

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Νίκος Μαλιάρας

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΝΑΛΥΣΗ

Σημειώσεις για τους φοιτητές

Αθήνα 2009

Περιεχόμενα	3
Πρόλογος	5
Εισαγωγή - Τι είναι ανάλυση;	7

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ - ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Η γέννηση της αναλυτικής σκέψης	15
Το Μπαρόκ και η μουσική ρητορική	16
Τα ρητορικά σχήματα	16
Η Affektenlehre	18
Συναισθηματική ενότητα	19
Ο 18ος αιώνας και οι προεκτάσεις του. Η επικράτηση του ορθού λόγου	24
Η κλασική ανάλυση	27
Ο 19ος αιώνας, Μουσική μορφολογία και ιστορική συνείδηση	30
Κείμενα για τη μουσική αντίληψη του 19ου αιώνα	
Το πρώτο μισό του αιώνα	34
Το δεύτερο μισό του αιώνα. Η μουσική ως αντίθεση «μορφής» και «περιεχομένου»	42
Η Νεογερμανική σχολή 1. Ρίχαρντ Βάγκνερ και Μουσικό δράμα	44
Η Νεογερμανική σχολή 2. Φραντς Λιστ, προγραμματική μουσική και συμφωνικό ποίημα	46
Η συμβολή του Eduard Hanslick	50
Ο 20ος αιώνας	52
Η γνήσια αναλυτική σκέψη. Η ανάλυση ως κλάδος της μουσικολογίας	53
Οι πρώτες συγκεκριμένες μέθοδοι ανάλυσης	
Η μορφολογική ανάλυση	55
Ανάλυση φραστικής δομής - Λειτουργική αρμονία (Ρήμαν)	55
Τεχνικές συρρίκνωσης - Σενκεριανή ανάλυση	57

Μέθοδος θεμελιακής δομής (Schenker)	58
Παραλλαγές της σενκεριανής μεθόδου	60
Κριτική των συρρικνωτικών μεθόδων	61
Θεματικός πυρήνας και Θεματική πρόοδος (Réti), Λειτουργική ανάλυση (Keller)	62
Μεταπολεμικές μέθοδοι ανάλυσης. Γλωσσολογία- Σημειολογία, Πληροφορική-Μαθηματικά	64
Κατανεμητική ανάλυση (Ruwet)	65
Γενετική θεωρία της τονικής μουσικής	65
Νάρμουντ - Γνώση και ανάλυση	66
Κατηγορική ανάλυση, Ανάλυση χαρακτηριστικών	67
Η Ανάλυση της πληροφορίας (Coons - Kraehenbuehl)	68
Set Theory	69
Περιγραφικές μέθοδοι	69

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Προϋποθέσεις-συνθήκες-όροι της ανάλυσης	72
Η ανάλυση είναι πολυεπίπεδη	72
Γνώση του ιστορικού υποβάθρου και των «μουσικών γλωσσών» κάθε εποχής	73
Γνώση της «γραμματικής» της μουσικής στην ιστορική της διάσταση	73
Σαφήνεια της ορολογίας	74
Μελέτη του μουσικού έργου στις σωστές του διαστάσεις όχι «υπερανάλυση»	75
Ο αναλυτικός είναι ταυτόχρονα και εραστής της μουσικής	75
Η μουσική είναι τέχνη της παράδοσης	76
Η χρησιμότητα της μελέτης των αναλυτικών μεθόδων	76
Ορισμένες πρακτικές οδηγίες	78
Οι παράμετροι - τα επίπεδα της ανάλυσης (ενδεικτική αναφορά)	83
1. Αρμονικό-τονικό επίπεδο - Αρμονία, τονικότητες	83
2. Μελωδικό επίπεδο	86
3. Ρυθμικό-Μετρικό επίπεδο	87
4. Μορφολογικό-δομικό επίπεδο	89
Πολυφωνική-Αντιστικτική μουσική (φωνητική πολυφωνία προ του 1600)	92
Μουσική συνδεδεμένη με γλώσσα	94
Βιβλιογραφία	95

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το μικρό αυτό βιβλίο είναι η δεύτερη, επεξεργασμένη και συμπληρωμένη έκδοση των σημειώσεων του συγγραφέα για το μάθημα «Τεχνικές Ανάλυσης», που διδάσκεται στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Η πρώτη μορφή αυτών των σημειώσεων είχαν συνταχθεί κάτω από μεγάλη χρονική πίεση, με την πρόθεση να συγκεντρωθεί ένα πρώτο και στοιχειώδες υλικό μελέτης των φοιτητών αποκλειστικά για τις ανάγκες των εξετάσεων του χειμ εξαμήνου 1997/98. Οι συνθήκες υπό τις οποίες το Τμήμα Μουσικών Σπουδών, στη μέση σχεδόν του εξαμήνου, είχε τότε υποχρεωθεί ν' αναθέσει στον γράφοντα τη διδασκαλία για πρώτη φορά αυτού του μαθήματος, αλλά και η έλλειψη συγκροτημένων σημειώσεων ή και συγκεκριμένης ύλης από προηγούμενους διδάσκοντες, δεν άφηναν τότε περιθώρια εκπόνησης μιας πιο ολοκληρωμένης εργασίας.

Η δεύτερη αυτή μορφή των σημειώσεων, χωρίς πάλι να διεκδικεί πληρότητα, είναι σίγουρα αρτιότερη, αφού περιέχει σαφέστερες και εκτενέστερες αναλύσεις των θιγομένων θεμάτων και, νομίζουμε, κατατοπιστικότερες εξηγήσεις.

Ο συντάκτης ξεκίνησε από την παραδοχή ότι η μουσική ανάλυση δεν είναι ένα απλό μάθημα, αλλά κλάδος ολόκληρος, ασφαλώς από τους σημαντικότερους της ιστορικής μουσικολογίας, με σαφείς συσχετισμούς προς τη συστηματική. Για το λόγο αυτό, μέσα στα περιορισμένα χρονικά πλαίσια ενός εξαμήνου, δεν μπορούσαν παρά μόνον περιληπτικά να θιγούν τα σχετικά θέματα. Σημαντικότερο ωστόσο φάνηκε, μέσα από τη σειρά αυτή των μαθημάτων, να αποκτήσει ο φοιτητής όχι μόνο γνώσεις πάνω στα διάφορα συστήματα και τεχνικές που κατά καιρούς προτάθηκαν ή ακολουθήθηκαν, αλλά, κυρίως, τη δυνατότητα και την ευχέρεια να αντιμετωπίζει μόνος του, αναλυτικά, ένα μουσικό έργο.

Για τους παραπάνω λόγους, φάνηκε σκόπιμο, οι σημειώσεις να αποτελούνται από δύο κυρίως μέρη:

- Ένα ιστορικό μέρος, όπου παρατίθενται εν περιλήψει, εξηγούνται και σχολιάζονται οι κυριότερες αναλυτικές μέθοδοι (που για τις παλιότερες εποχές δεν ήταν παρά τα εξαγόμενα των συνθετικών τεχνικών) από τις αρχές (περί το 1600) μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Στο τμήμα όμως αυτό θεωρήθηκε απαραίτητο να ενημερωθεί ο φοιτητής και για το μουσικό αισθητήριο που επικρατούσε στις κοινωνίες των διαφόρων εποχών, για τον τρόπο, μ' άλλα λόγια, που αντιλαμβάνονταν και προσελάμβαναν τη μουσική οι άνθρωποι κάθε ιστορικής περιόδου. Έτσι θα μπορεί καλύτερα να αντιμετωπίσει αναλυτικά και τα μουσικά έργα των ιστορικών αυτών περιόδων και να τα τοποθετήσει σωστά μέσα στην εποχή τους, αποφεύγοντας τον πάντα караδοκούντα για τον ιστορικό, κίνδυνο του αναχρονισμού.
- Στο δεύτερο μέρος ο φοιτητής θα βρει πρακτικές συμβουλές για την εφαρμοσμένη ανάλυση και τρόπους να λύσει το δύσκολο πρόβλημα της προσέγγισης του μουσικού έργου που.

Τόσο στο πρώτο όσο και στο δεύτερο μέρος των σημειώσεων, κρίθηκε αναγκαίο να παρατεθούν, αυτούσια ή εν περιλήψει, αρκετά αποσπάσματα από συγγράμματα και μελέτες άλλων σχετικών με το θέμα που, σοφότεροι από το

συγγραφέα και με εναργέστερο, ενίοτε, λόγο, μπορούν να κατατοπίσουν τον αναγνώστη για τη μουσική αντίληψη παλιότερων εποχών ή να του δώσουν χρήσιμες συμβουλές για την εφαρμοσμένη ανάλυση. Τα αποσπάσματα αυτά που, όπως είναι φυσικό, εκφράζουν τις απόψεις των συντακτών τους, ο φοιτητής πρέπει να τα μελετήσει έτσι, ώστε να ανασυστήσει μόνος του μια εικόνα για τη μουσική ή την αναλυτική σκέψη των συγγραφέων και της εποχής των. Στο σημείο αυτό, ο συγγραφέας, απογοητευμένος από την πενία της ελληνόγλωσσης (ελληνικής ή ξένης σε μετάφραση) βιβλιογραφίας, αναγκάστηκε ν' ανατρέξει σε αρκετές περιπτώσεις στα επιλεγμένα κείμενα σπουδαίων μουσικολόγων διεθνούς κύρους που, με δόκιμες μεταφράσεις, έχουν δημοσιευθεί στις εκδόσεις του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών. Σε όσα από τα άλλα κείμενα δεν υπάρχει σχετική μνεία, οι μεταφράσεις οφείλονται στον συντάκτη των σημειώσεων.

Υπάρχει όμως και ένα άλλο, τρίτο μέρος του μαθήματος των «Τεχνικών Ανάλυσης». Είναι εκείνο που, αν και ίσως το σημαντικότερο, δεν περιλαμβάνεται και δεν μπορεί να περιληφθεί στις σημειώσεις: Η εφαρμογή των μεθόδων και των τεχνικών της ανάλυσης, αλλά και των πρακτικών τρόπων και τεχνικών, που γίνεται πάνω σε κατάλληλα μουσικά παραδείγματα μέσα στην τάξη, κατά τη διάρκεια του μαθήματος. Το μέρος αυτό, που θα κρίνει τελικά σε μεγάλο βαθμό και την ανταπόκριση του φοιτητή στις απαιτήσεις του μαθήματος, δεν μπορεί παρά να επαφίεται στην τακτική παρακολούθηση των παραδόσεων από μέρους των φοιτητών.

Διότι, τελικά, η μουσική ανάλυση, δεν είναι μόνο γνώσεις αλλά, κυρίως, μέθοδος, τρόπος σκέψης. Είναι, δηλαδή, κάτι που ο κάθε ένας πρέπει να κατακτήσει μόνος του, με τον δικό του τρόπο, για τον εαυτό του, βασιζόμενος στα ερεθίσματα που οι σημειώσεις αυτές του δίνουν, αλλά, ασφαλώς, όχι μόνον σ' αυτά.

Οι σημειώσεις, όπου δεν βασίζονται σε προσωπικά διαβάσματα και κατασταλάγματα του διάσκοντα, ανέτρεξαν ως προς την κατάταξη της ύλης, αν και με πολλές επί μέρους συμπληρώσεις, κυρίως στο:

- Ian D. Bent, art. Analysis, *The New Groves Dictionary of Music and Musicians* ed. by St Sadie, London-New York-Hong-Kong, vol. 1, 1980 (repr. 1994) 340-388.

και για πρακτικές μεθόδους εφαρμοσμένης ανάλυσης στο:

- Clemens Kühn, *Analyse lernen* (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 4), Kassel-Basel-London-New York-Prag 1993.
- Ωστόσο, όπως είναι φυσικό, η βιβλιογραφία που αναφέρεται στις υποσημειώσεις ή στο τέλος του βιβλίου αξιοποιήθηκε εκτενώς και παρατίθεται κυρίως ως ερέθισμα για περαιτέρω μελέτη από μέρους των φοιτητών, αφού περιέχει και πολλά παραδείγματα εφαρμογής των διαφόρων μεθόδων πάνω σε συγκεκριμένα έργα.

Νίκος Μαλιάρας

Άνοιξη 1999

Εισαγωγή - Τι είναι ανάλυση;

Τις τελευταίες δεκαετίες η Ανάλυση έχει έλθει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της μουσικής θεωρίας. Πολλά βιβλία έχουν γραφτεί, δυστυχώς όμως, τα περισσότερα είναι απλώς συσσώρευση αναλύσεων διαφόρων έργων κι όχι μεθοδική παρουσίαση του τρόπου με τον οποίο πρέπει να γίνεται η ανάλυση. **Εκείνο που ενδιαφέρει στη σειρά αυτή των μαθημάτων είναι να μάθουμε μεθόδους ανάλυσης και ότι έτοιμες αναλύσεις.**

Η λέξη ανάλυση είναι η αντίθετη της λ. «σύνθεση». Πολύ απλά λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι η πορεία που ακολουθούμε στην ανάλυση είναι η αντίθετη από αυτήν που ακολούθησε ο συνθέτης για να δημιουργήσει τη σύνθεση. Με άλλα λόγια, έχουμε μπροστά μας την έτοιμη σύνθεση, που είναι αποτέλεσμα μιας κρυφής, άγνωστης σε εμάς, διαδικασίας που ακολούθησε ο συνθέτης, για να τη δημιουργήσει. Το έργο της ανάλυσης είναι όχι να αναπαραγάγει αυτή τη διαδικασία, αλλά να αντιληφθεί τον τρόπο με τον οποίο σκέφτηκε ο συνθέτης, έτσι ώστε να κατανοήσει τελικά καλύτερα το έργο και, ακολούθως, να το ερμηνεύσει.

Ανάλυση τελικά είναι η εισχώρηση στην ίδια τη φύση της μουσικής, στην ίδια την ουσία της. Πρώτος στόχος δεν είναι η ερμηνεία ή η αισθητική αποτίμηση, όπως πολλοί βιάζονται να κάνουν, αλλά η αντίληψη του βάθους μιας σύνθεσης. **Είναι, εν τέλει, η πεμπτουσία της ίδιας της επιστήμης της μουσικολογίας,** αφού όλοι οι επιμέρους κλάδοι της κατατείνουν στην καλλιέργεια της αναλυτικής και, ακολούθως, της κριτικής ικανότητας του αναλυτικού μουσικολόγου.

Το μάθημα αυτό προσπαθεί να βρει τρόπους **να εισχωρήσει στη βαθύτερη ουσία της μουσικής,** και να ασχοληθεί με το ερώτημα «τι είναι το μουσικό έργο». Για το λόγο αυτό θα ανατρέξουμε, μελετώντας την ιστορία της ανάλυσης, σε κείμενα και ντοκουμέντα που μας βοηθούν να καταλάβουμε το ύφος και τις προϋποθέσεις της μουσικής κάθε εποχής. Η ιστορική διάσταση είναι πάντα σημαντικότερη. **Για κάθε εποχή, και σύμφωνα με τις εκάστοτε αισθητικές αντιλήψεις, διαφορετική είναι η ουσία της μουσικής. Αυτή τη χρησιμότητα έχει η αναδρομή σε κείμενα για το ύφος της κάθε εποχής,** που περιέχονται στο εγχειρίδιο αυτό.

Λόγω της μεγάλης σημασίας της παράδοσης στη Μουσική, ανάλογα στέρεη πρέπει να είναι και η γνώση του αναλυτικού σε ότι αφορά την **ιστορία της μουσικής.** Αλλά και ευρύτερες ιστορικές γνώσεις είναι απαραίτητες, εφόσον, εξετάζοντας κάποιο έργο ή κάποιο συνθέτη, πρέπει να εισχωρήσουμε τόσο στην μουσική αντίληψη όσο και, στη γενικότερη αισθητική της εποχής του. Η ανάλυση μπορεί να μελετά τα έργα διαχρονικά, όσο η ιστορία τα βλέπει σε συγχρονίες. Έτσι, η ιστορία και η ανάλυση είναι μεταξύ τους άρρηκτα δεμένες. Όμως, η ανάλυση μπορεί και πρέπει να βλέπει το κάθε έργο όχι μόνο από τη «σκοπιά» της μουσικής που το δημιούργησε, αλλά να αξιοποιεί και μεθοδολογικά ή επιστημονικά συμπεράσματα και από τις νεότερες εποχές, ώστε να σύρει συνδυετικές γραμμές μεταξύ των ειδών και των εποχών.

Δεν υπάρχει μόνο μια τεχνική ανάλυσης

Εκείνο που εξαρχής πρέπει να γίνει αντιληπτό, είναι ότι δεν υπάρχει μια και μόνη τεχνική ανάλυσης. Εκείνο που υπάρχει, και που θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε, είναι διάφοροι όροι, τεχνικές, σημαντικά σημεία κ.τ.ο., που πρέπει να εφαρμόζονται ανάλογα με το μουσικό έργο που έχουμε μπροστά μας. **Κάθε ανάλυση πρέπει να προσαρμόζεται στο έργο και την εποχή του, στις συνθήκες κλπ.,** αλλά και στο ίδιο το είδος του υπό ανάλυση έργου. Με άλλο τρόπο θα αναλυθεί π.χ. ένα τραγούδι, με άλλο ένα έργο για πιάνο και με άλλο μια συμφωνία. Για τον ίδιο λόγο, δεν μπορεί να υπάρχει και απόλυτα σωστή ανάλυση. Αυτό ισχύει και για τη μέθοδο της ανάλυσης. Καμιά δεδομένη και προκατασκευασμένη μέθοδος δεν είναι δυνατόν να βρίσκει εφαρμογή σε όλα τα κομμάτια. Κάθε μουσικό κομμάτι έχει τις δικές του απαιτήσεις. **Καμιά μέθοδος δεν μπορεί ενιαία να χρησιμεύει ως ανάλυση όλων των μουσικών έργων.** Αυτός είναι και ο λόγος που στη σειρά αυτή των μαθημάτων θα σταθούμε με μια κριτική διάθεση έναντι μερικών γνωστών αναλυτικών μεθόδων, που συχνά είναι τόσο απόλυτες, που θέλουν να εντάξουν στα πλαίσιά τους κάθε είδος μουσικής.

Ρόλος της ανάλυσης είναι να μελετήσει γενικά τη δομή της μουσικής, όχι μόνο της έντεχνης. Επομένως, η ανάλυση επεκτείνεται και στην παραδοσιακή μουσική των λαών. **Οι τεχνικές που θα μάθουμε εδώ είναι επαρκείς τόσο για την λεγόμενη «έντεχνη» μουσική, όσο και για εφαρμογή στην εθνομουσικολογία.** Είναι μάλιστα υπεραρκετές, διότι η παραδοσιακή μουσική των λαών είναι κατά τη δομή της συνήθως πολύ απλούστερη της έντεχνης και έτσι δεν είναι τόσο δύσκολο να εισχωρήσει κανείς σε μεγάλο βάθος (χωρίς αυτό να περιέχει καμιά αρνητική αισθητική τοποθέτηση - αντιθέτως!). Τη μεγαλύτερη σημασία όμως έχει η πρακτική ενασχόληση με τα ίδια τα μουσικά έργα, διότι μόνο αυτή θα μας εξασφαλίσει την καλή γνώση του εργαλείου της ανάλυσης.

Είναι ανάγκη να γίνει εξ αρχής αντιληπτό ότι η μουσική ανάλυση δεν είναι απλώς απαρίθμηση των αρμονικών ή των μορφολογικών δεδομένων ούτε περιγραφή του «τι γενικώς συμβαίνει» μέσα σε μια σύνθεση. Είναι μια πολύ βαθύτερη και δυσχερέστερη διαδικασία που ζητεί να εισχωρήσει βαθύτερα στο δημιουργικό νου του συνθέτη και να τον κατανοήσει όσο είναι δυνατόν. Για το λόγο αυτό, αλλά όχι μόνον, είναι απαραίτητο το υπό ανάλυση μουσικό έργο να αντιμετωπίζεται «με περίσκεψη και αιδώ» αλλά και με σεμνότητα και αποφυγή περίπλοκων, βαρύγδουπων ή εντυπωσιακών διατυπώσεων, που σκοπό δεν έχουν την ακριβή μελέτη του μουσικού έργου αλλά την ικανοποίηση της ματαιοδοξίας του αναλυτικού.

Για να οριστεί καλύτερα η γενική έννοια της μουσικής ανάλυσης, αλλά και για να τεθούν τα όρια μέσα στα οποία θα κινηθεί ο αναλυτικός, καλό είναι να παρατεθούν εδώ, σε μετάφραση ή εκτενή περίληψη, ορισμένα καίρια αποσπάσματα από έγκυρα εγχειρίδια της ανάλυσης. Ο φοιτητής θα πρέπει μόνος του να συνθέσει τις απόψεις, ώστε να συναγάγει τα κατά την κρίση του ορθότερα συμπεράσματα ως προς τον ορισμό, το ρόλο και τη χρησιμότητα της μουσικής ανάλυσης.

Diether de la Motte, *Musikalische Analyse, mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus*, Kassel etc. 1968, ⁽⁶⁾1990, 7-11 (Εισαγωγή)

Ο Χούγκο Λάιχτεντριττ, ο συγγραφέας μιας από τις καλύτερες μορφολογίες, γράφει: «Κάθε νέο ρόντο δεν είναι απαραίτητο να είναι φτιαγμένο με τον ίδιο τρόπο όπως και

ένα αναγνωρισμένο αριστούργημα του είδους. Για ποιο λόγο όμως εκείνο το αριστούργημα πρέπει να είναι ακριβώς όπως είναι, σ' αυτό το ερώτημα προσπαθούμε εδώ να δώσουμε απάντηση». Τέτοιες προτάσεις ισχύουν ακόμη και σήμερα, μετά από 50 χρόνια. Η αποφασιστική, κεντρική ερώτηση της ανάλυσης είναι: «Για ποιο λόγο αυτό ή εκείνο το αριστούργημα είναι ακριβώς έτσι, όπως είναι;».

Η Μορφολογία δεν μπορεί να δώσει απάντηση σε μια τέτοια ερώτηση. Δεν έχει το χρόνο να διερευνήσει και να εξετάσει συγκεκριμένα μουσικά έργα σε βάθος, πράγμα που είναι απολύτως απαραίτητο για μια τέτοια σπουδή. Η μορφολογία, που θέτει γενικούς κανόνες και διατυπώνει γενικά ή πάντως ευρύτατα ισχύουσες παρατηρήσεις και συμπεράσματα, δεν μπορεί να εισχωρήσει σε λεπτομερή ανάλυση συγκεκριμένων έργων, πράγμα που είναι το ειδικό αντικείμενο της ανάλυσης. Άρα η καλή μορφολογική γνώση δεν είναι επαρκής.

Και πάλι όμως, με το να επεξεργαστούμε και να σχολιάσουμε τις επιτυχημένες λεπτομέρειες μιας σύνθεσης, δεν έχουμε ακόμη πει τίποτε ουσιαστικό για τη σύνθεση. Διότι μια σειρά από καλά θέματα, ενωμένα με καλά μεταβατικά αποσπάσματα και με έναν ωραίο επίλογο στο τέλος, δεν εξασφαλίζουν την καλή ποιότητα ενός έργου. Για τη μορφολογική ποιότητα μιας σύνθεσης δεν είναι τόσο σημαντικό το ποια μέσα χρησιμοποιούνται για την επίτευξη μιας συγκεκριμένης εντύπωσης, όσο το αν έχουν λογικό νόημα μέσα στο σύνολο. Η Μορφολογία εξετάζει εκείνο που, σύμφωνα με την ανωτέρω πρόταση, είναι το λιγότερο σημαντικό. Το σημαντικότερο, το ερώτημα για τη συνολική λογική, υπερβαίνει τα όρια της μορφολογίας.

Η ικανότητα για μουσική ανάλυση θεωρείται ως εκ των ων ουκ άνευ για έναν καλό μουσικολόγο. Θα ήταν ακατάλληλος γι το επάγγελμα αυτό, αν δεν την είχε. Η Μουσική ανάλυση είναι μια τριπλή διαδικασία:

Η πρώτη της αποστολή είναι να αναγνωρίζει και να ανακαλύπτει τις λεπτομέρειες, πράγμα για το οποίο μπορεί να μας βοηθήσει η μορφολογική γνώση.

Η δεύτερη, που είναι και η δυσκολότερη, είναι η απάντηση στο ερώτημα του συνολικού «γιατί», της συνολικής λογικής και αλληλοεξάρτησης των μερών μιας σύνθεσης μεταξύ τους και της λειτουργίας κάθε ξεχωριστής λεπτομέρειας μέσα στο σύνολο της σύνθεσης. Αυτή η ερώτηση πρέπει να απαντηθεί για κάθε μία εξεταζόμενη σύνθεση ξεχωριστά. Εδώ πρέπει να απαντηθούν ερωτήματα όπως: Γιατί αυτή η σονάτα Μότσαρτ έχει δύο θέματα, και εκείνη οκτώ; Αυτό το μέρος έχει απλή μορφή ABA, είναι όμως ένα εντελώς ασυνήθιστο κομμάτι. Γιατί; κ.ο.κ.

Η τρίτη αποστολή της ανάλυσης είναι να είναι σε θέση να διατυπώνει σε λόγο τις ανακαλύψεις της. Το τελικό αυτό στάδιο δεν είναι καθόλου καταφρονητέο, διότι χωρίς αυτό τα συμπεράσματα της ανάλυσης δεν μπορούν να γίνουν κατανοητά και μπορεί η άκριτη συσσώρευση περιγραφών και λεπτομερειών να μας απομακρύνει από την κατανόηση της σύνθεσης. Σίγουρα υπάρχουν πολλοί τρόποι διατύπωσης μιας ανάλυσης, ανάλογα σε ποιους απευθύνεται. Ένας όμως τρόπος, που χρησιμοποιείται δυστυχώς ευρύτατα, δεν πρόκειται να χρησιμοποιηθεί στο βιβλίο αυτό: Η γραφική παράσταση και τα χρωματιστά μολύβια πάνω σε μιλιμετρέ χαρτί. Διότι η καλύτερη γραφική παράσταση της μουσικής ήταν και παραμένει το μουσικό κείμενο – οι νότες. Μια απλή αντιγραφή με άλλο τρόπο και άλλα σύμβολα δεν είναι ανάλυση, όσο ωραίο κι αν δείχνει το αποτέλεσμα.

Η μουσική ανάλυση περιλαμβάνει λοιπόν τα στάδια της αναγνώρισης των λεπτομερειών, της αναγνώρισης των σχέσεων μεταξύ τους, δηλαδή της λειτουργίας των λεπτομερειών στο σύνολο και, τέλος σωστή διατύπωση, δόμηση και γλωσσική παρουσία της ανάλυσης. Κανένα βιβλίο από μόνο του δεν μπορεί να βοηθήσει στην εκμάθηση του κεντρικού, δεύτερου σταδίου, δηλ. την αναγνώριση των σχέσεων, την εκτίμηση των λεπτομερειών με βάση το σύνολο, την ανίχνευση των συγγενειών και των εντάσεων, την διερεύνηση των σχέσεων βάρους κλπ. Αυτό παραμένει θέμα πείρας και βάθους γνώσεων. Η ικανότητα αυτή καλλιεργείται σταδιακά και με το πέρασμα του χρόνου και δεν εξαρτάται από την εκμάθηση καμιάς μεθόδου ή τεχνάσματος. Η αναγκαιότητα του λάθους άλλωστε και της ελλιπούς ανάλυσης είναι συνυφασμένη με το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με έργα τέχνης. Και καμιά ανάλυση δεν μπορεί να σταθεί στο ύψος του έργου τέχνης, αλλιώς θα ήταν κι αυτή ένα έργο τέχνης. Οι πολλές γνώμες για ένα έργο είναι αναπόφευκτες και άλλωστε είναι και ο μόνος τρόπος για να αναγκαστεί ο αναγνώστης να σχηματίσει μια δική του, ανεξάρτητη γνώμη.

Δεν έχει ιδιαίτερη σημασία η ορολογία που χρησιμοποιείται στην ανάλυση, αρκεί να υπάρχει μια στοιχειώδης συνεννόηση και συμφωνία για τη σημασία των χρησιμοποιούμενων όρων. Δεν θα γίνει εδώ προσπάθεια, που πολλοί την κάνουν, να σχηματιστεί ένα καινούριο σύστημα ορολογίας, ένα ακόμη μέσα στα πολλά. Σημασία δεν έχουν τα ονόματα, αλλά να γίνει αντιληπτό πώς ακριβώς είναι δομημένη μια συγκεκριμένη κατάσταση, μια δεδομένη σύνθεση, πώς λειτουργούν τα επιμέρους όργανα στο σύνολο του οργανισμού της σύνθεσης. Σημαντικό είναι μόνο οι χρησιμοποιούμενοι όροι να δηλώνουν κάτι συγκεκριμένο, σαφές και οριοθετημένο, έτσι ώστε να αντιλαμβάνονται όλοι περί τίνος γίνεται λόγος.

Με την εκμάθηση αναλυτικών μεθόδων και, κυρίως, με μια νέα αναλυτική ματιά, μπορούμε να ανταποκριθούμε σε κάθε είδος μουσικής, ακόμα και στη νέα μουσική του 20ού αιώνα. Είμαι βέβαιος ότι όποιος είναι σε θέση να ανιχνεύσει αναλυτικά την πρωτοτυπία μιας σύνθεσης του Μπετόβεν, δεν θα δυσκολευτεί να καταλάβει ένα κουαρτέτο του Μπάρτοκ. Το ότι πολλές αναλύσεις νέας μουσικής μας φαίνονται αποτυχημένες οφείλεται στο ότι δεν είναι αναλύσεις αλλά απλώς πίνακες αριθμών ή αναφορές εργοταξίου. Το εργοτάξιο δεν είναι το έργο. Αν η ανάλυση ιδωθεί και εφαρμοστεί σωστά, και αν μπορέσει να εξυπηρετήσει στην κατανόηση του Μότσαρτ, τότε θα είναι αρκετή και για τη νέα μουσική.

Hermann Erpf, Analyse, στο: Musik in Geschichte und Gegenwart [MGG], Hrsg. Fr. Blume, Kassel/Basel 1949, χαρτόδετη έκδοση 1989.

Μουσική ανάλυση είναι κάθε διαχωρισμός, εξήγηση, ερμηνεία ενός μουσικού έργου ή μιας ομάδας σχετιζόμενων μεταξύ τους έργων. Διακρίνουμε: Τεχνική ανάλυση, σαν ο διαμερισμός της μορφολογικής δομής μιας σύνθεσης, η ψυχολογική ανάλυση, που παρουσιάζει τις διαδρομές έντασης ως αποτέλεσμα της συνθετικής τεχνικής και την εκφραστική ανάλυση, ως περιγραφή και ερμηνεία εκείνης της εμπειρία του ακροατή που υπερβαίνει το καθαρά μουσικό επίπεδο. Αυτές οι τρεις απόψεις μπορούν να εμφανίζονται ξεχωριστά ή και μαζί. Τα όρια αυτού που ονομάζουμε μουσική ανάλυση γειτονεύουν αφ' ενός προς την γενικότερη αισθητική-ιστορική έρευνα, η οποία παραπέμπει στο έργο ως παράδειγμα, από την άλλη πλευρά στη συστηματική μουσική θεωρία, η οποία λαμβάνει από τα έργα παραδείγματα για τις απόψεις της και, από την Τρίτη, προς την αξιολογική κριτική.

