαινόμενα] δεν μας ενδιαφέρουν αυτά καθ' αυτά αλλά οι χρονικές τους σχέσεις. Πού θα τοποθετήσω την έναρξη του τάδε γεγονότος, το τέλος του κ.ο.κ» (Ξενάκης 2001, 131). Από τα λεγόμενα αυτά του συνθέτη καταλαβαίνουμε σε τι επίπεδο σκέφτεται ο ίδιος την εκάστοτε επιλογή που κάνει για να ορίσει το οποιοδήποτε στοιχείο μέσα σε ένα έργο του. Όπως έχουμε πει, ο συνθέτης όπως και κάθε ανθρώπινο υποκείμενο, είναι κοινωνικώς οριζόμενο, «κουβαλάει» λοιπόν εκ των πραγμάτων νοήματα και σημασίες του παρελθόντος. Ο Ξενάκης πάνω σε αυτή την βάση, θεωρεί πως μια οποιαδήποτε απόφαση για την διαμόρφωση ενός στοιχείου δεν μπορεί ποτέ να ξεφύγει από τον κοινωνικό χώρο, πάντα θα έχει κάποιες αναφορές σε αυτόν. Υπό αυτή την έννοια, αν οι χτύποι ενός δεδομένου ρυθμού νοηθούν ως σημεία πάνω σε μια ευθεία οποιαδήποτε προσπάθεια διαταραχής της συμμετρίας του θα έχει πάντα ως αρχική αιτία μία άρρητη κοινωνική σημασία, στην οποία το υποκείμενο/συνθέτης θα μετέχει. Έτσι, πάντα θα γυρνάει στο ερώτημα γιατί τοποθέτησα τον χτύπο από το χ σημείο στον χρόνο στο ψ και όχι κάπου αλλού (Ξενάκης 2001). Άρα μια επιλογή για την διάρθρωση ενός στοιχείου του έργου προς μια ασυμμετρία δεν είναι παρά φαινομενικά τυχαία, καθώς η επιλογή αυτή αφορά μια παρόρμηση η οποία, ως τέτοια, δεν μπορεί παρά να είναι κοινωνικά προσδιορισμένη. Ανήκει, δηλαδή, σε σκέψεις, γνώσεις και εμπειρίες ήδη δημιουργημένες άρα και μη πρωτότυπες. Αυτόν ακριβώς τον περιορισμό θέλησε να άρει ο Ξενάκης με την χρήση των πιθανοτήτων στην μουσική σύνθεση. Αυτός είναι και ένας από του λόγους που ο Ξενάκης θεωρεί πως οι πρακτικές αυτοσχεδιασμού του Cage δεν μπορούν να οδηγήσουν το συνθετικό έργο στην μεγαλύτερη δυνατή χρήση της ελευθερίας (Παπαρηγόπουλος 2011). Για τον Έλληνα συνθέτη, ένα αφηρημένο γράφημα ως παρτιτούρα της οποίας η εκτέλεση έγκειται στον ερμηνευτή, δεν μπορεί εκ των πραγμάτων να οδηγήσει σε ένα πρωτότυπο έργο. Ο ερμηνευτής, ως κοινωνικά προσδιορισμένο υποκείμενο, θα «υποκύψει» στις παρορμήσεις και στις επιρροές του δημιουργώντας ένα αποτέλεσμα βασισμένο σε αυτές, υποπίπτοντας ουσιαστικά σε έναν αυτοσχεδιασμό παρόμοιο με αυτόν στην Jazz μουσική (Varga 2004). Επομένως, το εγχείρημα για μια νέα μουσική