Στη τεχνική ανάλυση ενός μουσικού έργου ανήκουν όλες οι διατυπώσεις που μπορούν να γίνουν σχετικά τη δομή και την αλληλοεξάρτηση των ήχων του (*Zusammenhang*). Διαπιστώνει κατ' αρχάς, ξεκινώντας από τη δεδομένη ενότητα ενός έργου, τα κύρια τμήματα. Συνεχίζοντας τη διαίρεση φθάνει στα θέματα ως το πραγματικό δομικό στοιχείο της σύνθεσης και στις διασυνδέσεις τους με μορφή επεισοδίων ή γεφυρών. Ο διαμερισμός των θεμάτων προχωρεί στη ελάχιστη μουσική ενότητα, τα μοτίβα, που έχουν συγκεκριμένη μελωδική-ρυθμική προσωπικότητα και, αν τοποθετηθούν στο σύνολο, αρμονική και μετρική λειτουργία. Οι όροι που χρησιμοποιούνται ξεκινούν όλοι από τις **ιδιότητες του ήχου**: Η σύγκριση τονικών υψών οδηγεί σε δηλώσεις περί του μελωδικού στοιχείου, σχέσεις χρονικής διάρκειας μιλούν για τα ρυθμικά καθέκαστα. Οι σχέσεις τονικής έντασης σχηματίζουν τη δυναμική. Οι διατυπώσεις για αρμονικές και μετρικές σχέσεις προέρχονται από το ότι κάθε ήχος στο μουσικό σύνολο επιδρά πάνω στους γειτονικούς του και, επομένως, αποκτά μια αρμονική και μετρική ποιότητα. <το μέτρο και η αρμονία ορίζονται πάντα σε συσχετισμό με άλλους τόνους>. Όλες αυτές οι σχέσεις αναπτύσσονται τόσο μεταξύ των ελαχίστων όσο και μεταξύ των μεγαλύτερων ή μέγιστων συνόλων, δηλαδή: μέσα στο μοτίβο μεταξύ των νοτών, μέσα στο θέμα μεταξύ των μοτίβων, μέσα στο τμήμα σύνθεσης μεταξύ των θεμάτων και μέσα στο όλο της σύνθεσης μεταξύ των κυρίων μερών της. Αυτή η γενικά ισχύουσα διαδικασία της ανάλυσης, αναλόγως της εκάστοτε ιδιαίτερης συνθετικής δομής, οδηγεί σε διάφορα αποτελέσματα ή ορολογία. Μπορεί κανείς να μιλήσει σε μια σονάτα και σε μια διπλή φούγκα για θέματα. Οι σχέσεις όμως των θεμάτων μεταξύ τους και ο ρόλος τους στο κτίσιμο της σύνθεσης είναι στις δύο περιπτώσεις πολύ διαφορετικός. Η τεχνική ανάλυση θα είναι σωστότερη και διεισδυτικότερη, αν προσπαθεί σε πρώτο λόγο να αποκαλύψει τις ιδιότητες και τις ιδιαιτερότητες της εκάστοτε συγκεκριμένης σύνθεσης. Πρέπει να αυτοπροστατευθεί από το να εισάγει προκατασκευασμένες θεωρητικές απόψεις, αλλά κυρίως να προσπελάζει αυτό που πραγματικά ακούγεται.

Η ψυχολογική ανάλυση προϋποθέτει μια εποπτεία στην τεχνική της σύνθεσης <δηλ. προϋποθέτει την τεχνική ανάλυση>. Περιγράφει τις δυνάμεις έντασης, όπως π.χ. δημιουργούνται και ενεργούν από τη σχέση μεταξύ συμφωνίας και διαφωνίας, τη διαδοχή των μετατροπιών, από τους αντιστικτικούς συνδυασμούς, από το σχηματισμό αντιθέσεων και την επάνοδο θεμάτων, από τη δυναμική και την ενορχήστρωση. Ψάχνει τη μουσική «ανάμεσα» από τις νότες, με το να θεωρεί την ακουστική διαδικασία ως ένα ενεργό επανακτίσιμο της μουσικής δομής και με το να περιγράφει τις ψυχικές επιδράσεις τα αισθήματα και τα συναισθήματα λιγότερο ως προς την ποιότητά τους και περισσότερο ως προς τις αυξομειώσεις της έντασης. Τα όριά της βρίσκονται εκεί που η λεπτομέρεια της περιγραφής οδηγεί προς γενικότερες ψυχικές διαδικασίες, οι οποίες δεν μπορούν να αποδοθούν μόνο στο συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι, αλλά και σε άλλα παρόμοια.

Οι μέθοδοι της εκφραστικής ανάλυσης είναι τόσο πολύπλευρες, που είναι πολύ δύσκολο να διατυπωθεί ένας γενικός ορισμός. Μπορεί να ξεκινά από τη λεπτομέρεια, π.χ. το μοτίβο, όπως η ερμηνευτική, που διαπιστώνει ένα συγκεκριμένο συναισθηματικό περιεχόμενο των διαστημάτων και απ' εκεί έλκει συμπεράσματα για μεγαλύτερα σύνολα. Ανιόντα διαστήματα έχουν ένα θετικό χαρακτήρα, η ένταση της επίδρασής τους αυξάνεται με το μέγεθός τους (σε συσχετισμό με τις σχέσεις συμφωνίας-διαφωνίας και τη ρυθμική-μετρική κατανομή. Κατιόντα διαστήματα, π.χ. το μοτίβο του αναστεναγμού, εκφράζουν αρνητικά συναισθήματα, όπως πόνος, πένθος, λύπη. Με τον τρόπο αυτό φθάνει κανείς σε μια ερμηνεία της εκφραστικής δύναμης θεμάτων και της σχετικής τους θέσης μέσα στη σύνθεση. Ένας αντίστροφος τρόπος παρουσίασης αποδίδει σε ολόκληρη

τη σύνθεση ένα ορισμένο εκφραστικό χαρακτήρα ή μια λίγο-πολύ ορισμένη, ενίοτε συγκεκριμένη σημασία, μια «ποιητική ιδέα», από την οποία τα επιμέρους μέρη αποκτούν μετά την ειδική τους ερμηνεία-σημασία. Μια τέτοια ιδέα μπορεί να δίδεται από τον συνθέτη μέσω μιας επιγραφής ή ενός προγράμματος. Όπου δεν συμβαίνει αυτό, ο χώρος για τέτοιες ερμηνείες είναι μεγάλος και οι επιλογές συχνά αυθαίρετες. Έναν ιδιαίτερο ρόλο στην εκφραστική ανάλυση παίζουν τα χαρακτηριστικά των τονικοτήτων, τα οποία συνδέουν ορισμένες τονικότητες με μια δική τους εκφραστική περιοχή. Π.χ. θεωρείται η Σολ μείζονα ως η τονικότητα του ποιμενικού ειδυλλίου, η Μι ύφεση μείζονα ηρωική κλπ. Απ' όπου κι αν λαμβάνει τα σημεία εκκίνησης η εκφραστική ανάλυση πάντως και πόσο εισχωρεί σε λεπτομέρειες συνθετικής δομής και συγκεκριμενοποίησης της ερμηνείας της, πάντα η βάση και η προϋπόθεσή της θα είναι ως ένα σημείο η συνθετική τεχνική και η ψυχολογική επίδραση.

G. W. Gruber, Analyse, στο: Musik in Geschichte und Gegenwart [MGG], Sachteil, Kassel etc [πλήρως αναθεωρημένη έκδοση] 1994.

A. Περί του όρου

Η μουσική ανάλυση σκοπεύει στην αποκάλυψη και περιγραφή νοηματοφόρων καταστάσεων μέσα σε ένα μουσικό κομμάτι, μεταξύ περισσότερων έργων (του ίδιου ή διαφορετικών συνθετών), στα πλαίσια ενός μουσικού είδους, ενός ύφους, μιας εποχής ή πέρα από είδη, ύφη και εποχές. Η ανάλυση δεν είναι συνδεδεμένη με τοπικές περιοχές, αν και πολλές μέθοδοι της ανάλυσης είναι προσδεμένες σε μια υφική τυπολογία, η οποία δυσχεραίνει ή και αποκλείει την εφαρμογή τους πέρα και έξω από τη συγκεκριμένη περιοχή.

Η βάση για την αναλυτική θεώρηση είναι οι αναλυτικές μέθοδοι μορφής και δομής. Οι εργασίες που σκοπεύουν στην ανάλυση περιεχομένου (π.χ. ερμηνευτική) δεν έχουν, παρά τη μακρά τους παράδοση, σταθεροποιηθεί επιστημονικά μέχρι τώρα. Τα τελευταία χρόνια δίνεται ιδιαίτερη προσοχή σε φαινόμενα της επενέργειας της μουσικής ή της αισθητικής της πρόσληψής της και την αλληλεπίδρασή τους στην τεχνική της σύνθεσης. Πέραν τούτου συζητούνται βασικά συστήματα μουσικοαναλυτικής θεωρίας και διατυπώνονται θέσεις πάνω στους αντιληπτικούς όρους της μουσικής ανάλυσης.

Στο πρώτο πλάνο της αναλυτικής διαδικασίας βρίσκεται συνήθως η προσπέλαση προς το έργο τέχνης, που εντοπίζεται στην περιγραφή του μουσικού υλικού, των δομικών στοιχείων καθώς και αρμονικά ή μορφολογικά κριτήρια. Αυτή είναι όμως ανοικτή και για μια μετατροπή καθαρώς φαινομενολογικών θεμελιακών γνώσεων (αρμονία, αντίστιξη, μορφολογία) σε ένα αντιληπτικό μοντέλο, το οποίο συνυπολογίζει την πλευρά του περιεχομένου, την πρόθεση του συνθέτη και την πρόσληψη ενός μουσικού έργου, που μεταβάλλεται δια μέσου των προσληπτικών στάσεων (του κοινού) έναντι ενός έργου τέχνης, δηλ. αυτό που θα μπορούσε να χαρακτηρίσει κανείς ως νοηματικές συνάψεις ή εννοιολογικά καθέκαστα ενός έργου. Συχνά υπεισέρχεται στη μουσική ανάλυση, δίπλα στη συζήτηση για το μουσικό υλικό, η σχέση υλικού/δομής προς την ακουστική εντύπωση και, πέραν τούτου, η σχέση της ακουστικής εντύπωσης προς το συναίσθημα.

Η θεώρηση της φιλολογίας για τη μεθοδολογία της ανάλυσης στην εποχή μας μας οδηγεί εύκολα στη διαπίστωση ότι στο πρώτο πλάνο βρίσκεται η αναλυτική διαδικασία. Αναζητείται η αναδίφηση στα κύρια δομικά σημεία, επιλέγονται οι γενικότερες απόψεις μορφολογικής ή εννοιολογικής φύσης και παράγονται συχνά θεμελιώδεις θεωρίες, οι οποίες σκοπό έχουν να διακρίνουν τους συσχετισμούς μέσα σε

ένα μουσικό κομμάτι μέσω κατά το δυνατόν άψογων ταυτισμών, ομοιοτήτων και σχεσιακών πλαισίων. Ακόμη περισσότερο, γίνεται αναγωγή «νομολογικών» κατασκευασμάτων όχι μόνο στο συγκεκριμένο προς ανάλυση κομμάτι, αλλά και σε άλλα, κατάλληλα επιλεγμένα παραδείγματα, ώστε να προκύψουν καθολικοί νόμοι.

Αυτό το φαινόμενο έχει εύκολη την ιστορική του εξήγηση. Στον 19ο αιώνα, τα αναλυτικά ερωτήματα είχαν κατεύθυνση διδακτική, διαφωτιστική, και ήταν μέρος της αστικής «αισθητικής του αριστουργήματος», η οποία αντιτέθηκε προς την «παραστατική (ιδεατή) αισθητική» (*Repräsentationsästhetik*) του τέλους του 18ου αιώνα. Γινόταν προσπάθεια να «ομαλοποιηθεί» η μουσική στα πλαίσια μορφολογικών εγχειριδίων και υπήρχε η τάση του αποκλεισμού του Νέου μέσω της νομιμοποίησης του Παλαιού. Χρησιμοποιήθηκε ως παράδειγμα κατεξοχήν ο Μπετόβεν, αργότερα ο Μπαχ και βγήκε το συμπέρασμα (χωρίς να εκπλήσσεται κανείς), ότι οι ανακαλυπόμενες ιδιαιτερότητες αυτών των συνθετών δεν μπορούσαν να εφαρμοστούν σε άλλους συνθέτες. Ό,τι δεν ταίριαζε με τη θεωρία, δεν ερευνάτο κατά τη διαφορετικότητα-ιδιαιτερότητά του, αλλά απλώς απορριπτόταν. Ο Guido Adler προσπάθησε να παραμερίσει αυτό το δίλημμα μιας υπερβολικά προκατειλημμένης κριτικής μέσω της καθιέρωσης και της επιστημονικής θεμελίωσης της έννοιας του ύφους (*Stil*) με αντικειμενικά κριτήρια. Η έντονη διαμάχη του 2ου μισού του 19ου αιώνα, μεταξύ των οπαδών των παρατάξεων της μορφής και του περιεχομένου, επηρεάζει πεισματικά την επιστημονική αντιπαράθεση μέχρι σήμερα, μεταξύ αναλυτικών μεθόδων που βασίζονται από τη μια στο υλικό και τη δομή και από την άλλη σε σημασιολογία-ιδεολογία.

B. Αρχές της αναλυτικής διαδικασίας

Κατ' αρχήν η ανάλυση είναι μια ερμηνεία του αναλυτικού, από την οποία ο ίδιος δεν μπορεί να ξεφύγει, ακόμη κι όταν χρησιμοποιεί μεθόδους καθαρά στατιστικές (διότι η απόφαση να συρρικνώσεις τη μουσική σε μια ποσοτική διαδοχή τονικών υψών και διαρκειών είναι τελικά μια ποιοτική απόφαση, που αποκαλύπτει μια συγκεκριμένη οπτική γωνία του αναλυτικού). Αυτό όμως που ο ερμηνευτής συνειδητά (ή πολλές φορές και ασυνείδητα) διαλέγει να περιγράψει και να αναλύσει, είναι ο δικός του προσωπικός τρόπος θεώρησης. Αυτή η οπτική γωνία είναι με διάφορους τρόπους εξαρτημένη από την ιστορική γνώση και αντίληψη του αναλυτικού. Μετριέται με το κατά πόσον ο αναλυτικός προχωρεί στην αναλυτική πράξη από μια απόσταση (πράγμα που συνήθως δεν συμβαίνει) ή αν επηρεάζεται από μια αισθητική αντίληψη και μιας ιστορική προσέγγιση που δεν δικαιολογείται πάντα από τα πράγματα.

1. Η χρονικά εξαρτημένη ή ιστορίζουσα ανάλυση ανατρέχει σε γραπτά, αναφορές και αναλύσεις που γειτονεύουν άμεσα χρονικά με το έργο και μεταθέτει έως καταργεί το σημερινό επίπεδο εμπειρίας.
2. Η αφαιρετική ανάλυση αναζητεί υπερχρονικές γραμμές εξέλιξης, και αποστασιοποιείται τόσο από την εποχή του έργου όσο και από την εποχή του αναλυτικού.
3. Η ανάλυση που βασίζεται στην ιστορία πρόσληψης του έργου καθορίζει ως (όχι μοναδική) οπτική γωνία για τη γνώση και την διερεύνηση του έργου την αισθητική αντίληψη του έργου που βρίσκεται στην πρόθεση του συνθέτη.
4. Η ψυχολογική ή προσωποκεντρική ανάλυση αναφέρεται σε συγκεκριμένα γεγονότα στην εξέλιξη της προσωπικότητας ενός συνθέτη, που προκαλούν ευφορικά ή απαισιόδοξα συναισθήματα και είναι σημεία εκκίνησης για

παρατηρήσεις στο έργο του. Η αναφέρονται συγκεκριμένα προσωπικά χαρακτηριστικά του συνθέτη ως γνωρίσματα για τρόπους σύνθεσης.

5. Η χωρίς αξίες και προϋποθέσεις ανάλυση είναι περισσότερο ένα νοητικό-εγκεφαλικό κατασκεύασμα, που ξεκινά από το υποθετικό ερώτημα για την δυνατότητα απελευθέρωσης του αναλυτικού από την πρότερη εμπειρία του.

6. Η ανάλυση σκοπιμότητας φέρνει σε κεντρικό σημείο θεώρησης μια μόνο άποψη του έργου, που μπορεί να είναι και περιθωριακό ως προς το σύνολο ή το αισθητικό μήνυμα του έργου.

7. Η ανοικτή ανάλυση «ανοίγει» τον αμέσως ορίζοντα εμπειριών του αντιλαμβανόμενου και ανακλώντος «εγώ», αλλά δεν αφήνει καμιά αμφιβολία, ότι αυτή η θέση υπόκειται πάντα σε αναθεώρηση.

Μια μουσική ανάλυση εντελώς απελευθερωμένη από την αισθητική είναι αδύνατη. Η μουσική ανάλυση προδίδει όχι μόνο την μουσικοαισθητική θέση του αναλυτικού, αλλά και το ιστορικό του στίγμα, που μόνο κατά μέρος σχετίζεται με τη συνθετική τεχνική της εποχής του. Κάθε ανάλυση προσπαθεί να δικαιώσει την προσωπικότητα του αναλυτικού, αλλά πολύ σπάνια λαμβάνει υπόψη διαφορετικούς ορίζοντες εμπειρίας. Μια ανάλυση ποτέ δεν είναι ολοκληρωμένη, φθάνει μόνο μέχρι τον ορίζοντα εμπειρίας του αναλυτικού. Είναι όμως πλήρης, όταν αυτό το γεγονός αναγνωρίζεται και ανακλάται κριτικά, ως μέρος της ίδιας της ανάλυσης.

Πρώτο Μέρος - Ιστορία της Ανάλυσης

Η γέννηση της αναλυτικής σκέψης

Η αναλυτική σκέψη γεννήθηκε ταυτόχρονα με την επιθυμία των μουσικών να μελετήσουν και να κατανοήσουν τη μουσική με τους δικούς της όρους και προϋποθέσεις και **όχι με τα δεκανίκια άλλων τεχνών ή επιστημών**. Αντικείμενό της λοιπόν είναι η μελέτη της μουσικής ως ενός φαινομένου καθεαυτό και όχι μέσω εξωτερικών παραγόντων. Επιχειρείται να δοθεί απάντηση στο ερώτημα του πώς λειτουργεί η ίδια η μουσική, ποιοι είναι οι όροι και τα στοιχεία της. **Γίνεται προσπάθεια δηλαδή να βρεθεί η ταυτότητα της μουσικής και των στοιχείων που την αποτελούν και όχι να δοθούν απαντήσεις σε ερωτήματα αισθητικής αποτίμησης.**

Η κριτική και η αισθητική αποτίμηση, πάντως, πολλές φορές συγχύθηκαν με την ανάλυση στα πρωιμότερα στάδια της ανάπτυξής της, και μάλιστα στον 19^ο αιώνα, όπου το ερώτημα «πώς λειτουργεί» η μουσική εγκαταλείφθηκε υπέρ του ερωτήματος «τι είναι εκείνο που καθιστά ένα έργο μεγάλο». Ίσως μάλιστα, μερικές από τις τεχνικές καθαρής ανάλυσης, που πρωτοεμφανίζονται ακριβώς στην αρχή του εικοστού αιώνα, να εμπεριέχουν το στοιχείο της αντίδρασης προς τη νοοτροπία αυτή του 19^{ου} αιώνα. Αποτέλεσμα αυτού ήταν να ακολουθήσουν, στην προσπάθειά τους να αποφύγουν τις αισθητικές αποτιμήσεις, ένα δρόμο άκρατου φορμαλισμού.

Όπως προαναφέραμε, η ανάλυση είναι η πεμπτουσία της μουσικολογίας. Η γνήσια αναλυτική σκέψη λοιπόν δεν μπορεί παρά να υφίσταται μόνο από την εποχή που υφίσταται και η μουσικολογία ως οργανωμένη επιστήμη, δηλαδή μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Μέχρι τότε, η μουσική είχε πρακτικό χαρακτήρα και η διδασκαλία της αποσκοπούσε κυρίως στο να καταστήσει τους μουσικούς ικανούς για τα πρακτικά τους καθήκοντα. Στα πρακτικά αυτά καθήκοντα περιλαμβάνονταν και η σύνθεση.

Τα πρώτα ψήγματα αναλυτικής σκέψης δεν περιέχονται σε θεωρητικά εγχειρίδια ανάλυσης, αφού τέτοια δεν υπήρχαν, αλλά σε εγχειρίδια πρακτικής διδασκαλίας της μουσικής και κυρίως της μουσικής σύνθεσης. Με άλλα λόγια, οι πρώτοι αναλυτικοί όροι εξάγονται μέσα από τις οδηγίες των συντακτών τέτοιων θεωρητικών εγχειριδίων σύνθεσης, όπου γίνεται εκτενής λόγος για τα στοιχεία τα οποία πρέπει να αποτελούν ένα μουσικό έργο και για τον τρόπο που πρέπει να χρησιμοποιούνται. Από τη μελέτη των εγχειριδίων αυτών, ο μουσικολόγος είναι σε θέση να αντλήσει συμπεράσματα για τις πρώτες απόπειρες αναλυτικής σκέψης.

Σημασία για μας έχει το να μελετήσουμε, μέσα από την ιστορική εξέλιξη της αναλυτικής σκέψης, τον τρόπο διαμόρφωσης μερικών σημαντικών όρων και μεθόδων ή τον εντοπισμό μέσα στην πάροδο του χρόνου των στοιχείων εκείνων που αποτελούν μια σύνθεση. Αυτό άλλωστε μας βοηθεί να αντιληφθούμε και το γενικότερο αισθητικό ή πνευματικό περιβάλλον στο οποίο δημιούργησε ο συνθέτης.

Το Μπαρόκ και η Μουσική Ρητορική

Τα πρώτα δείγματα νεότερης αναλυτικής σκέψης εμφανίζονται σχεδόν ταυτόχρονα με την μεγάλη αλλαγή στην Ιστορία της Μουσικής, που συντελείται περί το 1600, δηλ. την εγκατάλειψη της πολυφωνικής και την επικράτηση της ομοφωνικής μουσικής. Η μουσική της σύγχρονης αλλά και της προγενέστερης εποχής (Μπαρόκ και Αναγέννηση) αντιμετωπίζεται σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, που πίστευε στον ευθύ παραλληλισμό της Μουσικής προς τη ρητορική. Το Μπαρόκ αντιλαμβάνεται την μουσική ως γλώσσα των ήχων, σε αντιστοιχία με τη **ρητορική** (*Musica poetica*). Αντίστοιχη είναι και η μέθοδος σύνθεσης.

Τα ρητορικά σχήματα

Η χρήση μουσικών σχημάτων για την καλύτερη έκφραση του περιεχομένου του κειμένου είναι φυσικά πάντοτε προσδεδεμένη στη μουσική, ήδη από τα θεωρητικά συγγράμματα των αρχαίων κλασικών (συναισθηματική διάθεση των τρόπων) και πάντως ήδη από το γρηγοριανό μέλος, αλλά σε μεγάλη έκταση τουλάχιστον από τις αρχές του 16ου αιώνα (μαδριγαλισμοί ή ζωγραφική με λέξεις του αναγεννησιακού μαδριγαλιού). Μόλις στην αρχή του 17ου αιώνα ο Μπουρμπίστερ εκπόνησε ένα σύστημα και μια λίστα τέτοιων σχημάτων. Οι γερμανοί κυρίως θεωρητικοί για ενάμιση αιώνα καλλιέργησαν αυτό το σύστημα (χωρίς όμως ποτέ να ενιαιοποιηθεί) και σε κάθε φιγούρα έδιναν ονόματα ελληνικά ή λατινικά. Οι θεωρητικοί του 17ου αιώνα φυσικά απέδιδαν τέτοιες τάσεις στους προγενεστέρους τους μουσικούς, δηλ. εκείνους της Αναγέννησης, κατονομάζοντας μάλιστα συνήθως τον Λάσσο ως τον κυριότερο τεχνίτη της μουσικής ρητορικής.¹

Ας τονιστεί ότι η αντιστοίχιση αυτή μεταξύ ρητορικών και μουσικών σχημάτων δεν επεκτάθηκε στην περίοδο του Μπαρόκ σε δημιουργία κάποιας μορφής «ζωγραφικής με ήχους», αλλά παρέμεινε στο επίπεδο της *decoratio*, όπως ακριβώς συνέβαινε και στη ρητορική. Οι μουσικορητορικές φιγούρες υπήρχαν μόνο για να διακοσμήσουν και να επεξεργαστούν μια ήδη προϋπάρχουσα συναισθηματική αναπαράσταση και για να προσθέσουν δραματικούς τονισμούς στο συναισθηματικό περιεχόμενο, δηλαδή ακριβώς ως μέρος της επεξεργασίας.

Οι μουσικές φιγούρες αναπτύχθηκαν πολύ καθ' όλη τη διάρκεια του Μπαρόκ, εξηγήθηκαν και απαριθμήθηκαν από πολλούς, γερμανούς κυρίως, θεωρητικούς. Στο σύστημα αυτό δεν περιλαμβάνονταν μόνο σύντομα μελωδικά σχήματα, όπως νομίζουμε σήμερα, αλλά και άλλες συνήθειες συνθετικές διαδικασίες, όπως η επανάληψη μιας μελωδίας, η αντιστροφή της, η μεταφορά της σε άλλες νότες κλπ. Φυσικά, εμάς μας ενδιαφέρουν περισσότερο τα μουσικά σχήματα για να καταλάβουμε τη μουσική αντίληψη της εποχής, αλλά για ιστορικούς λόγους αναφέρονται και τα υπόλοιπα. Έτσι, διακρίνουμε σχήματα μελωδικής επανάληψης, σχήματα μίμησης με μορφή φούγκας, σχήματα που δημιουργούνται από διάφωνες δομές, φιγούρες διαστημάτων, σχήματα υποτύπωσης, ηχητικά σχήματα, σχήματα παύσεων κλπ.

¹ Στην περίοδο της Αναγέννησης αξιοποιείτο η έννοια του *explicatio textus*, του *affectus exprimere* και του *sensus textus exprimere*. Ο μεγάλος θεωρητικός του 16ου αιώνα, ο Zarlino (*Instituzioni harmoniche*, 1558), συνδέει τα συναισθήματα με τα μουσικά διαστήματα (εκείνα που δεν περιέχουν ημιτόνια εκφράζουν χαρά, φως, εκείνα με ημιτόνιο την λύπη, το σκότος).

Οι νεότεροι ερευνητές κωδικοποίησαν το σύστημα και απαρίθμησαν περίπου 160 τέτοιες φιγούρες ή διαδικασίες. Εντελώς παραδειγματικά αναφέρονται εδώ μερικά τέτοια σχήματα, που έχουν αντληθεί από διάφορους θεωρητικούς της εποχής (εξ ου και ενίοτε επαναλαμβάνονται οι ονομασίες):²

A. Σχήματα μελωδικής επανάληψης

Αναδίπλωση = Η επανάληψη της μελωδίας του κλεισίματος ενός τμήματος στην αρχή του επόμενου τμήματος.

Αναφορά = Η επανάληψη μιας μελωδικής πρότασης σε διαφορετικές νότες και διαφορετικές φωνές

Κλίμαξ ή Αύξησης = Η επανάληψη μιας μελωδίας στην ίδια φωνή μια δεύτερη ψηλότερα

Κλιμάκωση (Gradatio) = Συνεχιζόμενη κλίμαξ σε αλυσίδα

Παρωνομασία = Η επανάληψη μιας μουσικής ιδέας με τις ίδιες νότες, αλλά με τροποποιήσεις ή μετατροπές για έμφαση.

Παλιλλογία = Η επανάληψη μιας μουσικής ιδέας στις ίδιες νότες και στην ίδια φωνή.

Πολύτοπον = Η επανάληψη μιας μελωδικής ιδέας με τις ίδιες νότες, αλλά σε διαφορετική φωνή.

Συνωνυμία = Η επανάληψη μιας μελωδικής ιδέας με διαφορετικές νότες στην ίδια φωνή.

B. Σχήματα μίμησης με μορφή φούγκας

Αναφορά = Μορφή φούγκας, όπου ένα θέμα δεν επαναλαμβάνεται σε όλα τα μέρη

Αποκοπή = Μίμηση στην οποία η επανάληψη ενός θέματος είναι ελλιπής σε κάποια φωνή

Υπαλλαγή = Μίμηση σε αντίθετη κίνηση

Μετάληψις = Φούγκα με δύο θέματα

Γ. Σχήματα που δημιουργούνται από διάφωνες δομές

Cadentiae duriusculae = Ασυνήθιστες διαφωνίες που εμφανίζονται πριν τις τελικές νότες της πτώσης.

Ελλειψις = Μη αναμενόμενη στροφή ενός αποσπάσματος που οδηγεί σε κανονική πτώση

Ετερόληψις = Η κίνηση με άλμα ή βηματισμό προς μια διαφωνία.

² Βλ. πληρέστερο κατάλογο και σχετική βιβλιογραφία στο: G.J. Buelow, άρθρο «Rhetoric and Music», *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*

Πλεονασμός = Η συσσωρευση αρμονιών πριν την πτώση.

Δ. Σχήματα διαστημάτων

Exclamatio = Μελωδικό άλμα μικρής έκτης ή άλλου διαστήματος μεγαλύτερου της τρίτης.

Interrogatio = Μουσική ερώτηση. Μελωδικό τελείωμα μια δεύτερη ψηλότερα από την προηγούμενη νότα. Επίσης η Φρύγια πτώση.

Παρησία = Λάθος αρμονική ή μελωδική σχέση, που προκαλεί έντονη διαφωνία, ιδίως το τρίτονο

Παθοποιία = Κίνηση σε ημιτόνια εκτός κλίμακας, για έκφραση θλίψης, φόβου, τρόμου κλπ.

Ε. Σχήματα υποτύπωσης (εικονική αναπαράσταση των λέξεων)

Ανάβασις = Κίνηση που ανταποκρίνεται στην έννοια της ανόδου

Κατάβασις = Το αντίθετο της αναβάσεως

Υπερβολή - Υποβολή = Μελωδική κίνηση που υπερβαίνει τα όρια του τρόπου είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω.

Στ. Ηχητικά σχήματα ή σχήματα παύσεων

Αντίθετον = Μουσική αντίθεση που εκφράζει αντίθετες καταστάσεις που εμφανίζονται ταυτόχρονα ή διαδοχικά.

Mutatio toni = Ξαφνική αλλαγή τρόπου για εκφραστικούς λόγους.

Νόημα = Ομοφωνικό τμήμα, συνήθως σύμφωνο, που παρεμβάλλεται για έμφαση του κειμένου.

Διακοπή (Abruptio) = Γενική παύση εκεί που δεν αναμένεται

Suspiratio = Διακοπή της μελωδίας με παύσεις για εκφραστικούς λόγους.

Η Affektenlehre

Επέκταση τούτων ήταν η Affektenlehre, όπου κάποιοι γενικότεροι μουσικοί χαρακτήρες ή διαθέσεις (και όχι επιμέρους μουσικορητορικά σχήματα) χρησιμοποιούνται ως τυπικά σχήματα και στυλιζαρισμένοι τρόποι συμπεριφοράς των χαρακτήρων ενός έργου και αντίστοιχης αντίληψης αυτών των τρόπων συμπεριφοράς από το κοινό.

Οι στερεότυποι αυτοί χαρακτήρες δεν εκπροσωπούν μια γνωστοποίηση μιας υποκειμενικής συναισθηματικής στιγμής του συνθέτη αλλά μια **αντικειμενική απεικόνιση γενικών συναισθημάτων**. Και αυτή η απεικόνιση δεν δίνεται με νατουραλιστικό τρόπο, αλλά ιδεοποιημένη, σε ιδεατή μορφή.

Για να επιτευχθεί ο στόχος αυτός, ο συνθέτης προσχεδίαζε τον συναισθηματικό κόσμο που θα περιεχόταν σε κάθε έργο και αναμενόταν από τον ακροατή να διαγνώσει τα ίδια συναισθήματα στη σημασία της μουσικής, εξαιτίας

ακριβώς του στυλιζαρίματος που υπήρχε. Το ύφος, οι φόρμες και οι συνθετικές τεχνικές του Μπαρόκ, επομένως, ήταν πάντα το αποτέλεσμα της λογικής των συναισθημάτων (Affekte). Αυτό είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από την πρακτική του 19ου αιώνα, που επίσης βασίζεται στην διέγερση συναισθημάτων, αλλά αυτό γίνεται από την αυθόρμητη δημιουργικότητα του συνθέτη και βασίζεται επίσης στην αυθόρμητη αντίδραση του ακροατή.

Συναισθηματική ενότητα

Ο κυριότερος αισθητικός σκοπός της εποχής του Μπαρόκ ήταν να επιτευχθεί η υφολογική ενότητα ενός έργου μέσα από αφηρημένα και στυλιζαρισμένα συναισθηματικά σχήματα, που ονομάστηκαν Affekte (Affektenlehre). Μετά το 1600, η αναπαράσταση τέτοιων συναισθημάτων απέβη μια αισθητική ανάγκη των συνθετών. Αν και ήταν ευκολότερο αυτό στην μουσική με λόγο, ωστόσο ο στόχος παρέμενε ο ίδιος και στη μουσική την οργανική.

Κατά τη διάρκεια του 17ου και του πρώτου μισού του 18ου αιώνα, κάθε σύντομη σύνθεση ή κάθε μέρος μιας ευρύτερης σύνθεσης εξέφραζαν ένα μεμονωμένο συναίσθημα. Συναισθηματικές μεταπτώσεις δεν υπήρχαν. Έτσι επιτυγχανόταν μια λογική ενότητα, που επιβαλλόταν σε όλα τα στοιχεία της σύνθεσης από το στυλιζαρισμένο συναίσθημα. Αυτό έρχεται σε πλήρη συμφωνία με την αρχή της μελωδικής εξέλιξης και της προέλευσης όλου του μουσικού υλικού μιας σύνθεσης από μια και μόνη μουσική ιδέα (Fortspinnungsprinzip), σε αντίθεση με την «ασυνέχεια» του κλασικισμού.

Οι συνθέτες προσπαθούν να βρουν εκείνες τις νότες, μοτίβα, φράσεις, τομές, πτώσεις, μέρη κλπ. που εκφράζουν λέξεις, φράσεις, συναισθήματα. Έτσι σταθεροποιούνται διάφρα στερεότυπα, που χρησιμοποιούνται ως εκφραστικά μέσα. Βασικά ισχύει π.χ. ότι το συναισθηματικό περιβάλλον της χαράς παρουσιάζεται μέσα από μείζονες τονικότητες, γρήγορο τέμπο, κυρίως σύμφωνες συνηχήσεις και μεγάλα διαστήματα, υψηλή και λαμπερή ηχητική θέση. Αντιθέτως, το συναισθηματικό περιβάλλον της λύπης παρουσιάζεται με ελάσσονες τονικότητες, συχνές διαφωνίες και καθυστερήσεις, χρωματικές κινήσεις, στενά διαστήματα, αργό τέμπο και μεσαία ή χαμηλή ηχητική θέση. Φυσικά, μέσα στα πλαίσια αυτά, δημιουργούνται και άλλα μελωδικά ή αρμονικά σχήματα, που εξειδικεύουν τα συναισθήματα.

Μέσα στη μουσική του Μπαρόκ υπάρχουν, εκτός των ανωτέρω, πολλά κρυμμένα σύμβολα λογοκρατίας, όπως η συμβολική των αριθμών, η λειτουργική αρμονία, η μορφολογική δομή, η αντίστιξη με τους κανόνες της κ.α. Με τη βοήθεια αυτών των σχημάτων μελοποιούνται τα κείμενα, αλλά και ερμηνεύεται η μουσική. Επίσης, οι τονικότητες, οι ρυθμικές αγωγές, ο μείζων ή ελάσσων τρόπος, τα ηχοχρώματα, τα μουσικά όργανα, εκφράζουν συναισθήματα και καταστάσεις.

Κατά τους θεωρητικούς της εποχής λοιπόν, τους **Burmeister³ (1606)** και **Lippius⁴ (1612)**, η εξέταση ενός έργου πρέπει, υπό το πνεύμα που αναφέρθηκε, να δίνει βάρος στα εξής στοιχεία: τον τρόπο ή την τονικότητα, την αντιστικτική

³ J. Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606.

⁴ J. Lippius, *Synopsis musicae novae*, Strasbourg 1612.

επεξεργασία, το ποιοτικό επίπεδο και την αντιστοίχιση των τμημάτων του έργου σε συγκεκριμένα συναισθήματα.

Ο **Joachim Burmeister (1564-1629)**, μιλώντας για τους τρόπους, διαφωνούσε με την άποψη ότι η επιλογή του τρόπου είναι αποφασιστικός παράγων για την έκφραση συγκεκριμένων συναισθημάτων (αντίληψη που, σε συνέχεια της αρχαιοελληνικής, υπήρχε ήδη στην Αναγέννηση). Γι' αυτόν, ο χαρακτήρας ενός τρόπου βασίζεται στον τρόπο με τον οποίο οι βασικές του νότες περιβάλλονται από τόνους και ημιτόνια. Οι καλοί συνθέτες πάντως μπορούν να παρουσιάσουν οποιοδήποτε συναίσθημα με οποιονδήποτε τρόπο. Ο Μπουρμπίστερ προσπάθησε να διαμορφώσει ένα δόγμα μουσικορητορικών σχημάτων και να μέσω αυτού να αντιληφθεί αφηρημένα τα μέσα μουσικής διακόσμησης και έμφασης στο μουσικό κείμενο, όπως ακριβώς οι ρητορικές φιγούρες είναι τα καλλιτεχνικά μέσα του ρήτορα να αποκλίνει από τη συνηθισμένη ομιλία. Τα πέντε βήματα εξέτασης μιας σύνθεσης που ακολουθούσε είναι, με τις λατινικές τους ονομασίες:

- Modi inquisitio,
- Generis modulaminum,
- Antiphonorum indigatio,
- Qualitatis consideratio,
- Resolutio carminis in affectiones, sive periodos.

Ενώ η θεωρία του 16ου αιώνα συμπεριλάμβανε στα μέσα της σύνθεσης μόνο τις πτώσεις, τη μίμηση, τις συγκοπές και τις διαφωνίες, ο Μπ. Προσπάθησε, με τα μοτέτα του Λάσσο (π.χ. *to in me transierunt*), να απαριθμήσει και κατονομάσει όλες τις ειδικές μουσικές λεπτομέρειες και όλες τις παρεκκλίσεις από την κανονική μουσική γλώσσα, οι οποίες κατά την άποψή του ενυπήρχαν στο ομοφωνικό *genus humile*.

Για να υπογραμμίσει την αναλογική σχέση μεταξύ ρητορικής και μουσικής, χρησιμοποίησε ορολογία της ρητορικής, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις, ο ρητορικός όρος δεν διευκρινίζει με σαφήνεια το αντίστοιχο μουσικό περιεχόμενο. Πάντως ο ορισμός που έδινε στο μουσικό σχήμα είχε σχέση με τον παραδοσιακό ορισμό του ρητορικού σχήματος. Τόσο στα ρητορικά όσο και στα μουσικά σχήματα, πρέπει να υπάρξει μια παρέκκλιση από τα συνηθισμένα και αναμενόμενα, έτσι ώστε ο ακροατής να το αντιληφθεί ως ιδιαίτερο σχήμα. Μια απότομη παρέκκλιση έπρεπε πάντως να δικαιολογείται από το κείμενο, διαφορετικά απαγορευόταν διότι προσέβαλλε το αυτί. Στην πρώτη έκδοση της μουσικής θεωρίας του (1599), ο Μπ. Περιέγραψε 22 τέτοια μουσικά σχήματα, στην Τρίτη (1606) 27. Τα περισσότερα από τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί προέρχονται από τον Λάσσο. Με βάση τις ανωτέρω θεωρίες προχώρησε σε αναλύσεις έργων, δίνοντας μια σημαντική ώθηση στη γερμανική μουσική θεωρία του 17ου και του 18ου αιώνα.

Όπως ο Μπουρμπίστερ δέκα χρόνια νωρίτερα, ο **Johannes Lippius (1585-1612)** θεώρησε τη σύνθεση στο επίπεδο της ρητορικής τέχνης. Το κείμενο είναι ο θεμελιώδης παράγων πάνω στον οποίο χτίζεται μια σύνθεση και κάθε φωνή, που συντίθεται πάνω από το βάσιμο, πρέπει να εκφράζει το συναίσθημα των λόγων. Ο συνθέτης είναι δύο ειδών: απλές ή στολισμένες. Στις δεύτερες ο συνθέτης χρησιμοποιεί στολίσματα όπως ο καλός ρήτορας, για να διαμορφώσει την αρμονική

ρητορική του σύμφωνα με τις περιστάσεις και τα πρόσωπα που περιγράφει, τον χώρο και τον χρόνο, έτσι ώστε να πετύχει τους στόχους του.

Ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του Μπαρόκ, ο **Johann Mattheson**⁵ (1739), παραλληλίζει επίσης τη μουσική σύνθεση με τη ρητορική και την χωρίζει σε τμήματα, τα οποία έχουν πλήρη αντιστοιχία προς τα μέρη ενός τυπικού ρητορικού λόγου:

- Εισαγωγή (Exordium - ξεκίνημα)
- Αφήγηση (Narratio - αναφορά, διήγηση)
- Πρόταση (Propositio - περιεχόμενο και στόχος του λόγου)
- Ομολογία (Confutatio - διάλυση και παραμερισμός των αντιθέσεων)
- Επιβεβαίωση (Confirmatio - ενίσχυση της επιχειρηματολογίας)
- Επίλογος (Peroratio - έξοδος)

Στο κυριότερο θεωρητικό του έργο, τον Capellmeister προβαίνει σε μια μακρά ανάλυση του συναισθήματος στη μουσική και σημειώνει: «Κάθε τι που συμβαίνει στη μουσική χωρίς συγκεκριμένο και αξιόλογο συναισθηματικό περιεχόμενο είναι ένα τίποτε, δεν κάνει τίποτε και δεν σημαίνει τίποτε». Από τον Μάτεσον προέρχεται η μοναδική ενιαία συστηματική περιγραφή της θεωρίας των συναισθημάτων που υπάρχει από την εποχή του Μπαρόκ.

Παραθέτουμε εδώ δύο σύγχρονα κείμενα, που φωτίζουν αρκετά τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε και γινόταν αντιληπτή η μουσική στην εποχή του Μπαρόκ.

S. Towneley Worthstone, Το Υπόβαθρο της Όπερας στη Βενετία:⁶

111. Ο ρεαλισμός ήταν ένα βασικό χαρακτηριστικό της βενετσιάνικης σχολής. Το στοιχείο αυτό ξεκινούσε από τους πρώτους συνθέτες της και επιβίωνε χάρη στην πνευματική στάση της εποχής. Υπήρχε όμως σαφής διαφορά ανάμεσα στους μαδριγαλιστές του 16ου αιώνα και στους μονωδιστές του επόμενου. Οι πρώτοι μεταχειρίζονταν διαρκώς μεθόδους γεμάτες ζωντάνια για να εικονογραφήσουν κάθε λέξη, ενώ για τους δεύτερους σημασία είχε η διάθεση του έργου στο σύνολό του. Λόγος ύπαρξης των τεχνών ήταν να συγκινούν την ψυχή παίζοντας με τις διάφορες διαθέσεις ή συναισθήματα, αντίληψη που έδινε δυνατότητες για μεγαλύτερη ανάπτυξη απ' ό,τι η απλή μεταγραφή λέξεων σε μουσική. Η ίδια αντίληψη οδήγησε τελικά στη διάκριση του ηχοχρώματος των διαφόρων οργάνων και της ειδικής επίδρασης που ασκούσε το καθένα από αυτά στον ακροατή, στοιχείο που το είχαν επισημάνει ήδη οι αρχαίοι έλληνες (...) Παρότι η διάκριση αυτή έγινε στο τέλος του 17ου αιώνα, στη γενική ιστορία της μουσικής αποτελεί ένα πρώιμο παράδειγμα αξιολόγησης του ηχοχρώματος. (...) 112. Νέα τεχνική που αποσκοπεί στην απεικόνιση των διεργασιών που γίνονται στη φαντασία ενός χαρακτήρα ή των αντιδράσεών του σε συγκεκριμένες περιστάσεις μιας πλοκής με τη βοήθεια του καινοφανούς χειρισμού της διαφωνίας στη μουσική γραφή.

⁵ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.

⁶ S. Towneley Worthstone, *Το Υπόβαθρο της Όπερας στη Βενετία*, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Κλ. Μοντεβέρντι, Επιστροφή του Οδυσσέα*, Οκτ. 1998, Αθήνα 1998, 103-115.

113. Ακολουθώντας την έντονη παραλληλία ομιλίας και τραγουδιού, οι θεωρητικοί της μουσικής διαμόρφωσαν σταθερά σχήματα ανάλογα με τα σχήματα της ρητορικής. Γύρω στα μέσα του αιώνα τα τυποποιημένα πρότυπα άρχισαν να παίζουν μεγάλο ρόλο στην τεχνική της σύνθεσης. Τα εγχειρίδια της εποχής πραγματεύονταν διάφορες λύσεις όπως η αναστροφή, η μείωση, η μίμηση και οι εξωμουσικές ιδέες, δηλαδή αφηρημένες έννοιες που άρμοζαν στις αφηρημένες έννοιες της εποχής. Έτσι, ο συνθέτης μπορούσε να μεταδώσει τις ιδέες του με συνοπτική και διαυγή μορφή, που επιδεχόταν ορθολογική ερμηνεία. Αργότερα, η πνευματική σημασία αυτών των μουσικών σχημάτων βρήκε τον διαπρεπέστερο εκφραστή της στο πρόσωπο του Γ.Σ. Μπαχ. Την ψυχή τη συγκινούσαν τα συναισθήματα, τα οποία παρουσιάζονταν στη μουσική μέσω ενός τυποποιημένου συνθετικού σχήματος. Ο Κατσίνι εξηγεί με ποιόν τρόπο προσπάθησε «να μιμηθεί το νόημα των λέξεων, επιλέγοντας συγχορδίες τότε περισσότερο και τότε λιγότερο συναισθηματικές, ανάλογα με το συναίσθημα που εκφράζανε». Αλλά τα σχήματα αυτά δεν ήταν απολύτως καθορισμένα. Το ίδιο σχήμα, ανάλογα με το μουσικό του περιεχόμενο, μπορούσε να αποδώσει διαφορετικά συναισθήματα και το νόημά του εξαρτιόταν συχνά από τον τίτλο που συνόδευε το κομμάτι και αποτελούσε μια βάση για τη μουσική ανάπτυξη, μια αφηρημένη έννοια που γινόταν συγκεκριμένη χάρη στη μουσική. (...) Καθώς η οπερική φόρμα αποκρυσταλλωνόταν σε ρετσιτατίβο και άρια <ναπολιτάνικη όπερα>, η εξάρτηση της εξωμουσικής ιδέας από τα τεχνικά σχήματα γινόταν εξαιρετικά σαφής. (...) (114) Η συμβολική ερμηνεία που συνδυάζουμε σήμερα με τα έργα του Μπαχ υπήρχε ήδη, σε λιγότερο ανεπτυγμένη μορφή, στα έργα του βενετσιάνικου θεάτρου. Καθώς εξελισσόταν η άρια, ο ποιητής έκανε τον κάθε στίχο παραλλαγή ενός βασικού συναισθήματος ή, στην εμβρυακή μορφή της άριας ντα κάπο, κατόρθωνε να παρουσιάσει τα δύο μέρη σαν διαφορετικές όψεις της αρχικής συναισθηματικής διάθεσης. Η όπερα, χάρη στην ικανότητά της να υλοποιεί αυτό το οποίο στην ποίηση αναγκαστικά απλώς υποβάλλεται, αποδείχτηκε σαν συνδυασμός το ιδανικό μέσο για τα καλλιτεχνικά ιδεώδη του 17ου αιώνα.

Ο Nicolaus Harnoncourt, εξ άλλου διατυπώνει:⁷

75. (...) Η όπερα σέρια, για μεγάλο χρονικό διάστημα, αποτελούσε την κύρια μορφή του μουσικού θεάτρου (...) Για μένα, η παλιά όπερα σέρια παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί ακριβώς μοιράζει τα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης προσωπικότητας σε περισσότερα πρόσωπα. Έτσι μια άρια που μιλάει για εκδίκηση, μιλάει για εκδίκηση και μόνον. Σε κάθε όπερα υπάρχει πάντοτε μια άρια που εκφράζει θυμό, ένα ντουέτο που εκφράζει το ερωτικό πάθος κτλ. Όλα αυτά αποτελούν μέρος μιας δεδομένης κατάστασης. Ο λιμπρετίστας έπαιζε το ρόλο του, δεν ήταν όμως υποχρεωμένος να πρωτοτυπήσει, γιατί το σημαντικό ήταν αυτό που έκανε ο συνθέτης μέσα απ' αυτήν την κατάσταση. Επίσης, η όπερα σέρια είχε τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί επ' άπειρον το ίδιο λιμπρέτο, γιατί αυτό που είχε σημασία ήταν να βγουν στη σκηνή τα μεγάλα ανθρώπινα συναισθήματα, η ποικιλία των συγκινήσεων και τα ανθρώπινα «πάθη». Κι αυτά είναι αιώνια.

76. (...) Η ζήλια και η εκδίκηση, για την όπερα μπαρόκ, είναι ξεκάθαρα και μονοσήμαντα πράγματα. Θα λέγαμε ότι μόνον το άθροισμα των παθών των διαφορετικών προσώπων μπορεί να σχηματίσει μια «ολοκληρωμένη προσωπικότητα»

⁷ Ο Nicolaus Harnoncourt, για τη Μεγαλοφυχία του Τίτου (συνέντευξη στην Μ. Zander, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ), Κύκλος «Ο Μότσαρτ στη Βιέννη», 1994-95, Αθήνα 1994, 75κε.

<στυλιζάρισμα των συναισθημάτων και απόδοσή τους, μονοσήμαντα, με ξεχωριστούς χαρακτήρες>. Κάθε πρόσωπο αποτελεί μέρος της ανθρώπινης προσωπικότητας.

Ο 18^{ος} αιώνας και οι προεκτάσεις του.

Η επικράτηση του Ορθού Λόγου

Ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα η πνευματική Ευρώπη αρχίζει να ταράσσεται από ιδέες κυρίως των Γάλλων πνευματικών ανθρώπων και φιλοσόφων που οδήγησαν στη διάσπαση της παλαιάς καθεστηκυίας τάξεως του φεουδαρχισμού και σε μια νέα αντίληψη της τιμής, της ελευθερίας, της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και της ευτυχίας. Η Ανθρωπότητα, και μαζί της η Τέχνη, επιζητεί την πρόοδο που θα βασίζεται στα νέα ιδανικά του ορθολογισμού, της γνώσης, της κυριαρχίας της λογικής και της επιστήμης. Το αίτημα των καιρών είναι ακόμη η επιστροφή στη φύση, στη φυσική κατάσταση και ελευθερία του ανθρώπου, και αντίστοιχα, η επιστροφή της τέχνης κοντά στον απλό καθημερινό άνθρωπο, η ικανοποίηση των δικών του αισθητικών απαιτήσεων και όχι μόνον εκείνων των ανωτέρων στρωμάτων της κοινωνίας. Ως πρότυπη εποχή, που εξέφραζε και ικανοποιούσε όλα αυτά τα αιτήματα, θεωρείτο (όπως και στην Αναγέννηση) η **κλασική αραιότητα, και κυρίως η Ελληνική**, που απέπνεε την αίσθηση της ισορροπίας και του μέτρου

Εκείνο που έχει σημασία στον κλασικισμό είναι:

- η δράση και η δραματικότητα, τα ζωντανά και εναλλασσόμενα συναισθήματα, οι αντιθέσεις και η ισορροπία τους.

Οι κλασικοί αντιλαμβάνονται τη μουσική τους ταυτοχρόνως ως επιστήμη και ως τέχνη, και συγκεκριμένα ως την τέχνη που συνδυάζει τους ήχους κατά τρόπο ευχάριστο. Με το Sturm und Drang η αντίληψη για τη σημασία της μουσικής συμπληρώνεται από την έκφραση πάθους και συναισθημάτων, πράγμα που στο ρομαντισμό (19ος αιώνας) θα επικρατήσει στη μουσική.

- *Στον κλασικισμό υπάρχει και επιδιώκεται συνειδητά η ισορροπία μεταξύ φόρμας και περιεχομένου.*

Στην εποχή του κλασικισμού ο απλός άνθρωπος είναι:

- Αυτός που πράττει, και όχι αυτός που παρακολουθεί άπρακτος τα γεγονότα.
- Αυτός που διαμορφώνει τη δράση σε κάθε στιγμή, και όχι αυτός που παρακολουθεί μια επική διήγηση ξένη προς την εποχή του και τα θέματα που τον απασχολούν.

Από αυτό προέρχεται η έντονη δραματικότητα αυτής της μουσικής, η αίσθηση ότι **συμβαίνουν και διαδραματίζονται μπροστά στα μάτια μας γεγονότα**. Έτσι εξηγείται επίσης η ένταση και η κινητικότητα αυτής της μουσικής. Τα συναισθήματα που παρουσιάζονται και οι ανθρώπινοι χαρακτήρες που τα εκπροσωπούν είναι πραγματικοί, καθημερινοί, φυσικοί και όχι εξιδανικευμένοι κι απόμακροι όπως στο Μπαρόκ. Η αίσθηση που αποπνέει η μουσική είναι ότι τα πράγματα είναι απλά, ακριβή, ξεκάθαρα, αυτονόητα. Δεν υπάρχει τίποτε το «λόγιο» και εξεζητημένο, όλα συμβαίνουν φυσιολογικά και αυθόρμητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η μουσική είναι επιφανειακή και ανώριμη. Αντιθέτως, αποπνέει την βαθύτερη ωριμότητα και σοβαρότητα (όχι σοβαροφάνεια, όπως συχνά στο Μπαρόκ)

Λείπει η πολύπλοκη αρμονία και πολυφωνία του Μπαρόκ και ιδίως του Μπαχ. Όλα, ακόμη και η αρμονία, εξαρτώνται από τη μελωδία και την κίνηση της. Η μελωδική ενότητα που χαρακτηρίζει το Μπαρόκ, με την δημιουργία μιας συνεχούς

μελωδίας που προέρχεται από τη σταδιακή μετεξέλιξη ενός και του αυτού μελωδικορυθμικού μοτίβου, εγκαταλείπεται. Τώρα κυριαρχούν οι αντιθέσεις σε όλα τα επίπεδα: Αντιθέσεις δυναμικές, ρυθμικές, θεματικές, μοτιβικές, μελωδικές, αρμονικές, μορφολογικές, υφολογικές, τονικές κλπ.

Η έννοια του κλασικού, τόσο στη μουσική όσο και γενικότερα, εκπροσωπεί τις κατηγορίες της ποιότητας, της χρονικής απόστασης και της παγκοσμιότητας. Το κλασικό σαν αξιολογικός χαρακτηρισμός υποδηλώνει το πρότυπο, αυτό που προκαλεί σε απομίμηση, το ανυπέρβλητο. Στον Μότσαρτ, τον πιο αντιπροσωπευτικό από τους κλασικούς συνθέτες, η μουσική χαρακτηρίζεται από

- το στοιχείο του φυσικού και του αυτονόητου,
- την καθαρότητα και την ακρίβεια
- την έλλειψη του «λόγιου» ή του επιτηδευμένου
- παιδικότητα και αφέλεια, που όμως προϋποθέτει ύψιστη ωριμότητα
- ευθυμία ταυτόχρονα με βαθειά σοβαρότητα
- αυθορμητισμό και ταυτόχρονη συνειδητοποίηση.

Οι φράσεις που πρέπει πάντα να θυμόμαστε για τον Κλασικισμό είναι:

- **Αρχή των αντιθέσεων,**
- **Δραματικότητα**
- **Ασυνέχεια της μουσικής**
- **Αίσθηση του μέτρου**
- **Εξισορρόπηση των δυνάμεων**
- **Ισορροπία μεταξύ της φόρμας και του περιεχομένου**

Έντονο είναι το **στοιχείο της εκπλήξεως, του απρόσμενου, του δραματικού και ταυτόχρονα εκφραστικού. Η** ενότητα του έργου προκύπτει όχι από την θεματική και μοτιβική ενότητα (όπως στο Μπαρόκ), αλλά από **την εξισορρόπηση όλων αυτών των αντιθέσεων και ετερόκλητων στοιχείων.**

Θρασύβουλος Γεωργιάδης, Μουσική και γλώσσα, Το ιστορικό γίνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της λειτουργίας, μτφρ. Δημ. Θέμελης, Αθήνα 1994, 123 κ.ε. (Η έννοια του μέτρου. Η οροθέτηση και το γέμισμα του χρόνου ως επίτευγμα των κλασικών, αποσπάσματα)

(123) Οι κλασικοί της Βιέννης, Haydn, Mozart και Beethoven σκέφτονται, όπως ο Μπαχ, στο πνεύμα της οργανικής μουσικής (...) (124) Και αυτοί χρησιμοποιούν τη γλώσσα ως απλό σύμβολο ενός νοήματος που συλλαμβάνεται με τα μέσα της οργανικής μουσικής. Παρ' όλα αυτά, στην κλασική μουσική της Βιέννης επιβάλλονται άμεσα επίσης η γλωσσική μορφή και η γλωσσική χειρονομία. (...) Μεταφέροντας το νέο της βιεννέζικης κλασικής μουσικής στο γενικά-πνευματικό θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως σύλληψη δράσης, της ιδιάζουσας ανθρώπινης δράσης.

(155). Διαπίστωση ότι η κλασική μουσική της Βιέννης πρέπει να γίνει κατανοητή ως σύλληψη της ειδικά ανθρώπινης δράσης. Αντιλαμβανόμαστε ένα συμβάν που λαμβάνει

χώρα παρουσία μας εδώ και τώρα, που μπορεί να είναι σκηνική ή οργανική μουσική. (...) Δεν βιώνουμε εδώ ένα συνεχές γίγνεσθαι (156) Οι συγχορδίες δημιουργούνται όχι μέσω της πλοκής των φωνών, όπως στο όπως στο *continuum* της αρμονικής πολυφωνίας. Πιο πολύ χρησιμοποιούνται ως σφραγίδα μέσα στην αρμονική πτώση, αφού μέσω των αιώνων παλιάς πολυφωνικής χρήσης ποτίστηκαν με νόημα. (...) Η μουσική υφή (του κλασικισμού) γίνεται μόνο τότε σωστά κατανοητή, όταν κανείς τη φανταστεί αποτελούμενη από πολλά μέλη όμοια με σταθερά σωματίδια από τα οποία το καθένα εισάγεται μέσω του δικού του νέου παλμού. (...) Αυτός ο νέος νοηματικός φορέας εργάζεται με εκπλήξεις, δεν είναι επική αλλά δραματική γλώσσα. Δημιουργεί το μουσικό θέατρο, (και την αναγκαιότητα της μουσικής διεύθυνσης).

Διευθυντική και θεατρική στάση έχουν μια περαιτέρω συνέπεια: δημιουργούν ένα «απέναντι», δημιουργούν απόσταση. Όταν βλέπω μπροστά μου ανθρώπους που δρουν παρουσία μου, συλλαμβάνω έτσι αυτό το συμβάν ως ένα «απέναντι» (...) (157) Είναι πραγματικοί άνθρωποι, που εκεί, επάνω στη σκηνή, ζουν και δρουν. Όμως δεν ανήκουν στο δικό μου χώρο δράσης. Μου παρουσιάζονται. Η απλοϊκή πίστη «έτσι ήταν» που χαρακτήριζε την επική στάση δεν υπάρχει πια εδώ. Από μια άποψη, η σκηνή είναι πιο πραγματική από το έπος, γιατί βλέπω μπροστά μου ζωντανούς ανθρώπους. Από μια άλλη όμως άποψη μη πραγματικούς, γιατί γνωρίζω ότι το συμβάν αυτό είναι φτιαχτό, απλώς μου παρουσιάζεται. (...) (Στον κλασικισμό το συμβάν παρουσιάζεται ως παροντικό, ως θεατρική πραγματικότητα, δηλαδή ως κάτι το ασυνεχές. (...)

Όμως το υπέρτατο χαρακτηριστικό της κλασικής μουσικής δομής (...) είναι η παροντική δράση και έτσι το ασυνεχές, η σύσταση της δομής από ανεξάρτητους μικρούς παλμούς. Ξεκινώντας απ' αυτό το σημείο, πρέπει να θέσει κανείς το ερώτημα: Τα είναι αυτό που, παρά τη συνεχή αλλαγή, προκαλεί την ενότητα; Αυτό που αλλάζει είναι το ρυθμικό-τονικό γέμισμα. Αυτό που μένει, η μετρική ισορροπία, το μέτρο. Η αλλαγή π.χ. μεταξύ παλμών σε θέση και άρση, αυτό το ουσιαστικό φαινόμενο της βιεννέζικης κλασικής μουσικής, στηρίζεται σε αυτή (...) (158) Υπενθυμίζεται επίσης η μετρικά διαφορετική χρησιμοποίηση της αρμονικής ακολουθίας δεσπόζουσα-τονική. Αυτό που σε όλες αυτές τις περιπτώσεις δημιουργεί ενότητα είναι η νέα ξεκάθαρη έννοια του μέτρου.

Θα μπορούσε κανείς να πει απευθείας: το πνευματικό επίτευγμα των κλασικών είναι το λύσιμο της έως τότε εννοούμενης ενότητας ρυθμικής-φθογγικής μορφής και μετρικής ισορροπίας, σε δύο ανεξάρτητα, χωριστά χρησιμοποιούμενα, μεγέθη. (...) Μ' αυτό τον τρόπο μετασχηματίστηκε η τεχνική σύνθεσης. Εδώ εντοπίζεται το *non prius auditum* της βιεννέζικης κλασικής μουσικής. Στην οργανική μουσική της εποχής του *basso continuo* καθιερώθηκε το μέτρο. Όμως μόνο η βιεννέζικη κλασική μουσική υφή προχώρησε στη δημιουργία της νέας έννοιας του μέτρου, το απλό σύστημα σχέσης. (...) (159) Η ποικίλη πολλαπλότητα των μορφών (των μοτίβων) δαμάζεται μέσω του εξωτερικά ομοιόμορφου, λαϊκότροπα θέλγοντος πλαισίου της δίμετρης συμμετρίας. Πίσω απ' αυτοί βρίσκεται όμως η νέας έννοια του μέτρου. Το απελευθερωμένο από κάθε ύλη μέτρο έχει τη δυνατότητα να συγκρατεί τα ετερογενή μέλη, ακριβώς επειδή δεν έχει τίποτα το υλικό που θα μπορούσε να συγκρουσθεί μαζί τους. Είναι απλώς σαν ένα σύστημα που δημιουργεί την ενότητα μόνο στο πνεύμα. Αυτό όμως σημαίνει την τελευταία δυνατή αφαίρεση μέσα σε μια τέχνη: να ενεργεί μ' έναν παράγοντα που έγινε απλή φόρμα (με την έννοια του Καντ), που έχει αποθέσει εντελώς την ύλη.