αποτυγχάνει με αυτό τον τρόπο (Ξενάκης 2001). Η ουσία της ελευθερίας στην σύνθεση για τον Ξενάκη, λοιπόν, αφορά λοιπόν την χρήση της στο μεγαλύτερο δυνατό, έτσι ώστε να μπορέσει ο συνθέτης να απομακρυνθεί κατά το δυνατόν από οποιαδήποτε προηγούμενη σκέψη και αντίληψη με σκοπό την δημιουργία μιας καινούργιας μουσικής. Για να προσεγγίσει, λοιπόν, την ουσία της τυχειότητας και να άρει την αιτιότητα που προκύπτει από την κοινωνική του υπόσταση στον μέγιστο βαθμό, άρα να δημιουργήσει κάτι απόλυτα πρωτότυπο, θα πρέπει να σκεφτεί έναν μηχανισμό ο οποίος θα θέτει αυτός από «μόνος του» τις διάφορες τιμές που θα πρέπει να έχουν τα διάφορα στοιχεία ενός έργου. Δηλαδή, η επίτευξη της επιθυμητής ασυμμετρίας, σε έναν ρυθμό για παράδειγμα, δεν θα γίνει μέσα από τις επιλογές του συνθέτη αλλά από τις τιμές που θα προκύψουν από αυτόν τον μηχανισμό. Αυτό βρήκε ο Ξενάκης στους τύπους των πιθανοτήτων. Έναν μηχανισμό ο οποίος παράγει ουσιαστικά τις διάφορες τιμές που παίρνουν τα στοιχεία ενός έργου (Xenakis 1992).

13. Ο μηχανισμός των πιθανοτήτων και η φύση της ηχομάζας - Η προσέγγιση της Ελικούρειας φυσικής μέσα από την φυσική του 19^{ου} αιώνα

Μια πιθανή και εύλογη απορία που μπορεί να έχει κάποιος είναι για ποιόν λόγο ο Ξενάκης να βασίσει την σκέψη του στην όψη της φυσικής επιστήμης των Ελληνιστικών χρόνων, εφόσον η σύγχρονη επιστήμη έχει απορρίψει, μέσα από την έρευνα της πολλά ζητήματα που αφορούν την φύση των ατόμων αλλά και του ίδιου του σύμπαντος. Εκτός αυτού, γνωρίζουμε πως η φυσική οντολογία του Επικούρου δεν είχε καμία σχέση με τα μαθηματικά, υπό την έννοια ότι ο σκοπός του φιλόσοφου δεν ήταν η κατανόηση του σύμπαντος ως μετρήσιμο μέγεθος αλλά αποσκοπούσε στο χτίσιμο ενός θεμελίου το οποίο θα εξυπηρετούσε την ηθική φιλοσοφία. Εν ολίγοις, ο Επίκουρος δεν μιλάει για ένα καρτεσιανό μετρήσιμο σύμπαν (Brun 2008) αλλά αυτό που ζητάει είναι να άρει τους φόβους του ανθρώπου. Εδώ έχει μεγάλη σημασία να πούμε πως ο ίδιος ο Ξενάκης συναντάει όρους που αφορούν την φυσική οντολογία του Επικούρου, όπως η παρέγκλιση του ατόμου, μέσα από την ανάπτυξη της φυσικής τον 19^ο αιώνα. Όπως αναφέρει και ο ίδιος, «η θεωρία τούτη και όλες οι σχετικές[...], μόνο κατά τον 19^ο αιώνα ξανά-εφευρέθηκε, με την ίδια

ενάργεια και δυνατή - ίσως και με περισσότερη και με γενικότερες επιπτώσεις» (Ξενάκης 2001, 122). Η συνάντηση, δηλαδή, της Επικούρειας σκέψης και της σύνθεσης του Ξενάκη γίνεται μέσα από την φυσική του 19^{ου} αιώνα. Ωστόσο, η παράθεση της φυσικής οντολογίας του Επικούρου κρίθηκε αναγκαία για να εξηγηθεί αφενός η έννοια της παρέγκλισης, καθώς στον Ξενάκη δεν χρησιμοποιείται μόνο ως προς τον περιεχόμενο που έχει στην επιστήμη της φυσικής, αλλά εισάγεται και στον χώρο της τέχνης, της επιλογής, της ελευθερίας, εισάγεται δηλαδή και ως καθαρά φιλοσοφική έννοια. Την σύγκλιση μεταξύ της παρέγκλισης των ατόμων της φύσης στον Επικούρο και της φυσικής του 19^{ου} αιώνα ο Ξενάκης την εντοπίζει συγκεκριμένα στις μοριακές πιθανότητες οι οποίες αφορούν την κίνηση των μορίων του αέρα σε σχέση με την θερμότητα (Powers 2016). Πάνω σε αυτές τις θεωρίες εισάγεται ο πιθανοτικός λογισμός στην φυσική με σκοπό τον υπολογισμό της θέσης των ατόμων σε ένα ορισμένο ποσό αέρα. «Επομένως, η διαδρομή κάθε ατόμου του αερίου πρέπει να είναι πολύ ακανόνιστη, ώστε να μην μπορεί να υπολογιστεί. Ωστόσο, σύμφωνα με τους νόμους του λογισμού των πιθανοτήτων μπορεί να υποθέσει, αντί αυτής της τέλει μη κανονικότητας, μία τέλεια κανονικότητα» αναφέρει ο Torreti στην φιλοσοφία της φυσικής (2012, 237). Υπό αυτή την έννοια, η κίνηση κάθε μορίου αέρα μπορεί έχει πιθανότητα να πάρει οποιαδήποτε κατεύθυνση. Η κίνηση του δηλαδή είναι τυχαία.