(183) Η κλασική μουσική της Βιέννης έχει δημιουργήσει ορισμένες προϋποθέσεις που ευνοούν την άνοδο της κοσμοϊστορικής ερμηνευτικής στάσης. Η διαμόρφωση ενός απέναντι και η δημιουργία του ειδικού τύπου διευθυντή ορχήστρας ήταν

χαρακτηριστικά της κλασικής μουσικής της Βιέννης. Ο διευθυντής ορχήστρας ήταν μια προσωπικότητα, που συνειδητά αφοσιωνόταν στην ερμηνεία, εκείνη βέβαια την εποχή κυρίως στην ερμηνεία της σύγχρονης μουσικής. Παραπέρα είδαμε ένα χαρακτηριστικό της κλασικής μουσικής της Βιέννης στο ότι συνειδητοποιήθηκε ο χρόνος ως αυτοτελής παράγων. Για πρώτη φορά αυτή η μουσική έκανε μουσικά χειροπιαστό τον παράγοντα του χρόνου. Βέβαια εδώ ακόμα ως κάτι παροντικό, ως δράμα, ως τραγικότητα. Όμως ο παράγων του χρόνου, τώρα πια ως γίνεσθαι, είναι, για την κατανόηση της μουσικής ως ιστορίας, ουσιαστικός. Η διαδοχική ακολουθία των μουσικών φαινομένων μπορεί να προσελκύσει την προσοχή μόνο όταν υπάρχει η συνείδηση του χρόνου ως γίνεσθαι.

Η Κλασική Ανάλυση

Στην αναλυτική σκέψη της κλασικής περιόδου, το νέο πνεύμα εκφράζεται κυρίως με την έμφαση στο μοντέλο της κανονικής δομής των μουσικών φράσεων, με άλλα λόγια στο μοντέλο των 2μετρων, 4μετρων, 8μετρων 16μετρων κλπ. σχημάτων (φράσεις-προτάσεις-περίοδοι).

Ο **H.C. Koch⁸ (1782-93)** ξεκινά τη μελέτη του περιγράφοντας τα τρία βασικά στάδια της σύνθεσης ενός μουσικού έργου: Σχέδιο, εφαρμογή, επεξεργασία, πράγμα που αντιστοιχεί απολύτως στα τρία στάδια της ρητορικής του Μπαρόκ: *dispositio*, *elaboratio*, *decoratio*. Η κυρίως προσφορά του είναι, όμως, μια λεπτομερής μελέτη της δομής των φράσεων και των περιόδων. Διατυπώνει τη θεωρία της μελωδικής δομής της φράσης και καθορίζει ένα πλαίσιο ιεράρχησης των μουσικών ενοτήτων από τις μικρότερες στις μεγαλύτερες κατά το προαναφερθέν σχήμα των 2-4-8 μέτρων. Ακολουθώς, ασχολείται με τις περιπτώσεις τροποποίησης του σχηματικού αυτού πλαισίου (επιμηκύνσεις φράσεων, επικαλύψεις, περικοπές), χωρίς απώλεια συμμετρίας, μέσω του όρου της μελωδικής συμπίεσης και των συμπιεσμένων μέτρων. Με τον ίδιο τρόπο, ο Κοχ αναπτύσσει τη δομή των μεγαλύτερων της 8μετρης ή 16μετρης περιόδου μονάδες μιας μουσικής σύνθεσης. Το τελευταίο το παράδειγμα είναι μια σύντομη 8μετρη περίοδος σε φόρμα μπουρέ, που ο Κοχ επεκτείνει χρησιμοποιώντας τις μεθόδους και τις τεχνικές που περιγράφει, σε μια 32μετρη σύνθεση που θυμίζει πολύ έκθεση σονάτας, χρησιμοποιώντας επαναλήψεις, αλυσίδες, επανεκθέσεις, παρενθετικές φράσεις και πτωτικές επιμηκύνσεις και ενισχύσεις.

Το μοντέλο του Κοχ βασίστηκε και σε παλιότερες θεωρητικές κατασκευές των μέσων του 18^{ου} αιώνα, και κυρίως στον **Riepel⁹ (1755-65)** και **Sulzer¹⁰ (1771-4)**. Η μέθοδός του είναι ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο ανάλυσης διότι καθόρισε κάποια πρώτα συγκεκριμένα συστήματα αναφοράς της μουσικής δομής και διότι δημιούργησε μια πρώτη ορολογία της μουσικής ανάλυσης με το σύστημα φράση-πρόταση-περίοδος και τα παρεπόμενα.

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, τη σκυτάλη θα πάρουν δύο γάλλοι θεωρητικοί. Ο **Reicha¹¹ (1814)**, τσεχικής καταγωγής, ακολούθησε ανάλογη μέθοδο με τον Κοχ, χρησιμοποιώντας γαλλική ορολογία, σε ένα βιβλίο μορφολογικών παραδειγμάτων

⁸ H.C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, Leipzig/Rudolfstadt 1782-93.

⁹ J. Riepel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Regensburg 1752-68.

¹⁰ J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771-74.

¹¹ A. Reicha, *Traité de mélodie*, Paris 1814; *Cours de composition musicale*, Paris 1816; *Traité de haute composition musicale*, Paris 1824-26.

που συντάξε. Εξετάζει καθαρά μελωδικές δομές, χωρίς αναφορά στην αρμονία, ενώ ξεχωρίζει τις έννοιες του μέτρου και του ρυθμού. Σημαντική για το μέτρο του μουσικού του αισθητηρίου είναι η αναγνώριση στη μουσική γάλλων συνθετών μερικών μη άρτιων (μη συμμετρικών) φράσεων, πράγμα που αποδίδει στην ασυμμετρία της γαλλικής γλώσσας. Επίσης, διαφοροποιεί μεταξύ πτώσεων διαφορετικής ισχύος, δημιουργώντας αναλογίες με τη μουσική ρητορική του Μπαρόκ. Στο ίδιο έργο του μας παραδίδει μια από τις πρώτες περιγραφές της φόρμας σονάτας. Βασιζόμενος στο ίδιο θεωρητικό σύστημα, ο Ρέιχα εξέδωσε το 1824-26 και δεύτερο σύγγραμμα, όπου χρησιμοποιεί καθαρά σχηματικές παραστάσεις για να παρουσιάσει μουσικές μορφές.

Ο **Momigny**¹² (1803-6), ο σημαντικότερος ίσως θεωρητικός αναλυτικός της περιόδου, στηρίχθηκε επίσης στη δομή φράση-πρόταση-περίοδος, με διαφορετική ορολογία από τους προηγούμενους. Επανεισήγαγε όμως το στοιχείο της εκφραστικής ανάλυσης, ανατρέχοντας στο σύστημα συναισθηματικών μουσικών συμβολισμών (Affektenlehre) του πρώιμου 18^{ου} αιώνα.

Στην ανάλυσή του της φραστικής δομής, ο Μομινύ έθεσε την βάση για μια θεώρηση της μουσικής ως διαδοχής μερών έντασης. Με άλλα λόγια, ως βάση για την αντίληψή του χρησιμοποίησε το μοντέλο των ισχυρών και των ασθενών μερών του μέτρου, τις διαφορετικές ταυτότητες των διμερών-τετραμερών και των τριμερών μέτρων και των «ανδρικών» ή «γυναικείων» πτώσεων, ως φαινομένων με διαφορετικό βάρος. Ο πραγματικός ρυθμός δεν περικλείεται ανάμεσα σε δύο διαστολές του μέτρου, αλλά τις υπερβαίνει, αφού η μουσική προχωρεί πάντα από την άρση στη θέση. Άρα τα ορατά όρια του μέτρου (*mesure oculaire) (η διαστολή) δεν είναι πάντα τα πραγματικά, που είναι αυτά που ακούμε (mesure auriculaire) και που μπορεί να υπερβαίνουν τα όρια του μέτρου

Ως πρώτος μάλιστα υποστήριξε τις σχέσεις μουσικών φαινομένων με φυσιολογικές λειτουργίες του ανθρωπίνου σώματος, όπως η σχέση του μουσικού μέτρου προς το περπάτημα του ανθρώπου ή τους κτύπους της καρδιάς. Ως θεωρητικός ο Μομινύ έθεσε τις βάσεις για μεταγενέστερες εξελίξεις στον τομέα της ανάλυσης, αφού τα περισσότερα μηνύματα της **θεωρίας του Ρήμαν** δεν είναι παρά επανάληψη των δικών του θεωριών.

Σε κάθε ανάλυσή του, κατασκεύαζε ένα ποιητικό παράλληλο με την μουσική, το οποίο αντιστοιχίζει προς τις νότες σαν «λόγια» ενός τραγουδιού, και προσέφερε μέσω αυτού μια ερμηνεία φόρμας και περιεχομένου. Ταυτόχρονα ασχολείται συστηματικά με την αρμονική ανάλυση και την σχηματική απεικόνιση των βασικών συγχορδιών. Στην καταγραφή της μουσικής ανάλυσής του, χρησιμοποιούσε μικρότερες νότες για να δηλώσει σημεία μικρότερης σημασίας, **θέτοντας έτσι τα θεμέλια της συρρικνωτικής-συμπυκνωτικής μεθόδου (Σένκερ)** που θα ανθίσει στις αρχές του 20ου αιώνα.

Σε ανάλογο πνεύμα κινείται ο **Logier**.¹³ Στο σύγγραμμά του, που χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τον όρο «επιστήμη της μουσικής - μουσικολογία», εξετάζει τις μουσικές συνθέσεις υπό τις εξής επόψεις: Τονικότητα, χρόνος (ρυθμός και μέτρο), θεμελιώδη μπάσα (αρμονία, αρμονικοί σταθμοί), μετατροπίες, διαφωνίες, διαβατικές νότες και βοηθητικές αρμονίες, μορφολογική δομή (περίοδοι), τμήματα, αντιστικτικές τεχνικές και μίμηση. Στις οδηγίες του για τη συνθετική τεχνική (διότι

¹² J.-J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition*, Paris 1803-6.

¹³ J.B. Logier, *System der Musikwissenschaft und der praktischen Komposition*, Berlin 1827.

και αυτό είναι ένα σύγγραμμα για επίδοξους συνθέτες), ξεκινάει από την τοποθέτηση του βασικού σκελετού (αρμονικού και μορφολογικού) της σύνθεσης για να καταλήξει στις ψηλότερες φωνές (μελωδίες, στολίσματα). Στοιχεία αναλυτικής σκέψης παρουσιάζει και ο πολύ γνωστός **Carl Czerny¹⁴ (1849)**, που συνέγραψε το πρώτο ανεξάρτητο εγχειρίδιο μορφολογίας και ενορχήστρωσης. Οι σκέψεις του κατευθύνονται επίσης προς τη συρρίκνωση της σύνθεσης στον βασικό αρμονικό της σκελετό και τα κύρια μελωδικά μέρη, ενώ προσκολλάται σε δεδομένα και δοκιμασμένα μορφολογικά σχήματα, προς τα οποία προσπαθεί, ενίοτε με προκρούστειο τρόπο, να προσαρμόσει τις μουσικές δημιουργίες της εποχής του και των παλαιότερων. Θεωρεί την (έντονη στην εποχή του) αναζήτηση της πρωτοτυπίας περιττή και απορρίπτει τον πειραματισμό για την αναζήτηση νέων μουσικών μορφών.

¹⁴ C. Czerny, *School of practical composition*, London 1849.

Ο 19^{ος} αιώνας.

Μουσική μορφολογία και ιστορική συνείδηση

Στη Μουσική του 19^{ου} αιώνα, επιζητείται η επικράτηση του συναισθήματος ως του σημαντικότερου κριτηρίου της Τέχνης, κατ' αντιπαράθεση προς τον ορθολογισμό της εποχής του διαφωτισμού, που παρήγαγε τον κλασικισμό. Η αίσθηση του μέτρου και της ισορροπίας του κλασικισμού θεωρείται ως περιορισμός της ελευθερίας του καλλιτέχνη να εκφράσει τη δημιουργική του φαντασία, και ως φυλάκιση των έντονων συναισθημάτων που πρέπει να κατακλύζουν και να δονούν τον εκτελεστή ή τον ακροατή ενός μουσικού έργου.

Στη μουσική του 19ου αιώνα εισάγεται το ποιητικό και μεταφυσικό στοιχείο, συντελείται μια μετατόπιση της ισορροπίας μεταξύ Λόγου και Αισθήματος. Η έκφραση του Εγώ, ο Υποκειμενισμός και το Συναίσθημα του καλλιτέχνη κυριαρχούν. Στη λέξη «έκφραση» περιέχεται πάντα ένας υποκειμενικός χαρακτήρας, συσχετίζεται μαζί του η έννοια του ατομικού, του προσωπικού, του συναισθηματικού. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η νέα θέση του καλλιτέχνη - δημιουργού απέναντι στην τέχνη του και στην κοινωνία της εποχής του και ο υπερτονισμός της σημασίας του ως ανεξάρτητης δημιουργικής προσωπικότητας, πράγμα που του δίνει την ελευθερία να παρεμβαίνει και σε θέματα πέραν της μουσικής, όπως θρησκευτικά, φιλοσοφικά, βιοθεωρητικά.

Η μουσική στον 19ο αιώνα «σημαίνει πάντα κάτι», έχει πάντα ένα νόημα. Αυτό είναι το πρωτεύον στην ύπαρξή της, που της δίνει σημασία. Το νόημα είναι αυτό προς το οποίο προσκολλάται η μουσική, που μας ανακοινώνει, που μας μεταδίδει. Το φαινόμενο αυτό είναι πιο ξεκάθαρο στην προγραμματική μουσική και τα παρακλάδια της. Στη λ. «έκφραση» συνυπάρχει πάντα ένας υποκειμενικός χαρακτήρας. Μαζί της συνδέεται η έννοια του ατομικού, του προσωπικού, του υποκειμενικού, του έντονα συναισθηματικού. Έτσι, εντονότατη αναπτύσσεται, ιδίως στο δεύτερο μισό του αιώνα, η άποψη ότι η μουσική είναι ένας φορέας συναισθημάτων και ψυχικών συγκινήσεων που εκπηγάζουν από τον συνθέτη, ο οποίος στοχεύει να τα διεγείρει κατ' αναλογία και στον εκτελεστή ή τον ακροατή.

Με άλλα λόγια, στον 19ο αιώνα τίθεται έντονα η αντίθεση μεταξύ μορφής και περιεχομένου, πράγμα που θα οδηγήσει σε μια βαθειά αντιπαράθεση που δεν είχε πάντα μόνο θεωρητικά μέσα έκφρασης. Η συζήτηση στα μέσα του αιώνα άνοιξε με το ερώτημα, αν αντιλαμβανόμαστε τη μουσική του Μπετόβεν καλύτερα μέσω της αντίληψης της δομής και της μορφολογικής ιδέας ή μέσα της αποκάλυψης μιας κρυφής προγραμματικής ιδέας. Οι ίδιοι οι αισθητικοί του περιεχομένου όμως, όπως ο Χόφμαν, δείχνουν πόσο στενά συνδεδεμένη η μορφολογία με διάφορες εκφραστικές στιγμές της μουσικής. Η αντιπαράθεση αυτή, μεταξύ «φορμαλιστών» και «ερμηνευτικών» της μουσικής, που είναι κεντρική στην λειτουργία του μουσικού φαινομένου ακόμη και σήμερα, βαραίνει πολύ στην κατανόηση της μουσικής εκείνης, αλλά και γενικότερα κάθε εποχής. Η στάση που θα πάρει ο μουσικολόγος απέναντι στο πρόβλημα αυτό είναι καθοριστική και για τη λειτουργία του ως αναλυτικού, διότι υπαγορεύει άμεσα το μουσικό του αισθητήριο και την επιστημονική του αντίληψη. Για το λόγο αυτό, στο κεφάλαιο αυτό περιέχονται εκτενέστερα αποσπάσματα από κείμενα της εποχής και σύγχρονες μελέτες, ώστε να είναι καλύτερα θεμελιωμένο το οιοδήποτε συμπέρασμα.

Ιδιαίτερα σημαντικό, κυρίως για το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα είναι και το κίνημα των εθνικών σχολών. Η ιδεολογία των εθνικών κινημάτων στη μουσική στρέφεται γύρω από την προσπάθεια έκφρασης εθνικών περιεχομένων ως ανάδυσης των ιδιαιτεροτήτων της λαϊκής παράδοσης (θρύλων, παραδόσεων, τραγουδιών και χορών του λαού) με τα μέσα μια μουσικής γλώσσας κοσμοπολίτικης.¹⁵ Ο μουσικός εθνικισμός βρίσκει κυρίως σαφή έκφραση μέσα από το είδος της όπερας, που, συνδυάζοντας λόγο, δράση και μουσική, επιτρέπει αναφορές στην παράδοση και στη σύγχρονη της αφομοίωση με τρόπο σφαιρικό. Επίσης, εξωμουσικά κίνητρα (συνθετικές αφορμές από την ιστορία, την κοινωνία, την ιστορία του πνεύματος και της τέχνης) είναι βασικής σημασίας για τη μουσική των εθνικών σχολών. Οι οργανικές μουσικές δημιουργίες, πέραν της όπερας, χαρακτηρίζονται κυρίως από ένα χαρακτήρα «προγραμματικό» ή «ποιητικό».¹⁶

Προγραμματική μουσική είναι οργανική μουσική που ως ολοκληρωμένο έργο συνδέεται με την παρουσίαση ή υποδήλωση ενός με το λόγο αντιληπτού θέματος, στο οποίο κατά κανόνα ο συνθέτης ο ίδιος αναφέρεται. Το επισημότερο είδος της είναι το Συμφωνικό ποίημα, που έλκει την καταγωγή εκτός των άλλων από την κλασική ουβερτούρα. Το **χαρακτηριστικό κομμάτι** είναι ένα συντομότερο, συνήθως κυκλικά συνδεδεμένο κομμάτι αποιασδήποτε μορφής, του οποίου ο χαρακτήρας συνήθως αποδίδεται από τον τίτλο του. Ο τίτλος μπορεί όμως να είναι και μη δεσμευτικός. Το χ.κ. αναδεικνύει ποιητικούς συσχετισμούς και παρουσιάζει λιγότερο εξωμουσικό περιεχόμενο από την προγραμματική μουσική και αφήνει πιο ελεύθερη την επενέργεια στον ακροατή.

Στο πνεύμα αυτό της εποχής κινείται ο **Marx**¹⁷ (1837). Η ενασχόλησή του με τον καθορισμό και την διερεύνηση των μουσικών μορφών γίνεται μόνο για λόγους παιδαγωγικούς, ενώ ταυτόχρονα πιστεύει, αντίθετα από τον Τσέρνυ, στο απεριόριστο της μουσικής φόρμας και στη στενή σχέση μεταξύ φόρμας και περιεχομένου. Ο Μαρξ είναι ο πρώτος που έκανε λόγο για διμερή και τριμερή ασματική μορφή (*Liedform*), και ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο «φόρμα σονάτας» για να περιγράψει όχι ένα ολόκληρο έργο, αλλά την εσωτερική δομή ενός μέρους. Θεωρεί τη φόρμα χρήσιμη μόνο ως αποκρυστάλλωμα της πρακτικής παλιότερων εποχών και όχι συνειδητές οδηγίες ή απαράβατο κανόνα.

Η αναλυτική του σκέψη εκτείνεται στην αντίληψη των μορφών ως ενός συστήματος αρχών οργάνωσης της μουσικής, το οποίο πρέπει να αποκαλυφθεί κατά την αναλυτική διαδικασία μέχρι να επιτευχθεί ο εντοπισμός του σημείου εκκίνησης κάθε μουσικού έργου, που είναι το μοτίβο. Για την ανάλυση της μουσικής μορφής βασίστηκε κυρίως στο μελωδικό στοιχείο, πράγμα το οποίο, αν και δεν ήταν μια εντελώς νέα προσέγγιση, ερχόταν σε αντίθεση με την αντίληψη του ύστερου 18ου αιώνα, ότι το αρμονικό σχέδιο καθόριζε τη φόρμα μιας σύνθεσης. Επίσης, σε αντίθεση με την περιοδική αντίληψη των Μομινύ, Ρέιχα κλπ. (βλ. παραπάνω), έδωσε έμφαση στο θεματικό υλικό. Έτσι οδηγήθηκε σε ένα τμηματική, διαγραμματική-σηματική οπτική.

Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η αναλυτική μέθοδος έπαψε να είναι ένας κλάδος που προμήθευε μοντέλα για εκείνους που μελετούσαν τη σύνθεση και έγινε

¹⁵ Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας*, Αθήνα 1990, 24.

¹⁶ Ο.π. 43

¹⁷ A.B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Leipzig 1837.

μια σπουδή που έστρεφε το ενδιαφέρον της στα μουσικά αντικείμενα καθ' εαυτά. Η στροφή αυτή πραγματοποιήθηκε σε αντιστοιχία προς ένα γενικότερο ενδιαφέρον για τη μελέτη μουσικής παλαιότερων εποχών, που γεννήθηκε στον 19^ο αιώνα. Εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, είναι η πρώτη φορά που το ενδιαφέρον των θεωρητικών αλλά και των συνθετών στρέφεται όχι μόνο στη σύγχρονή τους μουσική, αλλά και στις παλιότερες εποχές. Η τάση αυτή φαίνεται από πολλές εκδηλώσεις της μουσικής ζωής, αλλά και από τη συγγραφή εκείνη την εποχή για πρώτη φορά μονογραφιών για μεγάλους συνθέτες του παρελθόντος, όπως είναι ο Παλεστρίνα, ο Μότσαρτ και ο Μπαχ. Έτσι, μέσα στα πλαίσια αυτής της μελέτης των συνθετών του παρελθόντος, γεννήθηκε και η σπουδή της φύσης των μουσικών τους δημιουργημάτων, που δεν είχε πλέον κανονιστικό χαρακτήρα, διότι δεν επιδίωκε την κατάρτιση νέων συνθετών, αλλά απευθυνόταν προς ήδη τελειωμένα και καταξιωμένα έργα.

Τέτοιες αναλυτικές απόπειρες εμφανίζονται στα πλαίσια ευρύτερων βιογραφιών, όπου τα έργα εντάσσονται χρονολογικά μέσα σε μια εξελικτική βιογραφική γραμμή, εξετάζονται όμως επιμέρους αναλυτικές κατηγορίες και, κατά τη συνήθεια της εποχής, ασκείται κριτική. Η κριτική είναι άλλωστε και μια από τις κύριες ασχολίες της εποχής, και μάλιστα πολλές φορές τα κριτικά κείμενα συντάσσονται έτσι, που να έχουν και λογοτεχνίζουσα υφή, που μικρή σχέση έχει με την μουσικολογική επιστήμη. Μάλιστα, οι προαναφερθείσες βιογραφίες θεωρούνται σημαντικές και διότι, στην όποια κριτική τους, αποφεύγουν το λογοτεχνίζον ύφος που συνηθιζόταν στην εποχή. Κάποιες από αυτές τις μελέτες, μάλιστα, άντλησαν συμπεράσματα μελετώντας και την πορεία των συνθέσεων, όπως αυτή φαινόταν μέσα από τα σκίτσα και τα χειρόγραφα του συνθέτη (π.χ. του Μπετόβεν), πράγμα που δείχνει μια γνήσια επιστημονική μέθοδο (**Forkel, Jahn, Spitta, Nottebohm**).

Μέσα στο περιβάλλον αυτό, αναφέρουμε τα ονόματα δύο σημαντικών μουσικοκριτικών, που (παρόλο που έκριναν σύγχρονά τους κι όχι παλιότερα έργα) συνέτασσαν τα κείμενά τους χρησιμοποιώντας αναλυτικές μεθόδους, τις οποίες εφάρμοζαν άλλοτε με μεγαλύτερη και άλλοτε με μικρότερη συνέπεια και πιστότητα, πάνω στο ίδιο το έργο. Ο ΕΤΑ Χόφμαν και ο Ρόμπερτ Σούμαν. Στα κείμενά τους εξέταζαν κατά κανόνα τις τέσσερις κατηγορίες: μορφολογική δομή, ύφος και ύφανση της μουσικής, ποιητική ιδέα, πνεύμα που κυβερνά το έργο. Ο Χόφμαν, από τους πιο πολύπλευρους ανθρώπους της εποχής του, και χαρακτηριστικός τύπος «ρομαντικίζοντος καλλιτέχνη», με τα άρθρα και τις μελέτες του (δημοσιογραφούσε στην *Allgemeine Musikalische Zeitung* της Λιψίας), έδωσε μια νέα πνοή στη μουσική ερμηνεία και επέδρασε βαθιά στη ρομαντική μουσική αντίληψη της εποχής του, στην οποία ενέταξε και μεγάλο μέρος της κλασικής μουσικής. Θεωρείται και είναι ο δημιουργός της νεότερης μουσικοκριτικής. Ο Σούμαν και ο Βάγκνερ πατούν πάνω στα δικά του αχνάρια. Εγκατέλειψε την παλιά θεωρία των συναισθημάτων του Μπαρόκ και στράφηκε στην ερμηνεία του μουσικού περιεχομένου. Υποστήριζε ότι μόνο μια λεπτομερής διερεύνηση στη δομή του έργου θα αποκαλύψει ότι ο δημιουργικός καλλιτέχνης δεν εξαρτάται μόνο από τις στιγμιαίες εμπνεύσεις αλλά ότι χειρίζεται το υλικό του σαν πραγματικός αριστοτέχνης. Με τα γραπτά του έδωσε σε άυλες ιδέες των ρομαντικών αισθητικών της καμπής του 19ου αιώνα υλική εφαρμογή πάνω στη σύγχρονή του μουσική.

Ο Σούμαν αρθρογράφησε μεταξύ 1831 και 1844, χρησιμοποιώντας ένα έντονα διανθισμένο ύφος, πολλές φανταστικές εικόνες και εκφράσεις, σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής. Σαν κριτικός διετύπωσε πολλές σωστές ή ακόμη και πρωτοποριακές απόψεις για νέους καλλιτέχνες της εποχής του (μεταξύ αυτών και οι

Σοπέν και Μπραμς), αλλά γενικά έτεινε να διατυπώνει έντονα υποκειμενικές κρίσεις και να κατατάσσει τα έργα σύμφωνα με το δικό του αισθητήριο και όχι να τα εξετάζει με διεισδυτικό επιστημονικό τρόπο. Παραθέτουμε εδώ ένα σύντομο κείμενο από τα τελευταία που συνέταξε και όπου προβλέπει την μεγάλη αξία ενός νεαρού (εικοσάχρονου) τότε μουσικού, του Γιοχάνες Μπραμς:

Χρόνια πέρασαν (...) από τότε που ύψωσα τη φωνή μου για τελευταία φορά στις σελίδες αυτού του περιοδικού. Συχνά, παρόλη την έντονη δημιουργική μου δραστηριότητα, αισθάνθηκα το ερέθισμα. Πολλά νέα και σημαντικά ταλέντα εμφανίστηκαν τα τελευταία χρόνια (...). Μου φάνηκε πως, ύστερα από μια τέτοια προετοιμασία, θα έπρεπε ξαφνικά να εμφανιστεί ένας άνδρας που θα ξεχώριζε και θα άρθρωνε με τον ιδανικό τρόπο την υψηλότερη έκφραση της εποχής μας (...). Και ήλθε, ένα νεαρό πλάσμα που πάνω από το λίκνο του φυλάνε τιμητική φρουρά οι χάριτες και οι ήρωες. Το όνομά του είναι Γιοχάνες Μπραμς και έρχεται από το Αμβούργο, όπου εργάστηκε σε σιωπηλή μυστικότητα (...). Ακόμη και εξωτερικά, φέρει στο άτομό του όλα τα σημεία που μας φανωρώνουν τον επίλεκτο άνθρωπο. Κάθισε στο πιάνο και αμέσως μας αποκάλυψε θαυμαστές περιοχές. Τραβηχτήκαμε σε ένα κύκλο όπου η μαγεία του μεγάλωνε ολοένα. Σ' αυτό προστέθηκε ένα εμπνευσμένο ύφος παιζίματος που από το πιάνο έφτιαξε μια ορχήστρα θρηνητικών και εκστατικών φωνών. Ήταν σονάτες - ή μάλλον κρυφές συμφωνίες. Τραγούδια που καταλάβαινες την ποιήσή τους χωρίς να ξέρεις τα λόγια, παρόλο που μια βαθιά φωνητική μελωδία τα διέτρεχε. Μεμονωμένα κομμάτια για πιάνο, εν μέρει δαιμονικής φύσεως, πολύ όμορφα στη φόρμα τους. Μετά, σονάτες για βιολί και πιάνο, κουαρτέτα εγχόρδων - και κάθε έργο ήταν τόσο ξεχωριστό από κάθε άλλο, ώστε το καθένα φαινόταν να αναβλύζει από διαφορετική πηγή. Και μετά φαινόταν σαν να έτρεχαν με θόρυβο όλα σε ένα ποτάμι και να ενώνονταν σε ένα καταρράκτη, σχηματίζοντας ψηλά ένα ειρηνικό ουράνιο τόξο πάνω από τα αφρισμένα κύματα στο βάθος, και τριγύρω να παιγνιδίζουν πεταλούδες και ο ήχος του να φέρεται μακριά με το τραγούδι των αηδονιών.¹⁸

¹⁸ R. Schumann, *New Paths*, *Neue Zeitschrift für Musik* 39 (1853), 185-186, αγγλ. Μτφρ. στο: Ol Strunk (εκδ.), *Source Readings in Music History: The Romantic Era*, London-Boston (2)1965, 104-105.

Κείμενα για τη Μουσική αντίληψη του 19ου αιώνα

Το πρώτο μισό του 19ου αιώνα

Ludwig Tieck (1772-1853), Συμφωνίες.¹⁹

Η μουσική ασφαλώς είναι το τελευταίο προπύργιο της πίστης, είναι μυστικισμός, εξ αποκαλύψεως θρησκεία. Αισθάνομαι συχνά πως η μουσική είναι ακόμη εν τω γίνεσθαι, λες και οι μουσικοί της δεν μπορεί να αναμετρηθούν με κανέναν άλλον (...). Η μουσική, όπως την κατέχουμε, είναι φανερά η νεότερη απ' όλες τις τέχνες. Έχει δοκιμάσει τις λιγότερες εμπειρίες και δεν έχει ακόμη γνωρίζει μια πραγματικά κλασική περίοδο. Οι μεγάλοι διδάσκαλοι έχουν οικοδομήσει μεμονωμένα τμήματα του κτίσματος, χωρίς κανείς τους να περιλάβει το σύνολο, αλλά ούτε πολλοί καλλιτέχνες έχουν παρουσιάσει στα έργα τους ένα ολοκληρωμένο όλο.