Αν κάνουμε μια αναδρομή στο προηγούμενο κεφάλαιο, Ξενάκης και ο μηχανισμός των πιθανοτήτων, προς την εύρεση μιας καθολικής γλώσσας, θα δούμε πως η ανάλυση είτε από την σκοπιά της φύσης του ήχου είτε από την σκοπιά της ελευθερίας της βούλησης και της επιλογής του συνθέτη για το μουσικό έργο οδηγούν και τα δύο προς τον ίδιο δρόμο, τον δρόμο προς την χρήση του πιθανοτικού λογισμού στην μουσική σύνθεση ως μηχανισμό. Κατ'αντιστοιχία της γλώσσας λοιπόν, σύμφωνα με την υπόθεση που κάναμε, ο πιθανοτικός λογισμός για τον Ξενάκη αποτελεί έναν μηχανισμό ο οποίος μπορεί να εκφράσει την αντικειμενική- φύση του ήχου. Για τον Ξενάκη, οι στατιστικοί νόμοι και οι νόμοι των πιθανοτήτων μπορούν να μας δώσουν την δυνατότητα αναπαράστασης της κίνησης του ήχου ως τέτοια. Για τον συνθέτη «φυσικά συμβάντα όπως τα χτυπήματα από το χαλάζι ή από την βροχή σε σκληρές επιφάνειες ή ακόμη το τραγούδι των τζιτζικιών» (Ξενάκης 2001, 75) αποτελούν ένα σύνολο ήχων, μια μάζα όπως την ονομάζει ο συνθέτης, το ηχητικό αποτέλεσμα των οποίων υπακούει στους νόμους των πιθανοτήτων. Ο

Ξενάκης δεν ενδιαφέρεται για την αναπαράσταση της φύσης αλλά για την αποκάλυψη των νόμων οι οποίοι δημιουργούν τα φαινόμενα. Είτε, λοιπόν, πρόκειται για την βροχή ως μια συνολική ηχητική μάζα είτε πρόκειται για την ακαθόριστη κίνηση των μορίων αέρα είτε για μια πορεία χιλιάδων ανθρώπων, το ιδεολογικό υπόβαθρο των οποίων δεν μας αφορά σε καμία περίπτωση, οι φυσικοί νόμοι οι οποίοι μπορούν να αποδώσουν τα φαινόμενα αυτά είναι κοινοί και μπορούν να αποδοθούν μέσα από τον πιθανοτικό λογισμό. Η χρήση των στατιστικών νόμων, λοιπόν, στο πεδίο της σύνθεσης μας δίνει την δυνατότητα, κατά τον Ξενάκη, να αναπαραστήσουμε την φύση. Η ακαθόριστη κίνηση της ύλης, η οποία δημιουργεί αυτά τα φαινόμενα, μπορεί να αποδοθεί μέσα από την στατιστική.

Συμπεράσματα

Στην πορεία της εργασίας, αναδείχθηκε η σχέση του Επικούρειου υλισμού και της συνθετικής σκέψης του Ξενάκη. Μέσα από αυτό τον συσχετισμό προβλήθηκε η θέση του Ξενάκη για τον πιθανοτικό λογισμό ως έναν αντικειμενικό μηχανισμό, μέσα από τον οποίο μπορεί να αποδοθεί η όψη της φύσης. Από την ακατάσχετη κίνηση της έσχατης ύλης μέχρι τις πορείες χιλιάδων ανθρώπων, οι νόμοι που κυβερνούν τις κινήσεις αποδίδονται από το ίδιο μέσο, τον πιθανοτικό λογισμό. Βλέπουμε, λοιπόν, πως ο λογισμός των πιθανοτήτων εδραιωμένος σε ένα υλικό σύμπαν μπορεί να αποτελέσει τον σύνδεσμο μιας προ-πολιτισμικής, φυσικής και πολιτισμικής κατάστασης. Μπορεί, δηλαδή, να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ φύσης και πολιτισμού.