Η αυθεντική φωνητική μουσική πρέπει ίσως να αντιγράφει τις αναλογίες της ανθρώπινης έκφρασης: αποδίδει τότε ιδεατά τον ανθρώπινο χαρακτήρα, με όλους τους πόθους και τις στενοχώριες του (...) Ωστόσο, η τέχνη αυτή μου μοιάζει πάντοτε εξαρτημένη (από την ποίηση) (...) Στην ενόργανη μουσική αντίθετα, η τέχνη είναι ανεξάρτητη κι ελεύθερη, ορίζει μόνη τους νόμους της, αυτοσχεδιάζει παίζοντας, δίχως σκοπό, και όμως αγγίζει και κατορθώνει το ύψιστο, ακολουθεί απόλυτα τις σκοτεινές της ορμές και, με χαριεντισμούς, αποδίδει ό,τι πιο βαθύ και πιο θαυμαστό υπάρχει στον κόσμο.

Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Τα θαύματα της μουσικής²⁰

Κάθε φορά που απολαμβάνω μια πανέμορφη ακολουθία ήχων να λευτερόνεται μεμιάς από την κενή σιωπή και ελεύθερα να ανυψώνεται, σαν θυμίαμα, στους αιθέρες και έπειτα να χαμηλώνει σιγανά προς τη γη - μες στην καρδιά μου βλασταίνουν και εναλλάσσονται τόσο πολλές καινούριες κι όμορφες εικόνες ώστε δεν ξέρω πια πώς να διακόψω την έκστασή μου. Η μουσική παίρνει σε λίγο τη μορφή ενός μυθικού φοίνικα που, από ευχαρίστηση, ανασηκώνεται ελαφρά και παράτολμα από το έδαφος, μετεωρίζεται με καμάρι και με το φτερούγισμά του ευφραίνει θεούς και ανθρώπους. - Ύστερα γίνεται η μουσική ένα παιδί που κείται νεκρό στον τάφο, - μια ροδόχρωμη ηλιαχτίδα του ουρανού παίρνει απαλά την ψυχή του, κι εκείνο, μετοικώντας στους ουράνιους αιθέρες, ξεδιψά με χρυσές σταγόνες της αιωνιότητας και κλείνει στην αγκαλιά του τα αρχέτυπα των ωραιότερων ονείρων του ανθρώπου. - Και ευθύς - θαυμαστή πλησμονή εικόνων! - ευθύς μεταμορφώνεται η μουσική σε ομοίotyπο της ζωής μας: μια δυνατή, φευγαλέα χαρά, που γεννιέται απ' το μηδέν και στο μηδέν ξαναγυρνά, που αναδύεται κι ύστερα χάνεται, για άγνωστους λόγους: ένα μικρό, πρόσχαρο και καταπράσινο νησί, λουσμένο στο φως, εορταστικό, που πλέει πάνω στον σκοτεινό κι απύθμενο ωκεανό.

¹⁹ L. Tieck (επιμ.), *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Αμβούργο 1799, ελλ. μτφρ. Μαρ. Μητσού, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Κύκλος Μουσικής Δωματίου Franz Schubert, Ιαν.-Φεβρ. 1994*, Αθήνα 1994, 91.

²⁰ L. Tieck (επιμ.), *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Αμβούργο 1799, ελλ. μτφρ. Μαρ. Μητσού, ο.π. 87.

ΕΤΑ Χόφμαν, Κριτική για την Πέμπτη συμφωνία του Μπετόβεν²¹

Στις συνθέσεις του Χάυντν επικρατεί η έκφραση μιας αφελούς κι εύθυμης διάθεσης. Οι συμφωνίες του μας οδηγούν σε ένα χωρίς επισκοπήσεις πράσινο δάσος, σε ένα χαρούμενο, πολύχρωμο συνοθύλευμα ευτυχισμένων ανθρώπων (...) Μια ζωή γεμάτη αγάπη και μακαριότητα, όπως πριν από την αμαρτία, στην αιώνια νεότητα. Κανένα βάσανο, κανέναν πόνο, μόνο γλυκιά και μελαγχολική απαίτηση για μια αγαπημένη μορφή, που αιωρείται μακριά από τη λάμψη του εσπερινού, δίχως να πλησιάζει και δίχως να εξαφανίζεται. (...)

Ο Μότσαρτ μας οδηγεί στα βάθη του βασιλείου των πνευμάτων. Τρόμος μας περιβάλλει, αλλά χωρίς βάσανα, αυτός (ο πόνος) είναι περισσότερο η προαίσθηση του απείρου. Αγάπη και μελαγχολία ηχούν σε χαριτωμένες φωνές, η νύχτα του κόσμου των πνευμάτων ανατέλλει σε ανοιχτή πορφυρένια λάμψη, και ακολουθούμε με μια ανείπωτη νοσταλγία τις μορφές που μας γνέφουν φιλικά με τη σειρά τους, πετώντας μέσα από τα σύννεφα στον αιώνιο χορό των σφαιρών.

Έτσι, η ενόργανη μουσική του Μπετόβεν μας ανοίγει το βασίλειο του «παμμέγιστου» και του «αμύθητου». Φλογερές ακτίνες εξακοντίζουν μέσω αυτού του βασιλείου βαθιά νύχτα, και εμείς διαπιστώνουμε γιγάντιες σκιές που αντισταθμίζονται και μας περιορίζουν ολοένα και περισσότερο και καταστρέφουν όλα μέσα μας, εκτός από τον πόνο της ατέρμονης νοσταλγίας, στην οποία κάθε ευχαρίστηση βυθίζεται και καταστρέφεται, έχοντας προηγουμένως ανυψωθεί σε αλαλάζοντες ήχους. (...) θέλει να ανατινάξει τα στήθη μας με μια συγχορδία όλων των παθών.

Η ρομαντική αίσθηση είναι σπάνια, ακόμη πιο σπάνιο είναι το ρομαντικό ταλέντο (...) Ο Χάυντν αντιλαμβάνεται το ανθρώπινο στην ανθρώπινη ζωή ρομαντικά και είναι σύμμετρος για την πλειοψηφία. Ο Μότσαρτ απαιτεί το υπεράνθρωπο και υπέροχο που ενυπάρχει στο (37) εσωτερικό πνεύμα. Η μουσική του Μπετόβεν κινεί το μοχλό της καταιγίδας, του φόβου, της απογοήτευσης, του πόνου, και προκαλεί εκείνη την ατέρμονη νοσταλγία που είναι συστατικό στοιχείο του ρομαντισμού. Ο Μπετόβεν είναι ένας αμιγώς ρομαντικός (και γι' αυτό ένας πραγματικά μουσικός) συνθέτης (...)

Η σύγχρονη ελληνίδα μουσικολόγος **Εύη Νίκα-Σαμψών**, σε κείμενό της για τη ρομαντική ερμηνεία των κλασικών τη Βιέννης μέσα από τις αναλύσεις κριτικής του Ε.Τ.Α. Χόφμαν²² σημειώνει:

Στα μουσικοαισθητικά κείμενα του Χόφμαν διαπιστώνει κανείς την αναζήτηση ενός εννοιολογικού προσδιορισμού των όρων «κλασικός» και «ρομαντικός», δίχως όμως να αποκομίζει μια σαφή αντίληψη για την ερμηνεία των εννοιών, κυρίως όταν αυτές συνδέονται με συγκεκριμένα έργα ή συγκεκριμένους συνθέτες. Ο Χόφμαν χαρακτηρίζει

²¹ Το απόσπασμα παρατίθεται μεταφρασμένο στο: Εύη Νίκα-Σαμψών, Η ρομαντική ερμηνεία των κλασικών τη Βιέννης μέσα από τις αναλύσεις κριτικής του Ε.Τ.Α. Χόφμαν, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), Κύκλος Μουσικής Δωματίου L. Van Beethoven, Ιαν.-Φεβρ. 1995, Αθήνα 1995, 36-37.

²² Ο. π. 35.

κλασικό το «ολοκληρωμένο» και «παραδειγματικό», και μάλιστα ανεξάρτητα από την εποχή και την τεχνολογία του αντιπροσωπεύει. Οι λειτουργίες του Παλεστρίνα και του Μπαχ εξυμνούνται εξίσου με τις όπερες των Γκλουκ, Μότσαρτ και Σποντίνι ως κλασικές δημιουργίες.

Ο C. Dahlhaus, εξάλλου, γράφει:²³

Το «ρομαντικό» [για τον Χόφμαν] αφετέρου, είναι το αμίμητο, το ανεπανάληπτο, και διαμορφώνει, έτσι, μια - λανθάνουσα, πάντως - αντίθεση προς τον παραδειγματικό χαρακτήρα του «κλασικού», με την έννοια του προτύπου. Όταν ο Χόφμαν διαφοροποιεί τις όπερες του Γκλουκ ως «κλασικά αριστουργήματα» από τον υψηλό ρομαντισμό του Μότσαρτ, δεν εννοεί, προφανώς, τόσο τη διαφορά ανάμεσα στα - αρχαία για τον Γκλουκ, σύγχρονα για τον Μότσαρτ - θέματα όσο, προπάντων, τη διαφοροποίηση ανάμεσα στον πρότυπο Γκλουκ (από τον οποίο κατάγεται μια αυθεντική σχολή Γκλουκ στο Παρίσι) και στον απaráμιλλο Μότσαρτ (οι διάδοχοι του οποίου ήταν καταδικασμένοι να μείνουν επίγονοι). (...) Τα έργα του Μότσαρτ είναι, βεβαίως, κλασικά ως ολοκληρωμένη τέχνη, όχι όμως με την έννοια του προτύπου, του μιμητού: αρχίζει να διαγράφεται η έννοια περί κλασικού του 19ου αιώνα, έννοια που δεν θα υπογραμμίσει - υπό την πρωτοκαθεδρία της ιδέας της πρωτοτυπίας - τον πρότυπο χαρακτήρα όσο την αποδέσμευση από τον ιστορικό χρόνο.

Η μουσική ως ιστορία²⁴

Η ευρωπαϊκή μουσική αποτελεί από την εποχή του Καρόλου του Μεγάλου, σε ευρύτερη δε έννοια, από την ελληνική Αρχαιότητα ως το τέλος της κλασικής εποχής τη Βιέννης, ένα έλλογο σύνολο. Ως τότε στην εκάστοτε νέα μουσική εμπεριέχονταν οι προηγούμενες βαθμίδες της. Το πνεύμα της μουσικής υφής, η αρχιτεκτονική του δομή, υπήρξε κατά κάποιο τρόπο η ιστορική του μνήμη. Έτσι, στους κλασικούς της Βιέννης ήταν ενεργό το σύνολο της ιστορικής μουσικής. (...)

Στη συνέχεια ακολούθησε η πιο βαθιά τομή στη μουσική ιστορία. Όπως η ανερχόμενη αστική κοινωνία έτσι και η νέα μουσική διακρινόταν μέσω της διάσπασης της μνήμης. Η μουσική υφή δεν καθοριζόταν πια από την προέλευση, αλλά την επενέργεια. Παλιότερα ο φορέας του μουσικού νοήματος είχε μια κατασκευαστικά προκαθορισμένη δομή. Μόνο εξωτερικά φαινόταν σαν να ήταν φυσική. Όμως αυτή η απλώς εξωτερική επενέργεια της δομής της αντιμετωπιζόταν τώρα ως η ουσία της μουσικής υφής. Τη θέση ενός δεσμευτικού υλικού φορέα νοήματος την κατέλαβε ένας ίσκιος, ο νατουραλισμός, η μονόπλευρη προβολή του ιδιωτικά υποκειμενικού, του αναφερόμενου στο Εγώ, του βιώματος.

Εξαιρετικά ενδιαφέρον και χρήσιμο για την κατανόηση του πνεύματος του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, αλλά και για την αντιπαραβολή του προς τον κλασικισμό που προηγήθηκε, είναι το βιβλίο του Θρ. Γεωργιάδη, για τον Φρ. Σούμπερτ. Ο σπουδαίος αυτός έλληνας μουσικολόγος, χρησιμοποιώντας, όπως πάντα, την παραγωγική μέθοδο

²³ C. Dahlhaus, Η ρομαντική αισθητική της μουσικής και η κλασική σχολή της Βιέννης, ελλ. μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Συμφωνικής Μουσικής*, Οκτ.-Νοε. 1996, Αθήνα 1996, 40-41.

²⁴ Θρ. Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα* (βλ. παραπ.) 178.

(από το ειδικό στο γενικό, από το παραδειγματικό στο συνολικό) καταφέρνει, μιλώντας για τον Σούμπερτ και το τραγούδι του να μας δώσει αφορμές σκέψεις και γνώσης τόσο για τους κλασικούς της Βιέννης όσο και για την εποχή του Σούμπερτ γενικότερα. Παρατίθενται εδώ εν περιλήψει μερικά αποσπάσματα σε μετάφραση.²⁵

(126κε) Η μουσική παιδεία του Σούμπερτ δεν προερχόταν από το εργαστήρι των κλασικών της Βιέννης. Η δική τους μουσική δεν είχε γίνει κτήμα των δασκάλων του Σούμπερτ, ώστε να του την μεταδώσουν. Η μαθητεία του ήταν σε συνεχή γραμμή προς του προκλασικούς. Ο ίδιος όμως επηρεάστηκε πολύ από το μουσικό αποτέλεσμα του κλασικού εργαστηρίου. Συνδέεται με την παράδοση των κλασικών όχι ως μαθητής αλλά ως αυτοδίδακτος. Η νέα μουσική που συνέθεσε έθετε ως προϋπόθεση την ύπαρξη των κλασικών.

Στα μουσικά εκείνα είδη που ο Σούμπερτ συνέχισε την παράδοση των κλασικών (δηλ. εκτός του τραγουδιού), οι ομοιότητες προς εκείνους είναι μόνο εξωτερικές. Η δομή και η μουσική ουσία είναι συνέχεια της προκλασικής βαθμίδας.

(146κε) Με το τραγούδι, ο Σούμπερτ παρέλαβε ένα ασήμαντο και παραμελημένο είδος, που προοριζόταν αποκλειστικά για ερασιτεχνική-ιδιωτική χρήση και δημιούργησε κάτι νέο, που το εισήγαγε στην υψηλή τέχνη (κάτι ανάλογο συμβαίνει με τη μουσική του για τέσσερα χέρια). Με την οργανική μουσική συμβαίνει το αντίθετο. Βρήκε έτοιμα είδη υψηλής μουσικής τέχνης. Στο πρώτο στάδιο της οργανικής του μουσικής, εκείνο που έκανε ήταν να την ξανακατεβάσει στο επίπεδο του ερασιτέχνη, απ' όπου, με τα τελευταία έργα του θα την ξαναέβαζε στο επίπεδο της υψηλής τέχνης (π.χ. με τις τελευταίες συμφωνίες του. Τα πρώτα του έργα όμως παραμένουν στο επίπεδο του προσωπικού-ιδιωτικού.

Ελάχιστα από τα οργανικά του έργα δημοσίευσε ο ίδιος, και μάλιστα σχεδόν μόνο όσα αντιπροσώπευαν νέα και ως τότε παραμελημένα είδη (πιάνο για τέσσερα χέρια, εμβατήρια, αλλά σχεδόν κανένα άλλο έργο για πιάνο). Σχεδόν όλα γράφτηκαν για να παιχτούν σε ένα ιδιωτικό κύκλο φίλων και πολλά δεν παίχτηκαν παρά μόνο μια φορά όσο ζούσε ο συνθέτης.

Στον Σούμπερτ, η συνέχεια της σύνθεσης **δημιουργείται μέσω της προέλευσης από το εκάστοτε προηγούμενο**. Δεν υπάρχουν «μουσικά συμβάντα», που θα μας υποχρέωναν να θεωρήσουμε ότι αυτή η μουσική αποτελείται από στέρα μουσικά μέλη. Παρά την προσπάθεια να χρησιμοποιηθούν εξωτερικά μέσα, που θα διατηρήσουν το ενδιαφέρον του ακροατή, αντιλαμβανόμαστε μια **συνεχή ηχητική ροή**. Η ύφανση αυτής της μουσική θυμίζει τις προκλασικές συμφωνίες, αλλά η τάση να χωρίσει μελωδία και συνοδεία θυμίζει τα τραγούδια του Σούμπερτ. Αντίθετα, στη μουσική των κλασικών, η αντίθεση δεν είναι απλώς δυναμική, αλλά συμβαίνει μεταξύ δύο στέρεων σωμάτων, δύο μουσικών οντοτήτων. **Η δομή του δευτέρου δεν προέρχεται από αυτή του πρώτου**. Στον Σούμπερτ, ακόμη και εκεί που υπάρχουν αντιθέσεις, εξακολουθεί να υπάρχει η αρχή ότι το επόμενο προέρχεται από το προηγούμενο. Με τα τραγούδια του Σούμπερτ, όπου η γλώσσα αποχωρίζει τη μελωδία από τη συνοδεία, καταργείται η δομή παρτιτούρας των κλασικών. Η μελωδία, ως φορέας της γλώσσας παίρνει τον κύριο ρόλο.

(172) Ο Σούμπερτ σαν οργανικός συνθέτης: Είναι τραγουδιστής, αλλά χωρίς γλώσσα. Ο μουσικός που αιωρείται μέσα στην ηχητική ροή, αλλά που αξιοποιεί την τραγουδιστική εμπειρία του και την εφαρμόζει στα όργανα. Με τον τρόπο αυτό ανοίγει

²⁵ Thr. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen ⁽²⁾1979.

νέες μουσικές περιοχές, αλλά η μουσική του είναι φτωχότερη ως προς τη γλώσσα. Ο ακροατής αφήνεται να παρασυρθεί από την γοητευτική αλλά όχι ομιλούσα μουσική, της δίνεται, αλλά παθητικά, την ακούμε «κεκλημένοι», αλλά δεν συμμετέχουμε ενεργά σ' αυτήν, δεν την «συναντούμε».

(175-180) (Η οργανική μουσική του Σούμπερτ) μόνο εξωτερικά συνδέεται με τη μουσική των κλασικών της Βιέννης. Στη θέση του χειροπιαστού ήχου μπαίνει ο «ήχος που λιώνει». Στη θέση της σταθερής δομής η ασαφώς αρθρωμένη μελωδία. Στη θέση της ενιαίας ύφανσης της παρτιτούρας, ο χωρισμός Μελωδίας και Συνοδείας. Στη θέση του «αφύσικα» δομημένου μουσικού κτίσματος, η «φυσιολογικά» εξελισσόμενη ροή της αρμονίας. Στη θέση του «απέναντι», η ταύτιση του πηγαίου ήχου με το Εγώ. Στη θέση της σύγκρουσης τμημάτων «μουσικής ουσίας», φόρτιση, εξέλιξη, αντιθέσεις, βαθιές διακοπές. Στη θέση της αλληλεξάρτησης μέσω της ασυνέχειας, το Συνεχές. Η δομή του μουσικού λυρισμού βασίζεται στην κατάργηση του ήχου ως «γεγονότος». Αυτή η βασική αρχή χαρακτηρίζει ολόκληρη τη δημιουργία του Σούμπερτ, όχι μόνο το τραγούδι. Δεν είναι διαφορετικός ο Σούμπερτ της οργανικής μουσικής από τον Σούμπερτ του τραγουδιού.

Σε τι διαφοροποιούνται όμως αυτές οι δύο περιοχές; Για το τραγούδι χρησιμοποιήσαμε την έκφραση: «η αυτονόμως μη αυτόνομη μελωδία δεν υπάρχει εντελώς αφ' εαυτού της, αλλά μόνο αναφορικά με κάτι Άλλο. Ακουμπά τρυφερά πάνω στη γλώσσα, συζεύγνυται μαζί της, πραγματώνει με μουσικό τρόπο το «χειροπιαστό» της γλώσσας και μέσω αυτού κατορθώνει να γίνει μουσικός λυρισμός, δηλαδή άμεση έκφραση του Εγώ.

Το «χειροπιαστό» της γλώσσας και το «μουσικά χειροπιαστό»: Το «χειροπιαστό» είναι το σημείο σύγκρισης ανάμεσα στο τραγούδι του Σούμπερτ και στη μουσική των κλασικών της Βιέννης: Στους κλασικούς της Βιέννης, χειροπιαστή είναι η ίδια η μουσική δομή. Το τραγούδι του Σούμπερτ αποκτά στερεότητα μόνο μέσω της χειροπιαστής γλώσσας, που συνυπάρχει σ' αυτό. Μόνο στην συνοδεία εκπροσωπείται η σταθερή δομή, το «μουσικά χειροπιαστό» των βιεννέζων κλασικών. Το μέρος του πιάνου, υποκινούμενο από τη γλώσσα, που παρέχει ευστάθεια στο τραγούδι, δημιουργεί ένα μουσικό ισοδύναμο στην κεντρομόλο δύναμη των λέξεων, με το να συνεισφέρει στη συνολική δομή την «ασυνέχεια» των βιεννέζων.

Για την οργανική μουσική του Σούμπερτ χρησιμοποιήσαμε τη διατύπωση: Το υποκείμενο ταυτίζεται με τα ηχητικά ρεύματα, με μια μουσική δομή που βασίζεται στη σύνδεση μελωδίας και συνοδείας, η οποία, όπως και στο τραγούδι, δεν διαθέτει καμιά ευστάθεια που να προέρχεται από τον ίδιο τον ήχο, αλλά παρόλα ταύτα απορρίπτει και το στήριγμα της «χειροπιαστής γλώσσας». Έτσι, η συνοδεία εδώ παρέχει ακόμα μικρότερο στήριγμα, από ό,τι στο τραγούδι, διότι της λείπει η εσωτερική αιτία γι' αυτό, δηλ. η πραγματική παρουσία της γλώσσας.

Τι είναι όμως εκείνο το Άλλο, με το οποίο συζεύγνυται αυτή η οργανική ηχητική ροή, ποιο είναι εδώ το ανάλογο προς τη γλώσσα; **Η Έκφραση:** Αυτή μπαίνει στη θέση της γλώσσας. Και στα δύο, και στο τραγούδι και στην οργανική μουσική, είναι κοινό στοιχείο η σύντηξη του υποκειμένου και της μουσικής, που βασίζεται στην άρση της ηχητικής σταθερότητας. Στο τραγούδι αυτό πραγματώνεται άμεσα, μέσω του Εγώ, σαν γυμνός θρύλος, ωστόσο με μουσικό τρόπο. Στην οργανική μουσική, μετακενώνεται μουσικά το υποκείμενο, μέσω της ίδιας της μεταλλαγής του ήχου σε Έκφραση.

Τι είναι η έκφραση καθ' εαυτήν, απομονωμένη; Είναι η εξωτερίκευση του αόριστου συναισθήματος, του αόριστου υποκειμενισμού, η εξωτερίκευση «αυτού που

δεν εκφράζεται με την ομιλία». Η έκφραση βρίσκεται ριζωμένη μόνο μέσα μου, δεν εξαρτάται ταυτόχρονα από τον «εξωτερικό χώρο». Δεν είναι κάτι πραγματικό, που θα μπορούσα να το τοποθετήσω ενώπιόν μου, δεν έχει σώμα, όπως η γλώσσα ή η μουσική που βασίζεται σε ηχητική σταθερότητα. Γι' αυτό δεν μου προβάλλει καμιά αντίσταση, συμπεριφέρεται χωρίς βούληση απέναντί μου, και επίσης δεν είναι κάτι διαρθρωμένο. Για την ακρίβεια, η έκφραση δεν είναι μεταβιβάσιμη, δεν αρθρώνεται, μοιάζει μόνο με ένα ψέλλισμα, μπορείς μόνο να την συναισθανθείς. Η έκφραση είναι μια συνεχής ροή, που ρέει όπως το απροσδιόριστο συναίσθημα. Είναι θωπευτική, μπορεί να εισχωρήσει μέσα σε μια ρέουσα μουσική. Και αντίστροφα: Μια μουσική που δεν στηρίζεται στην ηχητική ευστάθεια, ταυτίζεται με αυτήν. Έτσι, μπορούμε να πούμε: Η οργανική μουσική του Σούμπερτ είναι η προβολή της έκφρασης προς τα έξω (αντίθετα, η μουσική του Μπετόβεν έρχεται ταυτόχρονα απ' έξω προς τα μέσα).

Το έργο τέχνης ως πραγματικότητα - όπως έγινε αντιληπτό μέχρι και τους κλασικούς της Βιέννης - πηγάζει από την ανάγκη να ενώσεις πράγματα που δείχνουν ότι δεν μπορούν να ενωθούν. Στο έργο πρέπει, το φυσικό υλικό και το υλικό που ζητεί να δομηθεί (διότι προβάλλει αντίσταση, π.χ. ο ήχος), να παρουσιαστούν μέσω της φαντασίας ως ενότητα. Η μουσική του Μπετόβεν πρέπει να είναι επαρκής και ως αυτόνομη δομή, αλλά και ως απομίμηση του φυσικού. Η υπέρβαση αυτής της αντινομίας δημιουργεί το έργο τέχνης ως πραγματικότητα. Ένα πορτρέτο του Λεονάρντο πρέπει να είναι δομική κατασκευή και, παρ' όλα αυτά, να μοιάζει και με το εικονιζόμενο πρόσωπο. Η αστραπή, που δημιουργείται από την εκάστοτε συνάντηση των δύο ετερογενών πραγμάτων, οδηγεί σε μια αμοιβαία διείσδυση μεταξύ τους. Δημιουργεί το έργο, που έχει δομή.

Πώς έχουν όμως τα πράγματα με τον Σούμπερτ; Στα τραγούδια του βρίσκουμε, όπως και στους άλλους μεγάλους, αυτή την συνάντηση: Η μουσική είναι «φυσική», είναι «εκφραστική», εξασκεί μια μαγεία που είναι αδύνατον να της αντισταθείς, είναι συγκλονιστικά ωραία. Αλλά παρόλα αυτά, είναι ταυτόχρονα η απήχηση εκείνου του άλλου, της πραγματικότητας της γλώσσας. Η αντινομία αυτή, που εμφυσά πνευματική ζωή, είναι παρούσα στα τραγούδια του Σούμπερτ, αν και η μορφή της είναι διαφορετική από ότι στους κλασικούς ή στον Λεονάρντο. Όταν όμως η γλώσσα αντικατασταθεί από την απλή, άβουλη εύπλαστη έκφραση, τότε ο ένας πόλος, αυτός που προβάλλει αντίσταση και προσφέρει το «πραγματικό», λείπει. Μια μουσική όπως του Σούμπερτ δεν μπορεί να βρει αυτό το Άλλο μέσα της. Η οργανική μουσική του Σούμπερτ είναι άφατα ωραία, γοητευτική, λαμπερή. Αλλά το πραγματικό της ξεφεύγει. Στη μουσική του δεν βρίσκουμε τη μαρτυρία από κάτι «υπαρκτό».

Η αντινομία αυτή, που συγκροτεί το τραγούδι του Σούμπερτ αντικατοπτρίζεται και στο έργο του ερμηνευτή, του τραγουδιστή: Αυτός πρέπει να τραγουδήσει σαν μουσικός και, εν τούτοις, εφόσον απαγγέλλει το ποίημα, να ξεχάσει ότι τραγουδεί. Η ηχώσα ερμηνεία όμως μπορεί να είναι μόνο μια προσέγγιση προς το πραγματικό, που είναι η σύνθεση. Μπορεί να φωτίσει μόνο πλευρές του έργου. Η αντινομία που βρίσκεται στην ουσία του έργου αίρεται μόνο στο επίπεδο της «σύνθεσης», το επίπεδο της φαντασίας. Η σύνθεση όμως είναι αυτό που είναι γραμμένο. Αυτό λοιπόν είναι σαν ένας κανόνας, είναι η γραπτή αποτύπωση της διαδικασίας, σύμφωνα με την οποία το έργο θα πάρει μια περίπου επαρκή ηχώσα μορφή. Έτσι, η ολοκληρωμένη ερμηνεία ενός γραμμένου τραγουδιού του Σούμπερτ μια διαρκώς επιδιωκόμενη αλλά ποτέ εντελώς επιτυγχάνομενη αποστολή. Αυτό ισχύει γενικά για την ερμηνεία κάθε σύνθεσης, που βασίζεται στην υπερκέραση μιας αντινομίας. Το πραγματικό σε ένα ορχηστρικό έργο των κλασικών της Βιέννης υπάρχει ως τέτοιο μόνο στην σύνθεση, μόνο στην παρτιτούρα, σε μια φούγκα του Μπαχ μόνο στη γραπτή της μορφή. Η εκάστοτε εκτέλεση

δεν μπορεί να πετύχει παρά μόνο ένα κάθε φορά μονομερή φωτισμό του έργου. Δεν μπορεί να είναι ποτέ ταυτιζόμενη με τη σύνθεση, θα μείνει πάντα λιγότερο ισχυρή, λιγότερο πραγματική από τη γραπτή μορφή, από την πρόθεση του συνθέτη.

Διαφορετικά είναι τα πράγματα στην οργανική μουσική του Σούμπερτ, στην οποία λείπει ο αντίθετος πόλος και μαζί του η αντινομία που πρέπει να υπερκερασθεί. Εδώ, αυτό που είναι γραμμένο δεν είναι η αποτύπωση μιας πραγματικότητας, προς την οποία υποδεικνύει απλώς η ηχούσα μορφή. Η μουσική που έχει εδώ πάρει μόνιμη-γραπτή μορφή είναι η διαδικασία της εμφάνισης της έκφρασης ως ηχητικής ροής. Η γραπτή μορφή δεν μπορεί να ιδωθεί ως προϋπάρχων κανόνας, αλλά σαν μια εκ των υστέρων καταγραφή αυτού του φαινομένου, της ηχητικής μορφής. Η αποστολή του ερμηνευτή εδώ δεν είναι να ενεργήσει σύμφωνα με ένα δεδομένο κανόνα και να αποδώσει σε μια προϋπάρχουσα μια έννοια μέσω της εκτέλεσης μια κατά το πλείστον προσιτή στις αισθήσεις επαρκή μορφή. Αλλά, με βάση την εκ των υστέρων καταγραφή του ήχου, να αναπαραγάγει εκ νέου το αισθητό της εμφάνισης. Και αυτή η αποστολή είναι - τουλάχιστον θεωρητικά - δυνατόν να εκπληρωθεί. Το κουνιέτο εγχόρδων του Σούμπερτ π.χ. είναι εφικτό να αποδοθεί σε μια καλή εκτέλεση.

Σ' αυτή λοιπόν τη μουσική, η καταγραφή, ως αποτύπωση της ηχούσας μορφής εμφανίζεται ως δευτερεύον, ενώ στη μουσική που βασίζεται πάνω στην αντινομία, δευτερεύουσα είναι η ηχούσα μορφή, ως μια απλή προσέγγιση προς την μέσω της καταγραφής εκδηλούμενης πρόθεσης του συνθέτη.