Ωστόσο δεν ασχοληθήκαμε με αυτόν καθ' αυτόν τον μηχανισμό. Ο τρόπος με τον οποίο χειριστήκαμε τον πιθανοτικό λογισμό στην πορεία της εργασίας θα μπορούσαμε να πούμε πως μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το άτομο της ύλης αποτελεί μια αρχική δομή και ο πιθανοτικός λογισμός έναν μηχανισμό απόδοσής της. Αν η στατιστική αποτελεί ένα μέσο για την απόδοση προ-λογικών κινήσεων της ύλης και ταυτόχρονα μπορεί να εκφράσει πολιτισμικές δραστηριότητες όπως η μουσική δημιουργία, τότε ποιά είναι η φύση αυτού του μηχανισμού; Ίσως ο ίδιος ο μηχανισμός να αποτελεί μια πρωταρχική δομή. Όπως αναφέραμε, ο Ξενάκης κάνει μεν χρήση της Επικούρειας φιλοσοφίας, ωστόσο την προσεγγίζει μέσα από το πρίσμα ενός ανθρώπου του 20^{ου} αιώνα.

Υπό αυτή την έννοια, φυσικά και δέχεται την ύλη στο σύμπαν αλλά αυτό δεν σημαίνει πως δέχεται την ύλη ως πρωταρχική αρχή με τον τρόπο που το πράττει ο Επίκουρος.

Αν θέλουμε να έχουμε μια πλήρη εικόνα για την σκέψη πίσω από την σύνθεση του Ξενάκη, είναι αναγκαίο να στραφούμε στην σκέψη των μαθηματικών. Η πάγια θέση άλλωστε για θεμελίωση της μουσικής από τον συνθέτη, ξεκινάει από την διερεύνηση της θεωρίας των συνόλων η οποία κατά την δεκαετία του 60 'θεωρούνταν από μαθηματικούς της εποχής ως μέσο για την θεμελίωση των μαθηματικών (Σολωμός 2008).

Η προσπέλαση, λοιπόν, της φύσης του συνθετικού μέσου, της στατιστικής δηλαδή, αποτελεί μια αναγκαία συνθήκη για την πλήρη κατανόηση της σύνθεσης του Ιάννη Ξενάκη.

Βιβλιογραφία

- Anderson, Eric. 2002. *Ο Επίκουρος Στον 21ο Αιώνα*. Edited by Γιάννης Αβραμίδης. 1η έκδοση. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Θύραθεν.
- Brun, Jean. 2008. *Ο Επικουρισμός*. 1η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Griffiths, Paul. 1993. *Μοντέρνα Μουσική*. Edited by Απόστολος Κώστιος. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε.
- Kenny, Anthony, ed. 2005. *Ιστορία Της Δυτικής Φιλοσοφίας*. 1η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Koen, Anraam. 2005. *Η Φιλοσοφία Του Επίκουρου*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Θύραθεν.
- Nizan, Paul. 2011. *Οι Υλιστές Τις Αρχαιότητας, Δημόκριτος, Λουκρήτιος, Επίκουρος*. 1η έκδοση. Ρόδος: Εκδόσεις Βαρέττα.
- Powers, Jonathan. 2016. *Φιλοσοφία Και Νέα Φυσική*. Edited by Αριστείδης Μπαλτάς. 4η έκδοση. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Salzman, Eric. 1983. *Εισαγωγή Στην Μουσική Του 20ού Αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Torreti, Roberto. 2012. *Φιλοσοφία Της Φυσικής*. Edited by Αριστείδης Αραγεώργης. 1η έκδοση. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Varga, Balid Adras. 2004. *Συνομιλίες Με Τον Ιάnnη Ξενάκη*. Edited by Πελαγία Τσινάρη. 1η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Ποταμός.
- Xenakis, Iannis. 1992. *Formalized Music, Thought and Mathematics in Music*. Edited by Sharon Kanach. Hillsdale, NY: Pedragon Press.
- Αβραμίδης, Γιάννης, ed. 2012. *Επίκουρος, Κείμενα-Πηγές Της Επικούρειας Φιλοσοφίας Και Τέχνης Του Ζην*. 1η έκδοση. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Θύραθεν.
- Άλτας, Δημήτρης. 2012. “Επικούρεια Γνωσιοθεωρία - Τα Κριτήρια Της Αλήθειας.” Φίλοι Επικούρειας Φιλοσοφίας “Κήπος Θεσσαλονίκης.” 2012. http://epicuros.net/new/35_Epikoureia-Gnwsiothewria---Ta-Krithria-

ths-Alhtheias.

Επίκουρος. 1994. *Επίκουρος, Άπαντα*. Edited by Φιλολογική ομάδα Κάκτου. 1η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.

Ζερβός, Γιώργος. 2001. *Schoenberg Berg Webern, η Κρίση Της Μουσικής Δια Μέσου Της Κρίσης Του Θέματος Και Των Μορφών*. Edited by Απόστολος Κώστιος. 1η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαρηγορίου-Νάκας.

Θεοδωρίδης, Χ. 1954. *Επίκουρος, η Αληθινή Όψη Του Αρχαίου Κόσμου*. 1η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Εστία.

Κάλφας, Βασίλης. 2015. *Η Φιλοσοφία Του Αριστοτέλη*. Αθήνα.

Καστοριάδης, Κορνήλιος. 1981. *Φαντασική Θέσμιση Της Κοινωνίας*. 17η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

Κεχρολόγου, Χρυσάνθη Π. 2013. *Η Επικούρεια Φιλοσοφία, Άτομο Και Κοινωνία*. 1η έκδοση. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ερώδιος.

Λάζου, Άννα. 2015. *Φιλοσοφία Της Φύσης*. 1η έκδοση. Αθήνα: Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών.

Λουκρήτιος. 2005. *Για Την Φύση Των Πραγμάτων*. Edited by Βασίλης Φυντίκογλου. 1η έκδοση. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Θύραθεν.

Λώτης, Θεόδωρος, and Ταξιάρχης Διαμαντόπουλος. 2015. *Μουσική Πληροφορική Και Μουσική Με Υπολογιστές*. Kallipos publications.

Μπιτσάκης, Ευτήχης Ι. 2000. *Ο Δαίμων Του Αϊνστάιν*. Edited by Χ. Σταυρόπουλος. 1η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Μουρούκος, Βαγγέλης. 2015. “ Συζήτηση με τον Κορνήλιο Καστοριάδη (1985) (μέρος 1)” Μάιος 10, 2020. Video, 17:09. https://www.youtube.com/watch?v=401_2zO7GJU&t=2122s

Ξενάκης, Ιάννης. 2001. *Κείμενα Περί Μουσικής Και Αρχιτεκτονικής*. Edited by Μάκης Σολωμός. 1η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός.

Παπαρηγόπουλος, Κώστας. 2011. “Divergences and Convergences between Xenakis and Cage’s Indeterminism.” In *Xenakis International Symposium*, 5. London.

- Σολωμός, Μάκης. 2008. *Ιάννης Ξενάκης, Το Σύμπαν Ενός Ιδιότυπου Δημιουργού*. 1η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- . 2019. “Ο Ξενάκης Και η Φύση: Από Τις Φυσικές Επιστήμες Προς Μια Περιβαλλοντική Μουσική;” 2019. <https://www.blod.gr/lectures/o-ksenakis-kai-i-fysi-apo-tis-fysikes-epistimes-pros-mia-periballontiki-mousiki/?fbclid=IwAR1FgbWR9X1Jp0E9K0ai89gut2MxIJOpzWpFQYh4O2XZZ5wkRPLJk72B8zA>.
- Στεφάνου, Δανάη. n.d. *Εισαγωγή Στην Φιλοσοφική Και Κριτική Θεώρηση Της Μουσικής*. Θεσσαλονίκη.
- Τάσης, Θεοφάνης. 2008. *Καστοριάδης*. Edited by Μιχάλης Κατσιμίτσας. 2η έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Ευρασία.
- Τσέτσος, Μάρκος. 2012. *Στοιχεία Και Περιβάλλοντα Της Μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Fagotto.
- Χαραλαμίδης, Μενέλαος. 2014. “Δεκεμβριανά 1944: Η Μάχη Των Φοιτητών Του ΕΛΑΣ Στα Εξάρχεια.” *Tvxs*. 2014. <https://tvxs.gr/news/taksidia-sto-xrono/dekembriana-1944-i-ma-xi-ton-foititon-toy-elas-sta-eksarxia>.