(180 κε) Ο Σούμπερτ σαν τέλος (τραγούδι) και σαν αρχή (οργανική μουσική): (...) Ο Σούμπερτ είναι σαν ένα Ιανός. Με το τραγούδι, το λυρισμό ως μουσική δομή, κοιτάει στο παρελθόν, μέσω της οργανικής μουσική, δηλ. της εμφάνισης της έκφρασης, κοιτάει στο μέλλον. (...) Η αξία του Σούμπερτ στο τραγούδι υπάρχει στην τελειοποίηση μιας δομής που συνενώνει τη μουσική με τη γλώσσα. Όταν λείπει η γλώσσα, τότε έχουμε την αρχή της οργανικής μουσικής του Σούμπερτ, που οι απολήξεις της φθάνουν μέχρι τις μέρες μας. Μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε Νέα μουσική. Μετά τον Σούμπερτ, αυτή η μουσική (εκφραστική) συμπεριλαμβάνει όλες τις περιοχές, όχι μόνη την οργανική μουσική. Η οργανική μουσική του Σούμπερτ, αλλά και γενικά όλη η μεταγενέστερη μουσική άλλων συνθετών (ακόμη και η φωνητική, όπως στο μετασομπερτιανό τραγούδι, στην όπερα και το Ορατόριο), είναι μουσική που δημιουργεί ατμόσφαιρα, διάθεση, κλίμα, μουσική που μετατρέπει τον ήχο σε γεμάτη έκφραση μουσική ροή.

Ως έκφραση, αυτή η μουσική δεν γνωρίζει την ανεξάρτητη και σαφή μουσική άρθρωση. Το τραγούδι του Σούμπερτ αρθρώνει, γιατί αποδέχεται τη χειροπιαστό της γλώσσας. Αν αυτός ο δεσμός αρθεί, τότε προκύπτει ακόμα και στην φωνητική μουσική μια κατά βαθύτερη έννοια «μουσική χωρίς γλώσσα»: Η «νέα Μουσική». Ο λυρισμός του Σούμπερτ σαν μουσική δομή δεν βρίσκει συνέχεια (είναι σημαντικό να θυμηθούμε ότι ο Σούμαν θαύμαζε τον Σούμπερτ κυρίως ως οργανικό συνθέτη. Στα γραπτά του δεν αγγίζει σχεδόν καθόλου το τραγούδι του Σούμπερτ, αλλά γράφει λεπτομερώς και με ενθουσιασμό για τα οργανικά του έργα). Στην οργανική μουσική του Σούμπερτ, αυτό που «δεν μπορεί να λεχθεί με λόγια», δηλ. η έκφραση, περνά στο κέντρο της δημιουργίας (συγγενής φιλοσοφία του 19ου αιώνα, ιδίως στον Σοπενχάουερ). Έτσι δημιουργήθηκε το ιδανικό της «απόλυτης μουσικής». Αυτού του είδους η απόλυτη μουσική όμως δεν διαφέρει και πολύ από την «προγραμματική» προς την οποία υποτίθεται ότι έρχεται σε αντίθεση. Διότι και οι δύο στηρίζονται πάνω σε διαθέσεις «που δεν μπορούν να λεχθούν με τη γλώσσα» και σε συναισθηματικές διαδικασίες. Οι δύο αυτοί όροι δημιουργούνται άλλωστε ταυτόχρονα [ας προσεχθεί όμως η σημερινή

σημασία του όρου «απόλυτη μουσική», που δεν συμπίπτει με την ιστορική του σημασία].

(...) Στην οργανική μουσική του Σούμπερτ χάνεται η αξία του μεγαλείου, που κατέχει στα τραγούδια. Μαζί με το χάσιμο αυτό της αξίας, χάνεται όμως και η σύνδεση με το παρελθόν. Ο Σούμπερτ με την οργανική του μουσική δημιουργεί μια *tabula rasa* και δίνει τη δυνατότητα για τη δημιουργία μιας νέας μουσικής εποχής, η οποία όμως δεν διαθέτει πλέον ιστορική μνήμη που να φθάνει πίσω από την οργανική μουσική του Σούμπερτ. Τα τρία καίρια γνωρίσματα της μουσικής μετά τον θάνατο του Σούμπερτ είναι:

1. Η άρθρωση χάνεται
2. Η ιστορική μνήμη φθίνει
3. Η υπεύθυνη δημοσιότητα αντικαθίσταται από την αστική ιδιωτικότητα.

Αλλά και από την κοινωνιολογική πλευρά, ο Σούμπερτ είναι ένα σημείο στροφής. Μέχρι τους κλασικούς της Βιέννης, ο μουσικός βρισκόταν μέσα στο εργαστήριό του και συνέθετε για τον «άλλον». Ο Σούμπερτ όμως συνέθετε για τον εαυτό του και τους ομοίους του, τον κύκλο των φίλων του.

Η λειτουργία του Σούμπερτ στην Ιστορία της μουσικής είναι λοιπόν αυτή ενός συνεκτικού μέλους, που χωρίζοντας ενώνει δύο διαφορετικά μεταξύ τους κτίσματα. Φέρνει μίαν ολόκληρη μουσική εποχή, από την εποχή του Καρλομάγνου στο τέλος, την σταθεροποιεί και φανερώνει μέσω αυτού η έννοια της μουσικής αυτής εποχής ως όλου. Το συνεκτικό αυτό μέλος όμως δημιουργεί ταυτόχρονα την πρόσβαση σε ένα άλλο μουσικό όλο. Η μουσική του αποτελείται από μια πρώτη ύλη, αλλά χωρίζεται σε δύο συνθετικές περιοχές και σε δύο ξεχωριστά δομικά μέρη (τραγούδι/οργανική μουσική).

Επειδή ακριβώς ο Σούμπερτ βρίσκεται σ' αυτή τη θέση-κλειδί, καθιστά προσβάσιμο μέσω του έργου του το σύνολο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής.

Το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα

Η Μουσική ως αντίθεση «Μορφής και Περιεχομένου».

Η ενδιαφέρουσα διαμάχη μορφής και περιεχομένου στον 19ο αιώνα, διαμάχη που διαρκεί τελικά μέχρι σήμερα και δεν μας επιτρέπει συχνά να εξετάσουμε ψύχραιμα την ίδια τη μουσική, αλλά αναλωνόμαστε σε σχόλια «γύρω από» αυτήν, συνοψίζεται πολύ καλά στο κατωτέρω ανθολόγημα, το οποίο μεταφράζω και μεταφέρω αυτούσιο.²⁶

Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, η μορφή θεωρήθηκε από πολλούς σαν περίβλημα του περιεχομένου.

Ρήμαν: Η αισθητική κριτική πρέπει να πετύχει να πάρει θέση απέναντι σε έργα καθαρά οργανικής μουσικής η οποία να μη περιορίζεται στη μορφή, αλλά να εξετάζει και αυτό που μας φανερώνει ο συνθέτης από τα μυστικά του εσωτερικού του κόσμου.

Stephan Krehl (1902): Οι φόρμες της μουσικής έχουν πλέον αποκρυσταλλωθεί από τους μεγάλους εκπροσώπους της κλασικής περιόδου. Το περιεχόμενο, με το οποίο οι φόρμες γειμίζουν, αλλάζει σύμφωνα με τις ιδέες του συνθέτη, τον χαρακτήρα της σύνθεσης, το γούστο της εποχής κλπ. Η προσπάθεια της νέας μουσικής να καταργήσει τις φόρμες είναι απορριπτέα. Οι φόρμες δεν είναι απηρχαιωμένες. Πρέπει να τις γειμίσουμε με τη σωστή ζωή και τότε μπορούν ωραιότατα να ζήσουν.

Ένα συγγραφέας που θέλουμε να ξεχάσουμε το όνομά του (1939): Το δεύτερο μέρος είναι συνήθως λυρικής φύσης, συχνά ειδυλλιακό, γεμάτο από βαθιά ποίηση ή ονειρικής διάθεσης. Ο συνθέτης μπορεί να αφήσει ελεύθερο το συναίσθημά του, χωρίς να τον περιορίζει η δεδομένη μορφή.

Αντίδραση κατά του «Περιεχομένου». Η Φόρμα είναι η ουσία της μουσικής.

Νίτσε: Ο καλλιτέχνης ξεχωρίζει από τους άλλους ανθρώπους από το ότι, ό,τι εκείνοι ονομάζουν «φόρμα», αυτός το θεωρεί την ουσία της τέχνης.

Σίλλερ: Σε ένα πραγματικά ωραίο έργο τέχνης, το περιεχόμενο δεν πρέπει να κάνει τίποτε, όλα πρέπει να τα κάνει η φόρμα. Διότι μόνο η φόρμα ως όλον επιδρά επί του συνόλου του ανθρώπου, ενώ το περιεχόμενο επιδρά επί μεμονωμένων δυνάμεων. Το περιεχόμενο, όσο υψηλό κι αν είναι, λειτουργεί περιοριστικά στο πνεύμα και μόνο από τη φόρμα μπορούμε να περιμένουμε την αισθητική ελευθερία.

Γκεόργκε: Στην ποίηση, όπως και στις άλλες τέχνες, κάθε ένας, ο οποίος έχει το πάθος να πει κάτι ή να επιδράσει πάνω σε κάτι, δεν έχει το δικαίωμα ούτε στον προθάλαμο της τέχνης να περάσει.

Η αντίληψη του 20ού αιώνα. Η μουσική φόρμα χωρίς «ναι μεν, αλλά». Η φόρμα ως «εκείνο που συγκινεί βαθιά σε μέτρο και ήχο».

²⁶ D. de la Motte, ο.π. 13 κε

Γκεόργκε: Την αξία της ποίησης δεν καθορίζει το νόημα (αλλιώς θα ήταν γνώση, σοφία, λογιότητα), αλλά η φόρμα. Αυτή δεν είναι καθόλου κάτι το εξωτερικό, αλλά εκείνο που βαθιά συγκινεί σε μέτρο και ήχο.

Μέρσμαν: Αγωνιζόμαστε κατά της αντίληψης της παλιότερης μορφολογίας, η οποία εξηγεί το μεγαλύτερο από την πρόσθεση των μικρότερων μερών του. Η περίοδος δεν είναι απλώς μια πρόσθεση μοτίβων, η «μεγάλη ασματική μορφή» δεν είναι μια πρόσθεση περιόδων. Η αποτύπωση μουσικών μορφών, όπως ρόντο και σονάτα, δεν έχει σημασία, διότι οδηγεί στο στήσιμο ενός σχήματος. Όμως κάθε ζωντανός οργανισμός είναι μοναδικός. Δεν υπάρχει καμιά κενή φόρμα, μέσα στην οποία χύνεται το κάθε περιεχόμενο. Η αντίθεση μεταξύ μορφής και περιεχομένου δεν υπάρχει. Η φόρμα είναι η ζωντανή, διαρκώς εναλλασσόμενη εξίσωση μεταξύ ήχου και χώρου. Φόρμα είναι η προβολή της δύναμης στον χώρο.

Μπλούμε: Δεν υπάρχει στη μουσική έλλειψη μορφής. Υπάρχει μόνο έλλειψη μορφών, δηλ. παραβάσεις των συμβατικών μορφών. Δεν υπάρχει στη μουσική κάτι που να μην έχει φόρμα. Στο μέτρο που υπάρχει, αν υπάρχει, περιεχόμενο στη μουσική, αυτό είναι άμεσα και άρρηκτα συνδεδεμένο και περιέχεται στη φόρμα. Η ψυχή της μουσικής είναι η φόρμα.

Σαίνμπεργκ: Αποφασίζω πάντα με το μορφολογικό μου αισθητήριο.

Βαρέζ: Η παρεξήγηση για τη φόρμα προέρχεται από το ότι σκεπτόμαστε τη φόρμα σαν ένα σημείο εκκίνησης, ένα πρότυπο που πρέπει να ακολουθήσουμε, ένα δοχείο που πρέπει να γεμίσουμε. Όμως φόρμα δεν είναι αυτό. Φόρμα είναι το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας. Ποτέ δεν προσπάθησα να προσαρμόσω την έμπνευσή μου σε κανένα δοχείο.

Μπλάχερ: Ένα μουσικό πρόβλημα δεν πρέπει να επιλύεται κατά έτοιμες συνταγές, αλλά κάθε φορά εκ νέου και με τρόπο μοναδικό.

Αντόρνο: Με όποιον τρόπο κι αν αρθρώνεται λογικά η μουσική, η εσωτερική της λογική είναι πάντα συνδεδεμένη με ανοικτές ή κρυμμένες επανλήψεις. Χωρίς ομοιότητα ή ανομοιότητα, η μουσική φόρμα δεν γίνεται αντιληπτή. Ακόμη και το αξίωμα του «ανεπανάληπτου», της απόλυτης ανομοιότητας, ζητεί ένα στοιχείο ομοιότητας, πάνω στο οποίο θα προσμετρηθεί η ανομοιότητα. Κάθε μουσική φόρμα, με οποιοδήποτε μέσο κι αν καταπιάνεται, σχετίζεται σε ευρύτατη έννοια με την επανάληψη.

P. Στέφαν: Για τη μουσική φόρμα, σημασία έχει η σχέση των διαφόρων μερών μεταξύ τους. Ανάλογα με τη συγκεκριμένη μουσική κατάσταση, κάθε εκδοχή μπορεί να παρουσιάζεται σαν αντίθεση ή σαν σχετική επανάληψη, αλλά και ανάμεσα στις αντιθέσεις μπορεί κανείς να διαφοροποιήσει μεταξύ των άκρων και των απλών τροποποιήσεων. Στα πλαίσια ενός απλού μουσικού έργου, μπορεί πραγματικά κάθε παραλλαγή να θεωρηθεί βαριάντα, ενώ στα πλαίσια ενός πολύ πολύπλοκου έργου, ακόμη και μια πολύ τροποποιημένη βαριάντα μπορεί να γίνει αντιληπτή ως επανάληψη του θέματος. Για τη μορφολογική ποιότητα ενός μουσικού έργου, επομένως, είναι λιγότερο σημαντικό ποια μέσα χρησιμοποιούνται για την επίτευξη μιας κάθε φορά συγκεκριμένης εντύπωσης, και πολύ περισσότερο, αν έχουν λογική μέσα στο περιβάλλον που βρίσκονται.

Νταλχάους: Τα αφηρημένα σχήματα δεν είναι ο στόχος αλλά το ξεκίνημα των μουσικών αναλύσεων. Μια φόρμουλα α-β-β-α δεν μας λέει τίποτε για τη μουσική που πρέπει να περιγραφεί. Για να αποκτήσει σημασία, πρέπει να ερμηνευθεί και να

σχολιαστεί. Το σχήμα δεν είναι απεικόνιση της φόρμας, αλλά ένα εργαλείο για την αποκρυπτογράφηση της.

Λίγκετ: Ο όρος «μουσική φόρμα» αναφέρεται, εκτός από τις απόψεις, στις σχέσεις των μερών και στον τρόπο που επιδρά κάθε μέρος στα άλλα, μέσα στο σύνολο. Η κατηγορία της λειτουργίας είναι σημαντικότερη από την απλή διαίρεση σε μέρη.

Η Νεογερμανική Σχολή 1. Ρίχαρντ Βάγκνερ και Μουσικό Δράμα.

Ο **D. Borchmayer** σε ένα κείμενό του, παραθέτοντας και αποσπάσματα από κείμενα του Ρίχαρντ Βάγκνερ, σημειώνει:²⁷

Ο **P. Βάγκνερ**, μιλώντας για τον Κοριολάνο του Μπετόβεν, έγραφε:

«Από το σύνολο του έργου, που είναι πλούσιο σε πολιτικές σχέσεις και καταστάσεις, των οποίων η αναπαράσταση επιτρέπεται μεν στον θεατρικό συγγραφέα, αλλά είναι απαγορευμένη στον μουσικό - αφού αυτός δεν μπορεί να εκφράσει παρά μόνο διαθέσεις, αισθήματα, πάθη και τις συγκρούσεις ανάμεσά τους, όχι όμως πολιτικές σχέσεις και τα παρόμοια - , ο Μπετόβεν διάλεξε για το δικό του έργο μία και μοναδική σκηνή, τη σημαντικότερη. Το έκανε αυτό για να μπορέσει να συλλάβει το αληθινό, το καθαρά ανθρώπινο συναισθηματικό περιεχόμενο του εκτεταμένου υλικού στον πυρήνα του και να το εκφράσει με τον πιο συγκινητικό τρόπο, για να αιχμαλωτίσει με τη σειρά του το ανθρώπινο συναίσθημα».

Εδώ φυσικά πρόκειται για μια ενόργανη σύνθεση, ο Βάγκνερ όμως θεωρεί τις συμφωνίες του Μπετόβεν δράματα χωρίς λόγια. Έτσι έγραψε ο Μπετόβεν το ποίημά του για τον Κοριολάνο: με νότες. Το έργο στο σύνολό του θα μπορούσε επομένως να θεωρηθεί μουσική συνοδεία μιας παράστασης παντομίμας, με την έννοια πως η συνοδεία πληροφορεί την ακοή μας για τα τεκταινόμενα σε μια γλώσσα απολύτως κατανοητή, ενώ ταυτόχρονα η παντομίμα δίνει την ευκαιρία στα μάτια μας να παρακολουθήσουν την ίδια ιστορία. Η δραματουργική υφή των συμφωνιών και των εισαγωγών του Μπετόβεν έχει για τον Βάγκνερ σημασία παραδειγματική.²⁸

Η απλοϊκότητα της πλοκής (στα έργα του Βάγκνερ) βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση έντασης με την πολυπλοκότητα της μουσικής. Αξιοσημείωτη είναι η ψυχαγωγική νομιμοποίηση της μουσικής λεπτομέρειας από μέρος του Βάγκνερ, που κατά βάση σημαίνει ότι ο ακροατής δεν είναι ανάγκη να συλλάβει το έργο ως δομημένο σύνολο - σημάδι της ρομαντικής μεταστροφής των ακουστικών συνηθειών: «(Βάγκνερ): Έτσι συμβαίνει λοιπόν όταν η μουσική στο έργο μου τελειώνει: οι μελωδικές φράσεις αρχίζουν κι αλλάζουν, σαγηνεύουν κι ερεθίζουν. Ο ένας πιάνεται με τούτο το θέμα κι

²⁷ D. Borchmayer, D., Τριστάνος και Ιζόλδη. Η Τέχνη της «ατέρμονης λεπτομέρειας», στο: D. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, μτφρ. Μ. Αγγελίδου, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Ρίχαρντ Βάγκνερ, Τριστάνος και Ιζόλδη*, Αθήνα 1996, 33 κε

²⁸ Αυτό έχει να κάνει γενικά με την «δραματική» - «θεατρική» φύση της μουσικής των Κλασικών της Βιέννης. Τα παραπάνω αποσπάσματα για τον Μπετόβεν αναφέρονται σε οργανική μουσική και υποδηλώνουν μια κεντρική αντίληψη του 19ου αιώνα για τη μουσική: **Η μουσική σαν συνοδεία εικόνας.** (σ.σ.)

άλλος με κάποιο άλλο. Ακούνε και δαισιθάνονται, κι έτσι μπορούν επιτέλους να συλλάβουν το αντικείμενο, την ιδέα».

Ο Βάγκνερ, στην εισαγωγή του έργου του Όπερα και δράμα γράφει:²⁹

Το μεγάλο λάθος στο καλλιτεχνικό γένος της όπερας έγκειται στο γεγονός ότι μετέτρεψαν σε σκοπό ένα μέσο έκφρασης (τη μουσική) και, συνάμα, σε μέσο το σκοπό της έκφρασης (το δράμα).

και

Οι υποστηρικτές της απόλυτης μουσικής προφανώς δεν ξέρουν τι εννοούν. Η μουσική μορφή, για να μην παραμείνει ακατανόητη, πρέπει να αιτιολογείται, και μάλιστα εξωτερικά. Στοιχεία της μορφής είναι ο χορός και η γλώσσα, που συναντώνται στο μουσικό δράμα.

Ο Dahlhaus,³⁰ μιλώντας για την έννοια της δραματικής μορφής στον Βάγκνερ, σημειώνει:

Ο όρος μορφή, στο πεδίο της μουσικής, είναι αμφίσημος. (...) Στη θεωρία της μουσικής, που βασίζεται σε ουδέτερες αριστοτελικές κατηγορίες, η μουσική μορφή δηλώνει τη μορφή ενός υλικού: ήχοι απαρτίζουν το υλικό ενός μουσικού μοτίβου, μοτίβα συνθέτουν το υλικό ενός μουσικού μέρους. Αντίθετα, στην αισθητική, ή τουλάχιστον στην αισθητική του περιεχομένου που προϋποθέτει ο Βάγκνερ, η έννοια αφορά πρωτίστως τη μορφή εκείνη στην οποία εμφανίζεται ένα περιεχόμενο ή εκφράζεται μια σημασία. Θα έπρεπε, επομένως, να γίνει διάκριση ανάμεσα στην τεκτονική μορφή και τη μορφή της έκφρασης, χωρίς αυτή η διαφοροποίηση να καταλήγει στο διαχωρισμό τους: Πρόκειται για διαφορετικές συνιστώσες ή πλευρές του ίδιου πράγματος. (Μια φράση είναι αφενός η μορφή των λέξεων από τις οποίες αποτελείται και, αφετέρου, η μορφή ή διατύπωση με την οποία εκφράζεται ένα νόημα ή μια πρόθεση).

Η αισθητική απόσταση, που γενικά μειώθηκε στη μουσική του 19ου αιώνα, καταργείται, ή πάντως τείνει να καταργηθεί από τον Βάγκνερ. Η μουσική του δεν κρατάει καμιά απόσταση ώστε να μπορεί να συλληφθεί ως τεκτονική μορφή, ως ηχούσα αρχιτεκτονική: πολιορκεί τον ακροατή και τον καταλαμβάνει εξ ολοκλήρου.

Με τις αισθητικές προϋποθέσεις του Βάγκνερ, μια ανάλυση της μορφής και της δομής διατρέχει τον κίνδυνο να διαστρεβλώσει το αντικείμενό της την ίδια τη στιγμή που το διερευνά. Ο Βάγκνερ συνέλαβε τη μουσική ως τέχνη ομιλούσα και δρώσα, και τη μουσική μορφή ως μορφή της έκφρασης: ως διατύπωση. Μια διατύπωση είναι όμως ολοκληρωμένη, όταν είναι σε τέτοιο βαθμό προσφυής ως προς το περιεχόμενο που εκφράζει, ώστε παραμένει απαρατήρητη. Η μουσική μορφή είναι ένα μέσο που αφομοιώνεται στη λειτουργία την οποία επιτελεί, χωρίς να αποκτά αυτόνομη ύπαρξη και σημασία.

²⁹ Βλ. C. Dahlhaus, Η Έννοια της δραματικής μουσικής μορφής στον Βάγκνερ, στο: C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, 59-66, ελλ. μτφρ. Μαρ. Μητσού, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Ρίχαρντ Βάγκνερ, Τριστάνος και Ιζόλδη*, Αθήνα 1996, 26. Επίσης, Ρίχαρντ Βάγκνερ, *Όπερα και Δράμα* (Λιψία 1852), Εισαγωγή, ελλ. μτφρ. Βαγγ. Μπιτσιώρης, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), ο.π. 48.

³⁰ C. Dahlhaus, ο.π. 22 κε.

Και αλλού, συμπληρώνει:³¹

Ο σκοπός μιας μουσικής ανάλυσης που δεν εξαντλείται στην απλή περιγραφή - σε μια επιφανειακή όσο και ανεπαρκή, κατ' ανάγκην, παράφραση της παρτιτούρας - μπορεί να οριστεί ως ανασύσταση του προβλήματος στο οποίο βασίζει μια σύνθεση. Όπως ακριβώς ένα μουσικό κείμενο, κυρίως φιλοσοφικό ή επιστημονικό, αποσαφηνίζεται όταν συλλάβει κανείς το ερώτημα στο οποίο προσφέρει μια απάντηση, έτσι κι ένα μουσικό κείμενο θεωρείται ότι έχει αναλυθεί όταν συνειδητοποιήσει κανείς το πρόβλημα στο οποίο εκείνο έχει δώσει λύση με την ιδιαίτερη και ανεπανάληπτη μορφή του.

Κάθε απόπειρα να προταχθεί ένα σχήμα που να απεικονίζει τη συνολική μορφή της σκηνης είναι καταδικασμένη σε αποτυχία, διότι το σχήμα αυτό δεν είναι απλώς φτωχό και αφαιρετικό αλλά επιπλέον παραβιάζει τις αρχές του Βάγκνερ για την τεχνική της σύνθεσης.(...) Μια μέθοδος (ανάλυσης) που αποσκοπεί σε σχήματα είναι βέβαιο ότι θα αποτύχει όσον αφορά τις μουσικές-δραματικές μορφές του Βάγκνερ. Διότι ο Βάγκνερ, ακόμη και από περίοδο σε περίοδο, αλλάζει τα μέσα με τα οποία, από τη μια διαχωρίζει τα μέρη μεταξύ τους και από την άλλη τα συνενώνει. Το γεγονός ότι η κατανομή του βάρους και η σχέση των μουσικών και των ποιητικών-ρητορικών στοιχείων της μορφής μεταβάλλονται δηλώνει άλλωστε ότι η ανάλυση δεν μπορεί να ανατρέχει σε χωριστά στρώματα του έργου, αλλά πρέπει να εφαρμόζεται στις σχέσεις των μορφολογικών στοιχείων και των λειτουργιών τους. Το στρώμα των λάιτ-μοτίφ δεν είναι ούτε μια φορά επαρκώς ανεξάρτητο και συνεκτικό ώστε να μπορεί να συγκροτήσει καθαυτό μια μορφή.

Η Νεογερμανική Σχολή 2.

Φραντς Λιστ, Προγραμματική μουσική και Συμφωνικό Ποίημα

Ο ίδιος Καρλ Νταλχάους, αναφερόμενος αυτή τη φορά στον άλλο κλάδο της νεογερμανικής σχολής, εκείνον που εκπροσωπεί το κύριο ρεύμα της προγραμματικής οργανικής μουσικής, υπό τον Φραντς Λιστ, διευκρινίζει:³²

Θα ήταν χονδροειδής παρερμηνεία να εννοήσουμε τις συμφωνίες του Λιστ και τα συμφωνικά του ποιήματα σαν απεικονιστική μουσική η οποία επενδύει ορισμένα μουσικά κείμενα με μουσικές εικόνες, αν και ο Λιστ, εκτός από τα εκφραστικά και συμβολικά μέσα, χρησιμοποιούσε χωρίς δισταγμό και ορισμένα ηχητικά-εικαστικά. Έχει μεγάλη σημασία το γεγονός ότι το πρόγραμμα δεν εκφράζει επ' ουδενί το αυθεντικό νόημα του έργου, που εν συνεχεία θα το ψελλίσει κατά κάποιον τρόπο η μουσική. Αντίθετα, το πρόγραμμα και η μουσική σκοπεύουν μάλλον από κοινού και μέσω της αλληλεπίδρασής τους σε μια ιδέα ή σ' ένα μύθο πέρα από τις λέξεις. Ο Λιστ

³¹ C. Dahlhaus: Η Τέχνη του περάσματος στον Βάγκνερ. Το δυαδικό τραγούδι στον Τριστάνο, στο: C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literturoper*, 132-38, ελλ. μτφρ. Μαρ. Μητσού, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Ρίχαρντ Βάγκνερ, Τριστάνος και Ιζόλδη*, Αθήνα 1996, 38 κε.

³² C. Dahlhaus, Η ιδέα του συμφωνικού στον Λιστ, στο: C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, 392-401, ελλ. μτφρ. Βαγγ. Μπιτσιώρης, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Κύκλος Φραντς Λιστ, Ιούνιος 1996*, Αθήνα 1996, 65.

δεν εικονογράφησε το κείμενο του Σεξπηρικού Άμλετ ή του Φάουστ του Γκαίτε με μουσικά θέματα και μουσικούς θεματικούς συνειρμούς αλλά εξήγαγε από ένα λογοτεχνικό έργο το μύθο, πάνω στον οποίο συνέχισε να δημιουργεί κατά κάποιον τρόπο ποιητικά μέσα από μια μουσική γλώσσα.

Αν το πρόγραμμα, αντί να παριστάνει τον δομικό σκελετό ενός μουσικού έργου, χαρακτηρίζει μάλλον μια αφετηρία απ' όπου μπορεί να ξεκινήσει η μυθοποιητική φαντασία η οποία είναι παράλληλα και μουσική φαντασία, η μουσική μορφή, αντί να παραμείνει προσκολλημένη στη διάταξη του προγραμματικού κειμένου, αφήνεται κατά κάποιον τρόπο στον εαυτό της και στα προβλήματα που ανάγονται στην ιστορία της μορφής.

Και η Νίκα-Σαμψών συμπληρώνει:³³

Η μορφή κι το περιεχόμενο απελευθερώθηκαν από κάθε σχηματική σύλληψη, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι παραμερίστηκαν ερωτήματα και σκέψεις γύρω από την ομοιογένεια του ύφους. Η συνθετική αντίληψη του Λιστ καθοδηγήθηκε εν γένει από ιδέες και παραστάσεις, δίχως όμως να εντοπίζεται πουθενά ένα είδος περιγραφής συναισθημάτων και καταστάσεων, το οποίο ταυτίζεται συνήθως με την έννοια της προγραμματικής μουσικής. (...) Η καθιέρωση του συμφωνικού ποιήματος ήταν συνυφασμένη με τις νέες μεταρρυθμιστικές τάσεις που εμφανίστηκαν στα μέσα του 19^{ου} αιώνα (Βάγκνερ, Χάνσλικ) και είχαν κεντρικό άξονα προβληματισμού το μέλλον της συμφωνίας.

Με το συμφωνικό ποίημα Ορφέας, ο Λιστ απομακρύνθηκε εμφανώς από την ιδέα της προγραμματικής μουσικής, καθώς δεν επεδίωξε να μελοποιήσει γεγονότα ή θεατρικές σκηνές αποτυπωμένες σε ένα θεατρικό πρόγραμμα, αλλά θέλησε να απεικονίσει τα συναισθήματα που προέκυπταν από την ελεύθερη ερμηνεία ενός προγράμματος.

Ο έγκυρος μελετητής Walter Wiora, διερευνώντας γενικότερα το θέμα των σχέσεων απόλυτης και προγραμματικής μουσικής, διαχωρίζει την ενδιάμεση εκείνη περιοχή της μουσικής που λειτουργεί όχι εικονιστικά προς καταστάσεις και συναισθήματα, αλλά αναλογικά προς αυτά, θέτοντας συνάμα και σαφέστερα τα όρια μεταξύ των κύριων κλάδων της μουσικής του 19ου αιώνα:³⁴

Το βασίλειο της ενόργανης μουσικής επιδέχεται άραγε τη διαίρεσή του στις δύο περιοχές της απόλυτης και της προγραμματικής μουσικής, έτσι ώστε να είναι προγραμματικό ό,τι δεν είναι απόλυτο και απόλυτο ό,τι δεν είναι προγραμματικό; Ή μήπως εκτείνονται «ανάμεσα» και άλλα είδη, που δεν πρέπει να γίνουν μονομερώς κατανοητά με γνώμονα το δίλημμα τούτο, καθώς διατηρούν την ιδιοτυπία τους;

³³ Εύη Νίκα-Σαμψών, Μουσική και Ποίηση. Τα συμφωνικά ποιήματα του Λιστ ως ειδική αισθητική κατηγορία στη συμφωνική μουσική του 19ου αιώνα, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), ο.π. 42 κε.

³⁴ W. Wiora, Μεταξύ απόλυτης και προγραμματικής μουσικής, στο: W. Wiora, *Historische und Systematische Musikwissenschaft*, Tutzing 1972, 313-322, ελλ. μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Κύκλος Φραντς Λιστ, Ιούνιος 1996*, Αθήνα 1996, 52-59. Παρατίθεται περιληπτικό απόσπασμα από το σύνολο του άρθρου.

Η διχοτόμηση είναι ανεπαρκής, είτε κατανοήσουμε τους όρους με στενά δογματικό τρόπο είτε τους συλλάβουμε ευρύτερα και διαβλέψουμε πως και η πλέον απόλυτη μουσική δεν είναι στην πράξη τόσο απόλυτη όσο τη θέλει το θεωρητικό δόγμα, πως και η πλέον προγραμματική, στο βαθμό που παραμένει μουσική, δεν ενδίδει ολοσχερώς στις εξωμουσικές προγραμματικές αρχές της. Ακόμη και οι «ηχούσες μορφές», τα αραβουργήματα για την ακοή, έχουν την ψυχική ενδοχώρα τους και ανοίγουν ένα παράθυρο προς τον πραγματικό κόσμο: η κλασική μουσική δωματίου της Βιέννης δεν μπορεί παρά να ιδωθεί σε σχέση με το πρωτογενές περιβάλλον της, τους γνώστες και φιλόμους στους οίκους των ευγενών και των αστών.

Ανάμεσα στους πόλους μιας ακραία απόλυτης και μιας ακραία προγραμματικής μουσικής θα έβρισκαν τη θέση τους το ένα πλάι στο άλλο, σε συνεχή διάταξη, το κομμάτι χαρακτήρας και άλλα είδη, διαφοροποιούμενα ως προς την εγγύτητα ή την απόστασή τους από τον ένα ή τον άλλο πόλο. Στην ενδιάμεση αυτή περιοχή, κατά περίπτωση, μπορεί ένα έργο να «ταξινομηθεί» σε διαφορετικές κατηγορίες από διαφορετικούς μελετητές. Μια τέτοια γραμμική όμως ταξινόμηση δεν μπορεί να απαντήσει συνολικά στο προκείμενο ερώτημα. Οποιος θέλει να συναρθρώσει τα πάντα σε ένα μοναδικό νήμα, υπεραπλουστεύει και σχηματοποιεί, αντί να εμβαθύνει ως προς την ιδιομορφία των επιμέρους ειδών και τύπων και να σταθμίσει τις διαφορές τους. Για να φωτίσουμε όμως εδώ το αντικείμενό μας, έννοιες του τύπου ποιητική έμφαση, ποίημα για πιάνο, εντυπώσεις, ειδολογικά κομμάτια, ηχούσα αυτοβιογραφία είναι εξαιρετικά αόριστες.

Κάθε μουσικό έργο, ακόμη και το απόλυτο, κρύβει ένα εγγενές μουσικό νόημα (π.χ. το μέρος ενός κουαρτέτου του Χάυντν το πνεύμα της μορφής της σονάτας και τον χαρακτήρα *con spirito*). Και καθένα προσφέρει εικόνες μιας προσωπικότητας, μιας βιωμένης πραγματικότητας, μιας κοσμοθεώρησης. Πέραν τούτου όμως, πολλά έργα της ενόργανης μουσικής, π.χ. το Καρναβάλι ή η Κραιολεριάνια του Σούμαν, αναδεικνύουν σε περιεχόμενό τους μορφές και συμβάντα άλλων περιοχών της πραγματικότητας, και αυτά πρέπει να είναι επαρκώς γνωστά στον ακροατή, ώστε να μπορέσει να κατανοήσει το έργο ως έργο τέχνης. Οι ήχοι και οι μορφές της μουσικής μπορεί να εννοούνται ως απείκασμά τους, είναι όμως δυνατόν να συνδέονται και να συγχωνεύονται μαζί τους με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Έτσι διαφυλάσσουν λ.χ. οι ρομαντικές μπαλάντες για πιάνο κάτι από τη σφαίρα των παραστάσεων της ρομαντικής φωνητικής μπαλάντας, δίχως να αναπλάθουν με νότες κάποια συγκεκριμένη ιστορία.

Μια δεύτερη δυνατότητα για το πώς υπεισέρχονται από κοινού στη μουσική ο εσωτερικός και ο εξωτερικός κόσμος συνίσταται στο συνοδευτικό αναλογικό περιεχόμενο. Όταν ο συνθέτης συλλαμβάνει το μουσικό του έργο έτσι ώστε να έχει κάτι διάφανο και ανάλαφρο, απαλό και αιθέριο όπως μια πεταλούδα, δεν χρειάζεται σε καμιά περίπτωση να αποσκοπεί στην ηχοχρωματική απεικόνιση της πεταλούδας. Για να παραπέμψει όμως σ' αυτόν τον τύπο της διάθεσης και της κίνησης ονομάζει το έργο του κατ' αναλογία: (Όπως μια) πεταλούδα. Με την επιγραφή παροτρύνει τον ερμηνευτή και τον ακροατή σε μια αναλογική παράσταση, και αυτή ανήκει εφεξής στο έργο του, σαν αναλογικό περιεχόμενο ωστόσο, όχι σαν πρόγραμμα.

Το περιεχόμενο αυτού του τύπου καθίσταται αναγνωρίσιμο κατά πρώτο λόγο με επιγραφές που, σαν οδηγίες εκτέλεσης, τραβούν την προσοχή προς μια κατεύθυνση, ελκύουν την κατανοούσα ακρόαση προς μια τροχιά. Ωστόσο, η μουσική είναι σε θέση να υποδείξει ένα περιεχόμενο, ακόμη και χωρίς λεκτικές προσθήκες, ιδιαιτέρως μέσα από τύπους μελωδίας που έχουν προσκτήσει αναγνωρίσιμο νόημα και συναισθηματικό τόνο. Έτσι, ορισμένοι τύποι και μελωδικές φιγούρες σε ελάσσονα τονικότητα, που

κατάγονται από τη λαϊκή μπαλάντα, έχουν διαφυλάξει κάτι από τον τόνο μιας αφήγησης που τραγουδιέται, ενός «Μια φορά κι έναν καιρό...»

Όπως συμβαίνει, εξάλλου, και με το λόγο, πολλά εξάγονται από τα συμπραζόμενα. Αυτό προϋποθέτει μια κοινότητα που μοιράζεται την ίδια μουσική γλώσσα, έναν κοινό θησαυρό ζωντανών ιδεών και συμβόλων. Τέλος, και όχι σε έσχατη θέση, απαιτείται η συνεχής ετοιμότητα μουσικών και ακροατών, ώστε να συλλάβουν τέτοιου τύπου περιεχόμενο και να το αναπαραστήσουν με την αναγκαία ένταση.

Στο ρομαντικό κοσμοείδωλο αναλογεί η ανήκουστη ως τότε ροπή και ευχέρεια των δημιουργικών μουσικών να αξιοποιούν τη συναισθητική αντίληψη και τη **δαισθητική** συναρμογή των στοχασμών. Ο συστατικός συναισθηματικός τόνος ενός ειδολογικού τύπου, όπως της μελαγχολικής μπαλάντας, του πένθιμου εμβατηρίου, του άτεχνου βαλς των χωρικών, περιβάλλεται από τον κύκλο όλων εκείνων των παραστάσεων που έχουν συγχωνευτεί με το συναίσθημα. Τηρουμένων των αναλογιών, για όλα αυτά τα είδη και για άλλα πολλά ισχύει ό,τι έχει ήδη ειπωθεί ως προς τη σχέση φωνητικής μπαλάντας και μπαλάντας για πιάνο, καθώς και ως προς την επενέργεια της ιδιοσυστασίας και της σφαίρας των παραστάσεων του είδους. Τα θέματα που παρουσιάζονται από τη μουσική αυτού του είδους νοούνται μόνο σαν αναλογίες, σαν συνοδευτικές και οδηγητικές παραστάσεις που υποστηρίζουν τη μουσική, ούτε σαν πρότυπο μιας ζωγραφικής σε ήχους ούτε σαν πρόγραμμα. Δεν πρόκειται για προγραμματική μουσική, αλλά για μουσική με αναλογικό συνοδευτικό περιεχόμενο.

Σ' αυτή τη μουσική οι νότες αναφέρονται στο θέμα πολύ χαλαρότερα απ' ό,τι στην περίπτωση μιας εικονοποιητικής παρουσίασής του. Η αναλογία-ιδέα είναι μια προσθήκη: επιπροστίθεται στο ουσιαστικό νόημα της μουσικής, μόνο για να το υποστηρίξει. Ανάμεσα σ' αυτήν και στη μορφή του έργου δεν υφίσταται έτσι η κλασική σχέση της διαφάνειας. Ό,τι πρωτογενώς διαφαίνεται μέσα από το ηχητικό σώμα και το μέρος δεν είναι η αναλογία-ιδέα αλλά το ουσιαστικό νόημα, στο οποίο η επιγραφή παραπέμπει μόνο έμμεσα, χάρη σε μια τυχαία, ως ένα μεγάλο βαθμό, αναλογία. Συχνά οι επιγραφές των έργων προκύπτουν αργότερα, μετά την ολοκλήρωση της σύνθεσης και, σε τελική ανάλυση, δεν είναι τίποτε άλλο παρά πιο εκλεπτυσμένες οδηγίες για την εκτέλεση και την ερμηνεία.

Χάινριχ Χάινε. (1841) – για την αλλαγή ύφους στον Λιστ.³⁵

Αν, για παράδειγμα, παλιότερα, έπρεπε να παρουσιαστεί στο πιάνο μια καταιγίδα, βλέπαμε από ψηλά τις αστραπές να πέφτουν στο πρόσωπό του, τα μέλη του λες κι έτρεμαν από τον θυελλώδη άνεμο, και οι μακριές κοτσίδες του έσταζαν σχεδόν από την μπόρα που μας έπαιζε. Τώρα όμως, αν χρειαστεί παίζοντας να παρουσιάσει και τον πιο ισχυρό κεραυνό, τον ξεπερνά και στέκεται ψηλότερα απ' αυτόν, ίδιος θαρρείς με ταξιδιώτη που φτάνει σε κάποιο οροπέδιο, τη στιγμή που κάτω στην κοιλάδα ξεσπά καταιγίδα: Τα σύννεφα μαζεύονται χαμηλότερα από εκεί που βρίσκεται, οι αστραπές κουβαριάζονται σαν φίδια κάτω από τα πόδια του, ενώ ο ίδιος στρέφει χαμογελαστά το πρόσωπό του στον ουρανό.

³⁵ H. Heine, Musikalische Saison in Paris, *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Απρίλιος 1841, στο: M. Mann (εκδ.), *Zeitungsgeschichte über Musik und Malerei*, Frankfurt 1964, 115 κε. Ελλ. μτφρ. Ν. Καραναστάσης, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Κύκλος Φραντς Λιστ, Ιούνιος 1996*, Αθήνα 1996, 29.

Η συμβολή του Eduard Hanslick

Αντίθετος στις αντιλήψεις της Νεογερμανικής σχολής μουσικής στάθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα ο Έντουαρντ Χάνσλικ, ένας σπουδαίος βιεννέζος μουσικοκριτικός. Τα γραπτά του, συνήθως αυστηρότατα και συχνά ασυμβίβαστα επικριτικά, αποτέλεσαν τον φόβο και τον τρόμο πολλών σπουδαίων συνθετών, όπως π.χ. ο Μπρούκνερ, του έδωσαν όμως τη θέση του πρώτου σημαντικού μουσικοκριτικού και αισθητικού της μουσικής (και του πρώτου που άσκησε αυτή την ασχολία ως βιοποριστικό επάγγελμα). Παρόλο που ασκούσε μουσικοκριτική, τα γραπτά του έκριναν και μελετούσαν πάντα όχι τις συγκεκριμένες εκτελέσεις, αλλά τα έργα, κι έτσι μπορεί να θεωρηθεί και αναλυτικός της μουσικής. Μέθοδος αναλυτική που να φέρει το όνομα του Χάνσλικ δεν υπάρχει, η συμβολή του όμως έγκειται στο ότι κατάφερε να σταθεί αντίθετα στο ισχυρότατο ρεύμα των «νεογερμανιστών», που έτεινε να αποστερήσει από τη μουσική κάθε ανεξαρτησία και να την καταστήσει θεραπευαίνιδα των κάθε είδους εξωμουσικών «περιεχομένων». Και ως μουσικοκριτικός αντιτάχθηκε δυναμικά στις συνήθειες συναισθηματικές-«λογοτεχνίζουσες» ερμηνείες μουσικών έργων.

Το ιδανικό του Χάνσλικ ήταν το κλασικό ιδεώδες της τάξης και της μορφολογικής τελειότητας. Ζητούσε από το μουσικό έργο να έχει τα προσόντα της ενότητας και της εποπτικότητας, να υπάρχει δηλαδή μια εμφανής και λογική σχέση μεταξύ των διαφόρων στοιχείων που το αποτελούν. Φυσικά, ο Χάνσλικ δεν ζητούσε να αναλύσει την μουσική της εποχής του με τα ίδια κριτήρια που θα ανέλυε τη μουσική των κλασικών. Παρόλα αυτά, του επικολλήθηκε από τους αντιπάλους του η ετικέτα του «άκρατου φορμαλιστή», εκείνου δηλαδή που μελετά και αντιλαμβάνεται τη μουσική μόνο ως εξωτερικό περίβλημα, ως απλό διακοσμητικό παιγνίδι μορφών. Στην παρεξήγηση αυτή συνέτεινε και η φράση που συχνά χρησιμοποιούσε ο ίδιος, ότι *«το περιεχόμενο της μουσικής είναι κινούμενες ηχητικές φόρμες»*.

Εκείνο που βασικά ενδιέφερε τον Χάνσλικ ήταν να αντιταχθεί σε κείνη την αντίληψη που κληρονομήθηκε από τον Διαφωτισμό και ακόμη παλιότερα, ότι δηλ. ο «σκοπός» της μουσικής ήταν «να αναπαριστά συναισθήματα». Ήθελε να την αντικαταστήσει με μια πιο ανεξάρτητη αντίληψη για τη μουσική. Κατά τον Χάνσλικ, η μουσική, από τη φύση της, δεν έχει κανένα πρακτικό σκοπό και δεν παρουσιάζει ούτε αναπαριστά τίποτε, αλλά απλώς είναι, υφίσταται. *«Το ωραίο δεν έχει κανένα σκοπό, διότι είναι απλή μορφή»*. Το ότι η μουσική είναι στενά συνδεδεμένη με το συναίσθημα, αυτό δεν το αρνείται. Πολλώ μάλλον συμφωνεί, αφού παραδέχεται ότι η επίδραση της μουσικής έγκειται ακριβώς στο συναίσθημα που προέρχεται και υποκινείται από αυτήν. Ο Χάνσλικ αντιδρά όμως εναντίον της αντίληψης περί «συγκεκριμένου» συναισθήματος και στο να αναζητείται η αξία της μουσικής στο συναισθηματικό της περιεχόμενο. Η αξία της μουσικής έγκειται στις μορφολογικές της σχέσεις και όχι στην εκφραστικότητά της. Η σύνθεση δεν παρουσιάζει συναισθήματα, αλλά ιδέες, αλλά αυτές οι ιδέες είναι καθαρά μουσικές, δηλαδή εξαρτώνται και λειτουργούν μέσα από τα ίδια τα στοιχεία της μουσικής. Το μουσικό έργο τέχνης αποτελείται από ήχους και σχέσεις μεταξύ ήχων. Το μουσικό περιεχόμενο που βρίσκεται πίσω απ' αυτές μπορούμε να το φανταστούμε μέσω της μουσικής φόρμας, αλλά δεν μπορούμε να το αποδείξουμε.

Κατά τον Χάνσλικ, η μουσική δεν έχει άλλο περιεχόμενο από τον ήχο, τον οποίο παράγει. Δεν μπορεί να μεταφέρει συγκεκριμένο περιεχόμενο ούτε να εκφράσει συγκεκριμένα συναισθήματα. Το περιεχόμενο ενός τραγουδιού, π.χ., είναι τα λόγια του και όχι η μουσική του. Και σε ό,τι αφορά την προγραμματική μουσική, αυτή πρέπει να κάνει μια ξεκάθαρη και ανεξάρτητη εντύπωση, χωρίς από το πρόγραμμα πάνω στο οποίο στηρίζεται. Η μουσική είναι ένας σκοπός καθεαυτή. Ποτέ δεν είναι απλώς μέσο για την επίτευξη του στόχου της ποιητικής ή δραματικής έκφρασης. Κι όμως, ο Χάνσλικ δεν ήταν ένας φορμαλιστής. Αντιθέτως, επέμενε να υποστηρίζει ότι, παρόλο που η μουσική δεν μπορεί να αναπαραστήσει τα ίδια τα συναισθήματα, μπορεί όμως να παρουσιάσει τον χαρακτήρα τους. Έτσι, η αγάπη μπορεί να είναι τρυφερή ή παθιασμένη, χαρούμενη ή θλιβερή. Η μουσική μπορεί κατά τον Χάνσλικ να παρουσιάσει όχι την ίδια την αγάπη, αλλά αυτόν ακριβώς τον χαρακτήρα της. Με δικά του λόγια, δεν μπορούσε να παρουσιάσει τα ουσιαστικά, αλλά τα επίθετα.

Παραθέτουμε εδώ ένα σύντομο απόσπασμα του Χάνσλικ, χαρακτηριστικό για την ευθυβολία, αλλά και για τη λεπτή ειρωνεία του. Έλεγε λοιπόν, όταν τον κατηγορήσαν ότι μέμφεται τον Βάγκνερ υπακούοντας σε μικροσυμφέροντα:

«Ποτέ δεν κατηγορήσα τον Βάγκνερ από μικροπρέπεια. Η σαραντάχρονη σταδιοδρομία μου ως μουσικοκριτικού αποδεικνύει ότι δεν ενδιαφέρομαι για τέτοιες μεθόδους. Όταν μίλησα εναντίον των μουσικών δραμάτων του Βάγκνερ το έκανα αναφερόμενος μόνο στα σημαντικά, και η συζήτησή μου περιστράφηκε μόνο γύρω από τα στοιχειώδη και θεμελιώδη της μουσικής τέχνης. Δεν τον κατηγορώ για τα μικρά, μα για τα μεγάλα. Αυτό για το οποίο λοιπόν κατηγορώ είναι ο βιασμός της μουσικής κάτω από τον λόγο, το αφύσικο και το υπερβολικό της έκφρασης, η καταστροφή του τραγουδιστή και της τέχνης του τραγουδιού μέσω της «αντιφωνητικής» μουσικής και της ορχηστρικής φασαρίας, το πνίξιμο της μελωδίας του τραγουδιού από την απαγγελτική αφήγηση, η αφόρητη μονοτονία και η άμετρη επέκταση των έργων, η για κάθε στοιχειώδες γλωσσικό αισθητήριο αφύσικη εκφορά της γλώσσας».

Ο 20ος αιώνας

Στον εικοστό αιώνα η ιστορία της μουσικής υφίσταται μια βαθιά τομή, ίσως βαθύτερη και καταλυτικότερη από εκείνη του 1600. Συντελείται από πολλές πλευρές μια συνειδητή ρήξη με την παράδοση, που έχει σε κάθε περίπτωση διαφορετικά επιχειρήματα και θεωρητική βάση. Οι αποστάσεις και οι αντιθέσεις μεταξύ των διαφόρων ρευμάτων που συγκροτούνται και εκδηλώνονται είναι τόσο μεγάλες και έντονες, που είναι αδύνατον να εφαρμοστούν κατηγοριοποιήσεις όπως στις προηγούμενες ιστορικές περιόδους. Πάντως, ο εικοστός αιώνας έχει να αντιμετωπίσει ακόμη και τώρα, στο τέλος του, μια έντονη αμφισβήτηση των επιτευγμάτων του, που μπορεί πλέον να δικαιολογηθεί μόνο με το ότι τα μηνύματά του είναι νέα και ασυνήθιστα.

Ο εικοστός αιώνας χαρακτηρίζεται από πλουραλισμό υφών, που φτάνει στα άκρα. Πολλές φορές τα ρεύματα και οι τάσεις εκπροσωπούν μια μικρή μόνο ομάδα ή ακόμη και έναν μόνο συνθέτη. Στο διάστημα του 20ου αιώνα, ο όρος «Νέα» ή «Μοντέρνα» μουσική ορίστηκε και περιγράφηκε πολλές φορές. Αυτό συνέβη λόγω των ραγδαίων εξελίξεων στη μουσική του 20ου αιώνα.

Στις περιπτώσεις που παρατηρούνται ευρύτερα ρεύματα, οι εκπρόσωποί τους υποστηρίζουν τις απόψεις τους με ασυνήθιστο φανατισμό. Υπάρχει διάσπαση και δημιουργία μεγάλης απόστασης ανάμεσα στα διάφορα είδη μουσικού ύφους και έλλειψη σχέσης και οργανικής συνάφειας μεταξύ των διαφόρων προσπαθειών. Τα διάφορα είδη μουσικού ύφους, αν και εντελώς απομακρυσμένα μεταξύ τους, συμπίπτουν χρονικά. Επίσης, ακόμη και μέσα στην ίδια μουσική φόρμα ή είδος υπάρχουν ακραίες διαφορές ύφους. Τέλος, κάθε χώρα δημιουργεί τις δικές της ειδικές συνθήκες που καθορίζουν τη μουσική της. Μετά τον πόλεμο μάλιστα, και λόγω του χωρισμού του κόσμου σε καπιταλιστικό και κομμουνιστικό στρατόπεδο, υπήρξαν και πολιτικά κίνητρα που διαφοροποίησαν τα έργα, τις συνθετικές τεχνικές και κατευθύνσεις μεταξύ τους.

Η βασική επιδίωξη κάθε συνθέτη είναι επιδίωξη του νέου και της πρωτοτυπίας. Η μουσική κατά την άποψη των περισσοτέρων πρέπει να είναι νέα για να έχει κάποια αξία. Τελικά, η λ. «μοντέρνος» κατέληξε να σημαίνει κάθε τι νέο (ασχέτως ποιότητας), ασυνήθιστο, παράξενο, και ενίοτε δυσνόητο, δύσμορφο, κακότεχνο ή απωθητικό. Από τους υποστηρικτές όμως της μοντέρνας μουσικής εκφράζεται η άποψη ότι η μουσική δεν είναι πια απαραίτητο να είναι ωραία, πρέπει όμως να είναι αληθινή, και επομένως μπορεί να είναι και άσχημη, όπως είναι και η πραγματικότητα.

Ασφαλώς δεν είναι τυχαίο ότι στην περίοδο ακριβώς αυτή είναι που η αναλυτική σκέψη αποκτά την αυτοτέλειά της και η ανάλυση, όπως θα δούμε, αναδεικνύεται σε έναν από τους κύριους κλάδους της μουσικολογίας. Σε συνέχεια της ιστορίζουσας τάσης του δευτέρου μισού του προηγούμενου αιώνα, και έχοντας στα χέρια του πληρέστερες επιστημονικές μεθόδους, ο μουσικολόγος μπορεί πλέον να αναδιφήσει αναλυτικά, για πρώτη φορά στην ιστορία της μουσικής, στο έργο συνθετών παλαιότερων εποχών. Πιθανότατα αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η πρωτότυπη μουσική του 20ου αιώνα, με τη συνειδητή διακοπή των σχέσεων με την παράδοση, δημιούργησε στους μελετητές την απαραίτητη απόσταση προς τα έργα παλαιότερων εποχών. Ένα τμήμα πάντως της αναλυτικής σκέψης, και ιδίως εκείνο

που αναφέρεται στη μουσική του 20ου αιώνα και δημιουργήθηκε ειδικά για να συμβαδίσει και να ερμηνεύσει τα δικά της καθέκαστα, δείχνει να καθίσταται σταδιακά απαραίτητο συνοδευτικό συστατικό της ίδιας της μουσικής, η οποία σε πολλές περιπτώσεις είναι σκόπιμα τόσο δυσνόητη, που δεν μπορεί να σταθεί δίχως την ανάλυσή της. Ο εικοστός αιώνας και η μουσική του αποχωρίζεται από τα παραδοσιακά συστήματα ανάλυσης. Ο Νταλχάους διαπιστώνει όμως ότι, η έντεχνη μουσική του 20ου αιώνα συχνότατα δεν μπορεί να λειτουργήσει χωρίς την ανάλυση. Εδώ και αρκετές δεκαετίες καλλιεργείται ένα είδος «εγκεφαλικής» μουσικής, που δεν είναι δυνατόν ούτε να γίνει αντιληπτή ούτε να ακουστεί, αν δεν συνοδεύεται από την ανάλυσή της.³⁶

Στο σημείο αυτό παραθέτουμε τη γνώμη ενός από τους μεγαλύτερους και πιο επαναστατικούς, αλλά ταυτόχρονα πιο «προσγειωμένους» συνθέτες του 20ου αιώνα, του Ίγκορ Στραβίνσκυ, όπως αυτή διαπιστώνεται στα γραπτά του:³⁷

Στ' αλήθεια, μου είναι πολύ δύσκολο να σας αναφέρω έστω και ένα γεγονός στην Ιστορία της Τέχνης που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν επαναστατικό. Η τέχνη, από την ίδια της τη φύση είναι εποικοδομητική. Η επανάσταση δηλώνει μια ανατροπή της ισορροπίας των πραγμάτων. Μιλώντας για επανάσταση αναφερόμαστε σε μια κατάσταση παροδικού χάους. Η τέχνη όμως είναι το αντίθετο του χάους. Δεν εγκαταλείπεται ποτέ στο χάος χωρίς να απειλείται η ίδια της η ύπαρξη. (...) Οι υπερβολές καταστρέφουν καθετί το ουσιαστικό, κάθε μορφή και κάθε φόρμα. Μέσα στην αλλοπροσαλλοσύνη τους αναιρούν την αποτελεσματικότητα ακόμα και των πιο αξιόλογων ευρημάτων, ενώ ταυτόχρονα διαφθείρουν το γούστο των οπαδών τους. (...) Κάθε μουσική κατασκευή, όσο στρυφνή κι αν είναι, δικαιώνεται στο μέτρο που είναι ουσιαστικά πρωτότυπη. Όμως για να αναγνωρίσει και να ανακαλύψει κανείς τις αξίες της ουσιαστικής πρωτοτυπίας, μέσα στο μπέρδεμα που δημιουργούν οι υπερβολές και τα επουσιώδη, πρέπει να είναι προικισμένος με ένα σίγουρο ένστικτο. Το ίδιο αυτό ένστικτο που οι σνομπ μας απεχθάνονται τόσο περισσότερο, όσο λιγότερο είναι προικισμένοι μ' αυτό.³⁸

Η γνήσια αναλυτική σκέψη.

Η ανάλυση ως κλάδος της μουσικολογίας.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στην καμπή προς τον εικοστό, η μουσικολογική επιστήμη στέκεται πια ανεξάρτητη στα πόδια της. Η επιστημονική μέθοδος άρχισε να εφαρμόζεται σε σχέση με τη μουσική στα τέλη του 19^{ου} και αρχές του 20ού αιώνα. Στην ίδια εποχή ιδρύθηκαν οι πρώτες θέσεις καθηγητών για μουσική ή για αισθητική της μουσικής στις μουσικές ακαδημίες και τα πανεπιστήμια. Ο στόχος τους ήταν να εξετάσουν το «αύλο» μέσο της μουσικής από πλευράς θεωρητικής, ιστορικής, παλαιογραφικής, αναλυτικής, αλλά και φυσικής-ακουστικής και εμπειρικής. Η λ.

³⁶ H. Bruhn, Analyse, στο: H. Bruhn - H. Rösing (εκδ.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbeck 1998, 498.

³⁷ I. Στραβίνσκυ, *Μουσική Ποιητική στη μορφή έξι μαθημάτων*, μτφρ. Μιχ. Γρηγορίου, Αθήνα 1980, 24-25. Πρόκειται για βιβλίο που περιέχει σειρά μαθημάτων του συνθέτη στο Πανεπιστήμιο Χάρβαρντ στα 1939-40 και πρωτοεκδόθηκε στην Αμερική το 1942

³⁸ Βλ. και ο.π. 76-78 και 94-96.

«Μουσικολογία» (Musikwissenschaft) άλλωστε, πρωτοεμφανίστηκε όπως προαναφέραμε στον τίτλο ενός έργου του μουσικοπαιδαγωγού Johann Bernhard Logier (*System der Musik-Wissenschaft*, Berlin 1827) και καθιερώθηκε ως ονομασία της νέας επιστήμης στη δεκαετία του 1860. Το πρώτο επιστημονικό περιοδικό ήταν η *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* (ίδρ. 1885).

Ο πρώτος γνήσιος μουσικοκριτικός είναι ο γνωστός μας Γιόχαν Μάτεσον, που, το 1722 δημιούργησε το πρώτο γερμανόφωνο περιοδικό, που ασχολιόταν αποκλειστικά με τη μουσική: το *Critica musica*, που ασχολήθηκε με ερωτήματα ύφους και αισθητηρίου σε σχέση με την παλαιά πολυφωνία (π.χ. Μπαχ) ή με νέες για την εποχή κατευθύνσεις (Τέλεμαν, Χαίντελ). Το 1798 ο Johann Friedrich Rochlitz ίδρυσε την *Allgemeine musikalische Zeitung*, όπου έγραφε ο επίσης γνωστός μας E.T.A. Χόφμαν, ο πρώτος ρομαντικός μουσικοκριτικός, που υπηρετούσε το ιδεώδες της συνένωσης όλων των καλών τεχνών. Ο σημαντικότερος μουσικοκριτικός του 19^{ου} αιώνα και πρώτος που άσκησε αυτό το επάγγελμα για βιοπορισμό, ήταν πάντως ο Έντουαρντ Χάνσλικ. Με τα γραπτά του επέμεινε στο κλασικό ιδεώδες της τάξεως και της μορφολογικής τελειότητας, σημαντικότερο όμως είναι ότι προετοίμασε το έδαφος για μια μουσικολογία που επιδίωκε μόνο το σύστημα και τη μέθοδο, αλλά πέραν τούτου προσπαθούσε να διατυπώσει αξιολογικές κρίσεις στηριγμένες πάνω σε επιστημονικά συμπεράσματα.³⁹

Την ίδια εποχή, στα τέλη δηλ. του 19ου αιώνα εμφανίζονται και οι πρώτοι και σπουδαιότεροι καθαρά αναλυτικοί μουσικολόγοι. Πρόδρομοί τους πρέπει να θεωρηθούν δύο σημαντικά ονόματα μελετητών, του **Grove**⁴⁰ και του **Kretzschmar**.⁴¹ Ο Γκρόουβ, πρώτος εκδότης του γνωστού μεγάλου λεξικού, είναι γνωστός για μια πολύ σημαντική πραγματιστική ανάλυση και νατουραλιστική περιγραφή των εννέα συμφωνιών του Μπετόβεν.

Ο Κρέτσμαρ είναι ο συγγραφέας ενός οδηγού για την αίθουσα συναυλιών, ενός εγχειριδίου που περιέχει δηλαδή σύντομες πληροφορίες και αναλύσεις των έργων που ακούγονται στις αίθουσες συναυλιών (1887). Παρόλο που ο σκοπός δεν ήταν η μουσικολογική ανάλυση, στην πράξη ο Κρέτσμαρ πλησιάζει πολύ προς αυτήν, διότι απορρίπτει ρητά και συνειδητά την λογοτεχνίζουσα, ή την ελεύθερη ποιητική περιγραφή της μουσικής και των συναισθημάτων που υποτίθεται ότι αυτή διεγείρει, που ήταν ο κανόνας και εθεωρείτο ανάλυση στην εποχή του από το ευρύ κοινό. Θεωρήθηκε από την εποχή του ένας από τους σπουδαιότερους ιστορικούς της μουσικής, που υπολειπόταν μόνο του Ρήμαν σε αξία. Στο ιστορικό πεδίο, η προσφορά του ήταν η σημασία που έδινε στην ένταξη του μουσικού έργου στο γενικότερο κοινωνικό και πολιτιστικό περιβάλλον της εποχής που γράφτηκε, καθώς επίσης και ο ζήλος με τον οποίο εργάστηκε για τη διάδοση στα ευρύτερα στρώματα του έργου του Μπαχ.

³⁹ Βλ. A. Kreutzinker-Herr und H. Rösing, Entstehung des wissenschaftlichen Umgangs mit Musik, στο: H. Bruhn - H. Rösing (εκδ.), ο.π. 37κ.ε.

⁴⁰ G. Grove, *Beethoven and His Nine Symphonies*, London 1896.

⁴¹ H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig 1887.

Οι πρώτες συγκεκριμένες μέθοδοι ανάλυσης

Η Μορφολογική Ανάλυση

Η ίδια περίοδος είναι η εποχή της αναγνώρισης της μορφολογίας ως σημαντικού κλάδου της μουσικολογικής επιστήμης. Από τον Μάρξ (1837) και τον Τζέρνυ (1849) μέχρι τον **Λάιχτεντριτ**,⁴² η μελέτη της φόρμας εξελίσσεται και αποτελεί χρήσιμο εργαλείο της ανάλυσης. Βέβαια, μια απλή μορφολογική ανάλυση δεν είναι επαρκής. Τα μορφολογικά μοντέλα που τότε διαπιστώθηκαν είναι αρκετά για μικρές κι απλές φόρμες, δυσκολεύονται όμως, ή εφαρμόζονται κατά παρέκκλιση όταν πρόκειται για πιο πολύπλοκες συνθέσεις. Και τότε όμως δεν χάνουν τη χρησιμότητά τους. Όλες οι φόρμες, ακόμη και οι εξαιρέσεις, πρέπει να προβάλλονται πάνω στο μοντέλο, για να διαπιστώνονται ομοιότητες και διαφορές.

Οι τρεις βασικοί τρόποι σχηματισμού μορφής είναι η επάνοδος, η αντίθεση και η παραλλαγή (AA, AB, AA') Η μορφολογική ανάλυση προσπαθεί να λειτουργήσει με την αναγνώριση και επεξεργασία αυτών των τριών διαδικασιών.

Τον 18^ο-19^ο αιώνα έγινε λόγος για μορφολογικά μοντέλα, που έβρισκαν εφαρμογή σε περισσότερες φόρμες. Δύο είναι τα κυριότερα, το διμερές και το τριμερές: AB και ABA. Τα μοντέλα αυτά εφαρμόζονταν με ακρίβεια σε σύντομες φόρμες και σε χορούς του 17^{ου} και του 18^{ου} αιώνα, με κανονική δμετρική δομή περιόδων κλπ. Στους δύο αυτούς τύπους, για να γίνουν πληρέστεροι, πρέπει να προστεθούν και οι κατηγορίες της διαδοχής (σειρά) και της ανάπτυξης (λογική μορφή). Οι μεγαλύτερες φόρμες εξηγούνταν ως επεκτάσεις των δύο αυτών βασικών. Το ρόντο (ΑΒΑΓΑΔΑ) είναι επέκταση της τριμερούς φόρμας με διαδοχή πολλών επεισοδίων μεταξύ των ρεφραίν, η σονάτα επέκταση της διμερούς με ανάπτυξη. Ο συνδυασμός των δύο, διαδοχή και ανάπτυξη, παράγει το σονάτα-ρόντο (ΑΒΑΓΑΒ'Α).

Οι φόρμες αυτές, απλές ή αναπτυγμένες, μπορούν να ανέλθουν κατά ένα επίπεδο, όταν σε κάθε μορφολογικό στοιχείο αντιστοιχούν μικρότερες μορφές (A=αβ, B=γδ, A=αβ) (κατά το πρότυπο των δυνάμεων στα μαθηματικά).

Ανάλυση φραστικής δομής - Λειτουργική αρμονία (Ρήμαν)⁴³

Το σύστημα του Ρήμαν βασίζεται στο αξίωμα ότι το σχήμα **ασθενές-ισχυρό** είναι η μοναδική βάση για κάθε μουσική κατασκευή. Αυτό το σχήμα το ονόμασε *Μοτίβο*. Πρόκειται για μια μονάδα ενέργειας, που περνά από την ακμή στην παρακμή. Έτσι, η σχέση ισχυρού-ασθενούς είναι μια δυναμική πορεία, μια τροχιά μεγάλων μουσικών μεγεθών και δεν αναφέρεται απλώς στους κτύπους του μέτρου. Ο δυαδισμός δηλαδή εφαρμόζεται σε όλα τα επίπεδα. Ένα μοτίβο επαναλαμβανόμενο δημιουργεί άλλη μια σχέση ασθενούς-ισχυρού σε ψηλότερο επίπεδο, ένα ψηλότερο μοτίβο. Δύο τέτοια ψηλότερα μοτίβα, δημιουργούν εκ νέου σχέση ασθενούς-ισχυρού, σε ακόμη

⁴² H. Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig 1911

⁴³ H. Riemann, *Über das musikalische Hören*, Leipzig 1874; *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877; *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*, Hamburg 1884; *Katechismus der Kompositionlehre*, Leipzig 1889; *Grosse Kompositionslehre* 1-3, Berlin-Stuttgart 1902-13; *Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse*, Berlin 1918-19 κ.α.

ψηλότερο επίπεδο κ.ο.κ. ιεραρχικά. Έτσι σχηματίζεται ένα ιδεατό πλέγμα σχέσεων ισχυρού ασθενούς, δηλαδή ιδεατών μονάδων ενεργείας. Το σχήμα αυτό δεν έχει να κάνει με θεματικά σχήματα ενός μουσικού έργου.

Η αρχή των ιδεών του Ρήμαν ανάγεται στον παραλληλισμό που έκανε με τον προφορικό κυρίως λόγο. Όπως εκεί, μια λανθασμένη στίξη ή ετεροβαρής τονισμός των λέξεων και των εκφράσεων μπορεί να αμαυρώσει, το νόημα ή να προβάλλει τα ασήμαντα στοιχεία του σε βάρος των σημαντικών, ενώ (αντιθέτως) η σωστή και με νόημα έκφραση μπορεί να αναδείξει το νόημα ενός κειμένου, έτσι και στη μουσική πρέπει να γίνεται προσπάθεια για ζύγισμα μεταξύ των βαρυνόντων στοιχείων (ισχυρά) και των μη βαρυνόντων (ασθενή).

Κατά τη θεωρία αυτή, το έργο της ανάλυσης είναι να εντοπίσει τις γραμμές του πλέγματος τέτοιων σχέσεων ισχυρού-ασθενούς που κρύβονται πίσω από μια μουσική σύνθεση. Σε μια εντελώς κανονική («τετραγωνισμένη») από πλευράς αριθμού μέτρων σύνθεση, αυτό είναι εύκολο. Όμως, σε πολλές περιπτώσεις, ιδίως σε μακροσκελείς συνθέσεις, οι αριθμοί των μέτρων δεν είναι κανονικοί, διότι υπάρχουν παράγοντες που αλλοιώνουν τη συμμετρία (εντοπίζονται και περιγράφονται ορισμένοι από αυτούς από τον Ρήμαν, μαζί με σχήματα). Η επιμονή του Ρήμαν στη συστηματοποίηση υποχρεώνει τη μουσική να προσαρμοστεί στην Προκρούστεια κλίνη των αυστηρών μορφών και κανόνων. Οι θεωρίες του, που εφαρμόστηκαν με επιμονή και αυστηρότητα, απορρίπτοντας κάθε φυσιολογική χαλαρότητα δεν επέτρεψαν στην μουσική να αναπνέει ελεύθερα και πολλές φορές αλλοίωσαν φράσεις ή τους φυσικούς τονισμούς των ήχων, για να την προσαρμόσουν στο σύστημα. Πάντως η θεωρία του Ρήμαν, σε πολλά της σημεία, επέδρασε σημαντικά στην εξέλιξη της αναλυτικής σκέψης και στην εφαρμοσμένη ανάλυση.

Στον Ρήμαν ανάγεται και η θεωρία της **λειτουργικής αρμονίας**, που βέβαια αναπτύχθηκε και από μεταγενέστερους θεωρητικούς. Η βάση της είναι η ιδέα του τονικού κέντρου. Η συγχορδία της πρώτης βαθμίδας είναι το κεντρικό σημείο αναφοράς των αρμονικών ακολουθιών. Γύρω από την τονική περιστρέφονται οι συγχορδίες της 4^{ης} και 5^{ης} βαθμίδας. Μαζί οι τρεις συγχορδίες επιβεβαιώνουν μια τονικότητα πέρα από κάθε αμφιβολία και οι φθόγγοι που περιέχονται στις συγχορδίες αυτές αποτελούν τη μουσική κλίμακα αυτής της τονικότητας. Οι συγχορδίες που βρίσκονται σε απόσταση τρίτης από τις κύριες, είναι οι παράλληλες, οι δευτερεύουσες, που παίζουν τους αμέσως επόμενους ρόλους. Η θεωρία αυτή έχει αυστηρή ιεραρχική διάταξη και από τη διάταξη αυτή καθορίζονται και οι ρόλοι και οι σημασίες των συγχορδιών.

Η θεωρία του Ρήμαν είναι ένα καλό εργαλείο αρμονικής ανάλυσης. Ο Μότσε όμως έδειξε ότι η χρησιμότητά της περιορίζεται στη μουσική μετά το 1700 και μέχρι το ύψος του Ντεμπυσσύ. Μια άλλη σοβαρή αδυναμία της λειτουργικής θεωρίας είναι ότι δεν μπορεί να εφαρμοστεί σε μερικές περιπτώσεις, που είναι μάλιστα από τις συχνότερες, όπως οι αρμονικές αλυσίδες. Ακόμη, περιορίζεται στο συγχορδιακό επίπεδο, ξεχνώντας εντελώς τα άλλα στοιχεία της μουσικής, κυρίως το μελωδικό-γραμμικό. Επομένως δεν λαμβάνεται καθόλου υπόψη στην καθαρά λειτουργική αρμονία η κίνηση των φωνών από τη μια συγχορδία στην άλλη. Για να γίνει αντιληπτή αυτή, δεν αρκεί η λειτουργική θεωρία. Άλλο πρόβλημα είναι όταν χρησιμοποιούνται όροι που συμφωνούν με τη θεωρία, αλλά δεν εξηγούν τα μουσικά φαινόμενα. Όταν π.χ. χρησιμοποιείται μείζονα υποδεσπόζουσα σε ελάσσονα

τονικότητα, αυτό είναι κάτι σημαντικότερο από μια απλή «μειζονοποιημένη υποδεσπόζουσα», όπως την περιγράφει η λειτουργική θεωρία. Είναι ένα σημαντικό μουσικό γεγονός.

Τεχνικές συρρίκνωσης - Σενκεριανή ανάλυση

Την ίδια εποχή, στην καμπή του 19^{ου} προς τον 20ο αιώνα, ένας δεύτερος παράγοντας, πέραν του ιστορισμού επηρεάζει και διαμορφώνει την αναλυτική σκέψη, Πρόκειται για την ψυχολογία, τη νέα επιστήμη που θεμελιωνόταν τότε από τον Φρόντ. Εφαρμόστηκε λοιπόν, σε συνδυασμό με ορισμένες απόψεις του Χάνσλικ (του σημαντικού βιεννέζου μουσικοκριτικού), η θεωρία της μορφής (Gestalt). Αυτή, μεταφερόμενη στη μουσική, διατυπωνόταν ως εξής: Μια μελωδία έχει ένα ευδιάκριτο σχήμα, που μπορεί να γίνει αντιληπτό και να αναγνωριστεί ακόμα κι αν αποκοπεί από το γενικότερο περιβάλλον του ή κι αν μεταφερθεί σε άλλη τονικότητα και παιχτεί με διαφορετικές νότες.

Έτσι, η αντίληψη τους σχήματος μιας μελωδίας δεν είναι μια αργή νοητική διαδικασία, αλλά έρχεται σαν μια λάμψη της ενόρασης. Με μια τέτοια λάμψη, ο νους αντιλαμβάνεται τις βασικές γραμμές μιας μελωδίας, ακόμη κι αν δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί όλες της τις λεπτομέρειες. Το μυαλό έχει εκ των υστέρων την ικανότητα να συμπληρώσει τις νότες μιας μελωδίας που ενδεχομένως δεν θυμάται καλά, ή να την ολοκληρώσει αν του αναπαραχθεί ελλιπής, ίσως και παραλλάσσοντάς την (π.χ. πρβλ τη διαδικασία που συμβαίνει με το δημοτικό τραγούδι και τις παραλλαγές του). Άρα, στη μουσική υπάρχουν δύο επίπεδα. Αφενός, εκείνος ο σκελετός που αντιλαμβάνεται κανείς αμέσως, με μια αφαιρετική διαδικασία του μυαλού: αυτό ονομάζεται βάση της μελωδίας. Αφετέρου υπάρχει το συμπλήρωμα, που μπορεί να είναι ανάλογο προς την ερμηνεία που ο καθένας δίνει στην βάση αυτή και επομένως, η επεξεργασία μιας τέτοιας βάσης μπορεί να είναι κάθε φορά διαφορετική.

Ο πρώτος που χρησιμοποίησε τη μέθοδο αυτή στη μουσική ανάλυση είναι ο **Arnold Schering⁴⁴ (1911-1912)**. Είναι εκείνος που, μελετώντας όχι καθαρά τονική ομοφωνική μουσική, αλλά τροπική, όπως τα ιταλικά μαδριγάλια του 14^{ου} αιώνα, μίλησε για μελωδικούς πυρήνες ή *σπέρματα* της μελωδίας, τα οποία ο ερευνητής βρίσκει με τη διαδικασία του *αποχρωματισμού* (Dekolorieren). Εκείνο που στην πραγματικότητα έκανε ο Σέρινγκ ήταν η αντίστροφη πορεία από την *παράφραση*, που παρατηρείται στον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση. Η παράφραση (παρωδία) ήταν μια τεχνική κατά την οποία ένα απλό μονοφωνικό τραγούδι (π.χ. γρηγοριανό μέλος) στολιζόταν με μελίσματα σε μια φωνή μιας πολυφωνικής σύνθεσης. Ο Σέρινγκ αφαιρούσε όσα θεωρούσε ως στολίδια της μελωδίας για να διατηρήσει μόνο όσα ανήκαν στον πρωταρχικό της σκελετό. Ο τρόπος αυτός της μελέτης είναι η πρώτη εφαρμογή στη μουσική της μεθόδου της συρρίκνωσης της μουσικής και της άποψης ότι αυτό που φαίνεται ως τελικό μουσικό αποτέλεσμα δεν είναι παρά η ανάπτυξη μιας πολύ συντομότερης ιδέας, την οποία είναι το έργο του αναλυτικού να ανακαλύψει. Αυτό το ρεύμα σκέψης είναι ίσως το σημαντικότερο της μουσικής ανάλυσης στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα.

⁴⁴ A. Schering, *Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento*, 1911-12.

Μέθοδος της θεμελιακής δομής (Schenker)

Στη σειρά αυτή των σκέψεων βασίστηκε κατά ένα πολύ μεγάλο μέρος ο πατριάρχης της συρρικνωτικής ανάλυσης του αιώνα μας, ο **Heinrich Schenker** σε μια σειρά θεωρητικών συγγραμμάτων (1906-1935).⁴⁵ Ο Σένκερ, στο σύγγραμμά του για την αρμονία, του 1906, ξεκινά από τη σκέψη ότι πολλές συγχορδίες που υπάρχουν σε ένα μουσικό έργο δεν είναι πάντοτε σημαντικές για μια αρμονική ακολουθία, αλλά είναι συχνά απλώς επεκτάσεις άλλων σημαντικότερων αρμονικών βημάτων. Σε ανώτερο επίπεδο, διέκρινε ότι σε μια σύνθεση υπάρχουν τονικότητες που εγκαθιδρύονται κανονικά, και τότε ονομάζονται αρμονικά βήματα, και άλλες που δεν εγκαθιδρύονται και στην περίπτωση αυτή χρησιμεύουν μόνο ως επεξεργασία και εμπλουτισμός άλλων αρμονικών βημάτων ή τονικοτήτων. Κάθε τέτοια βαθμίδα, στο μέτρο που έχει επαρκώς θεμελιωθεί, είναι μια κανονική τονικότητα για τη διάρκεια για την οποία ισχύει. Έτσι, η ανάλυση της τονικής μουσικής πρέπει να γίνεται σαν αυτή να βρίσκεται κάθε ξεχωριστή στιγμή σε μια και μοναδική τονικότητα.

Το σύστημα του Σένκερ έχει ως αρχή μια μελωδική αντιμετώπιση της μουσικής (αντίθετα από τον Ρήμαν). Οι συγχορδίες δημιουργούνται από τις μελωδικές κινήσεις των φωνών και η αξία κάθε συγχορδίας καθορίζεται από τη μελωδία και όχι από τη σχέση της προς το τονικό κέντρο. Στη μουσική υπάρχουν γραμμικές πορείες, που οδεύουν πάντα προς ένα στόχο. Ο Σένκερ ανήγαγε κάθε μελωδικό-θεματικό και αρμονικό υλικό σε υποκείμενες απλές σειρές φθόγγων, που υποδεικνύουν την πραγματική δομή του έργου.

Έτσι, ο Σένκερ διαφοροποιεί μεταξύ απλής συγχορδίας και *βαθμίδας*, (Stufe) στην οποία δίνει τη σημασία ενός συνόλου συγχορδιών, που καθορίζουν μια τονικότητα ή ένα αρμονικό βήμα: Η βαθμίδα είναι συνισταμένη πολλών συγχορδιών. Κάθε βαθμίδα είναι *auskomponiert*, επεξεργασμένη, και οι συγχορδίες που περιέχει δεν είναι παρά η επιμήκυνση της βαθμίδας. Στο σημείο αυτό ο Σένκερ εισήγαγε τον ψυχολογικό όρο της *αξιολόγησης*. Ο ακροατής αντιλαμβάνεται τις συγχορδίες και τις μετατροπικές μεταβάσεις σε διάφορες τονικότητες σε σχέση με τις ευρύτερες αρμονικές κινήσεις και τις ερμηνεύει είτε ως βασικές βαθμίδες είτε ως επεξεργασίες τέτοιων βαθμίδων. Η αξιολόγηση αυτή είναι το ξεκίνημα για ένα διαφορετικό τρόπο ακούσματος της μουσικής, την *ακρόαση από απόσταση*.

Η σκέψη αυτή του Σένκερ εξελίχθηκε στα επόμενα χρόνια για να συμπεριλάβει όλα τα επίπεδα μιας σύνθεσης και όχι μόνο την αρμονία, παρόλο που η αρμονία πάντα παρέμεινε στο επίκεντρο. Έτσι δημιουργήθηκε η αναλυτική τεχνική των «**στρωμάτων**», ή της «**θεμελιακής δομής**», που έχει εν περιλήψει ως εξής:

Τα συστατικά της μουσικής ιεραρχούνται. Δεν έχουν όλα την ίδια αξία ή σημασία. Η ιεραρχική διαφοροποίηση από τα επιμέρους μουσικά γεγονότα προς τις βαθύτερες και γενικότερες δομές είναι αυτή η οποία δίνει την συνέχεια και την ενότητα ενός μουσικού έργου. Κάθε επιμέρους στοιχείο εξετάζεται ως προς τη σχέση που έχει με την γενικότερη δομή. Το ορατό μουσικό κείμενο δεν είναι παρά η πρόσοψη, η επιφάνεια. Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι αυτό που συμβαίνει

⁴⁵ H. Schenker, *Harmonielehre*, Berlin-Stuttgart 1906; *Kontrapunkt I*, Berlin-Stuttgart 1910; *Kontrapunkt II*, Wien 1922; *Die letzten fünf Klaviersonaten Beethovens*, Wien 1913-21; *Der Tonwille*, Wien 1921-24; *Das Meisterwerk in der Musik* München, Wien, Berlin 1925-30; *Fünf Urfurien Tafel*, Wien 1932; *Der Freie Satz*, Wien 1935, κλπ.

στη υπόβαθρο, το βάθος της μουσικής. Τα συνήθη και παραδοσιακά τονικά ή μορφολογικά φαινόμενα έχουν θέση μόνο στην πρόσοψη του μουσικού έργου. Τα τονικά έργα είναι «προβολές» στο χρόνο ενός και μοναδικού στοιχείου: Της συγχορδίας της τονικής. Η προβολή αυτή περιέχει την βασική δομή, το *Ursatz* και την επεξεργασία (επιμήκυνση) του, (*Auskomponierung, Prolongation*).⁴⁶ Η βασική μορφή είναι μια γραμμική κάθοδος προς την τονική της συγχορδίας (μι-ρε-ντο στην ντο μείζονα), συνοδευόμενη από ένα σπασμένο μπάσο (I, V, I, ωτο-σολ-ντο). Για τον Σένκερ, σε κάθε τονικό κομμάτι υπάρχει η προσδοκία, με κάποιο τρόπο να ξεκινήσει και να τελειώσει με τη βεβαίωση της τονικής αρμονίας. Ένας φθόγγος της τρίφωνης συγχορδίας της τονικής (3η, 5η ή 8η) καθίσταται πρωτεύων φθόγγος (Korfton, primary tone) και μια κατιούσα θεμελιώδης μελωδική γραμμή (*Urlinie*) μπορεί να εξιχνιαστεί με κατεύθυνση από τον πρωτεύοντα φθόγγο προς την τονική κατά τη διάρκεια ενός έργου ή ενός τμήματος έργου. Σε πολλές περιπτώσεις, αυτή η θεμελιώδης μελωδική γραμμή μπορεί να ανακλάται στο προφίλ ενός θέματος, κάτι στο οποίο ο Σένκερ έδινε πολύ μεγάλη σημασία γιατί αποδεικνύει τη φύση ενός καλά συνθεμένου θέματος.⁴⁷

Η μέθοδος του Σένκερ παραδέχεται την ύπαρξη ενός καθολικού σημείου εκκίνησης, ίδιου για όλα τα έργα. Η κρίσιμη ιδέα του είναι η αντίληψη του μουσικού έργου ως μιας δυναμικής διαδικασίας και όχι ως διαδοχής στιγμών ή αντιπαράθεσης μορφολογικών περιοχών, που μοιάζουν ή διαφέρουν μόνο ως προς τη θεματική ή την αρμονική συνιστώσα. Η ανάλυσή του είναι η πορεία συρρίκνωσης σε όσο το δυνατόν μικρότερο δομικό πυρήνα, δηλαδή το αντίθετο της προβολής.

Ο Σένκερ τοποθέτησε την συρρίκνωση γραφικά σε τρία στρώματα (επίπεδα *Layers, Schichten*). Το πρώτο (*Vordergrund*) περιείχε τα στοιχεία του αντιστικτικού σχεδίου που γίνονται αμέσως αντιληπτά. Αφαιρούσε από τη σύνθεση μόνο τα στολίσματα και τις επαναλήψεις των φθόγγων. Το μεσαίο στρώμα (*Mittelgrund*), που μπορούσε να αποτελείται από πολλά επίπεδα, παρουσίαζε το έργο χωρίς καμία από τις λεπτομέρειες της επιφάνειας και έτσι έφερνε κοντά δομικά στοιχεία που μπορεί να βρίσκονταν σε μεγάλες αποστάσεις μέσα στο έργο. Τα διαδοχικά στοιχεία (π.χ. διαδοχικές συγχορδίες) που εμφανίζονται σ' ένα στρώμα ή σε ένα επίπεδο διαιρούνται σε ενότητες, κάθε μία από τις οποίες αντιστοιχεί σ' ένα στοιχείο του βαθύτερου στρώματος ή επιπέδου. Το πίσω στρώμα, το τελευταίο πριν το *Ursatz* ήταν το *Hintergrund* και περιείχε τον πυρήνα. Σ' αυτό, ένα μόνο σύμβολο (π.χ. μία νότα ή μια αρμονική λειτουργία κατά το σενκεριανό γράφημα) αντιπροσώπευε ένα ολόκληρο θέμα ή ένα τμήμα του έργου.

Για να παρουσιάσει και να εφαρμόσει το σύστημά του ο Σένκερ επινόησε ένα σύστημα γραφικής σημειογραφίας, όπου χρησιμοποιούσε τη γνωστή μουσική γραφή, αλλά έδινε συχνά διαφορετικές σημασίες στα σύμβολα. Κάθε επίπεδο, εκτός της «πρόσοψης», παρουσιαζόταν σε ένα πεντάγραμμο και όλα τα επίπεδα τοποθετούνταν κάθετα, ώστε να είναι δυνατή η ταυτόχρονη παρακολούθησή τους και ο προσανατολισμός του μελετητή. Η γραφική μέθοδος του Σένκερ εξελίχθηκε μέσα στο χρόνο και μέσα στις σειρές αναλύσεων που εξέδωσε. Βασιζόταν σε μουσικά σύμβολα, στα οποία όμως έδινε συχνά διαφορετικές έννοιες ή τα τροποποιούσε. Με

⁴⁶ Prolongation (κατά Σένκερ): Η ισχύς της αυστηρής υφής στην διευρυμένη μορφή για την ελεύθερη σύνθεση. Auskomponierung (κατά Σένκερ): Η ανάπτυξη, το ξεδίπλωμα του ήχου και της αρμονίας με βοήθεια της φωνητικής γραμμής μέσα στη διέλευση του χρόνου.

⁴⁷ Βλ. Δημ. Συκιά, *Εισαγωγικές σημειώσεις στην ανάλυση Schenker* (χειρόγραφες φωτοτυπημένες πανεπιστημιακές σημειώσεις), Αθήνα 1994.

την εξέλιξή του, το σύστημά του έγινε τόσο πλήρες, που δεν χρειαζόταν πλέον καθόλου γλωσσικός σχολιασμός.

Ο Σένκερ απορρίπτει την ιδέα της μετατροπίας και της χρήσης του χρωματικού γένους, ονομάζοντάς τις όλες επεκτάσεις της βασικής τονικής αρμονίας. Πίστευε στη δύναμη της τονικότητας και στα πρωτεία της τρίφωνης συγχορδίας. Επίσης πίστευε, ότι η δομή κάθε μουσικού έργου ήταν διατονική. Το σύστημά του σχεδιάστηκε και αναφέρεται στην τονική μουσική, αλλά μπορεί κατά τον εμπνευστή της να εφαρμοστεί σε μεγάλο βαθμό και στην ατονική, όπως και στη μουσική της Αναγέννησης. Πάντως, στην πραγματικότητα, η μέθοδος Σένκερ εφαρμόζεται καλά σε μέρος μόνο της Γερμανικής μουσικής των 18ου και 19ου αιώνων, ενώ δεν είναι τόσο αποτελεσματική σε μουσική γάλλων, ρώσων, ιταλών και άλλων συνθετών.⁴⁸

Παραλλαγές της σενκεριανής μεθόδου

Στην ίδια γραμμή σκέψης με τον Σένκερ κατευθύνεται και ο συνθέτης **Πάουλ Χίντεμιτ**.⁴⁹ Κυρίως ασχολείται με τα αρμονικά φαινόμενα και κατατάσσει τις συγχορδίες με σειρά έντασης. Κάθε μία από τις 12 νότες της χρωματικής κλίμακας μπορεί να χρησιμεύσει ως αρμονικό κέντρο και τότε οι υπόλοιπες 11 κατατάσσονται κατά κατιούσα τάξη σε σχέση με εκείνη. Στην πορεία μιας σύνθεσης μιλάει για αρμονικό κρεσέντο και αρμονικό ντεκρεσέντο, δηλ. για αύξηση και για αποκλιμάκωση της αρμονικής έντασης. Επίσης, μιλάει για αρμονική ροή και, περαιτέρω, καθορίζει αρμονικές σχέσεις σε μια μεγαλύτερη κλίμακα, μετρώντας την πρόοδο των κεντρικών αρμονικών πυρήνων, την πρόοδο των βαθμίδων. Παρόλο που από τα γραπτά του Χίντεμιτ (οι απόψεις του περιέχονται σε ένα εγχειρίδιο διδασκαλίας αρμονίας και σύνθεσης) δεν βρίσκουμε διατυπωμένες ολοκληρωμένες τις απόψεις του, αντιλαμβανόμαστε όμως ότι, ως συνθέτης, είναι πιο ελαστικός από τον Σένκερ στη χρήση της αρμονίας και δεν διαγράφει την ύπαρξη σημαντικών αρμονικών διεργασιών, όπως οι μετατροπίες.

Παρόλο που ειρωνεύθηκε και κατέκρινε τον Σένκερ για τη μονολιθικότητα και ακαμψία των απόψεών του, ο **Σαίνμπεργκ**⁵⁰ ακολούθησε σε πολλά τη μεθόδό του, προσαρμόζοντάς την όμως (κι εδώ είναι η σημαντικότερη διαφορά) στην εκάστοτε μουσική που είχε να αναλύσει. Εκείνο που τον ενδιέφερε δεν ήταν η αρμονική άποψη αλλά, κυρίως, η μελωδική-ρυθμική (αυτό άλλωστε ταιριάζει και με τη μουσική του). Επίσης, ο Σαίνμπεργκ μίλησε περισσότερο για τη διαδικασία δημιουργίας μουσικής από τα ελάχιστα μουσικά κύτταρα που είναι τα μοτίβα, και λιγότερο (μόνο στα παραδείγματά του) για μια διαδικασία συρρίκνωσης της μουσικής στα - υποτιθέμενα - θεμελιώδη της στοιχεία. Μίλησε λοιπόν για το μοτίβο, το οποίο είναι το ελάχιστο μουσικό κύτταρο και, από τη φύση του, χρειάζεται επανάληψη και παραλλαγή. Υπάρχει η ρυθμική, η διαστηματική, η αρμονική και η μελωδική επεξεργασία/παραλλαγή ενός μοτίβου. Από την ανάπτυξη των μοτίβων προκύπτουν τα θέματα, τα οποία εντάσσονται σε ερώτηση-απάντηση, προπορευόμενο κι ακόλουθο, φράση, περίοδο, πρόταση, τμήμα κλπ., όρους που ο Σαίνμπεργκ καθορίζει με ακρίβεια και πληρότητα, ώστε να μπορεί να τους χρησιμοποιεί με σαφήνεια και καθαρότητα.

⁴⁸ Βλ. Συκιά, ο.π. 22-23

⁴⁹ Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz 1937.

⁵⁰ A. Schönberg, *Models for Beginners in Composition*, Los Angeles 1942; *Style and Idea*, New York 1950.

Ένας από τους όρους που ο Σαίνμπεργκ χρησιμοποίησε μέσα στη μελωδιοκεντρική του θεώρηση, είναι και η **Liquidation (αποσύνθεση)**, όπου μια μουσική μονάδα (μοτίβο, θέμα, φράση κλπ), χάνει σταδιακά τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα μέχρι που μένει ένα κατακάθι, ένα υπόλειμμα. Αυτή η διαδικασία μπορεί να γίνεται φανερή μέσα στην πορεία μιας σύνθεσης, και είναι ή μπορεί να είναι μια αναλυτική μέθοδος. Το δεύτερο συμβαίνει π.χ. στην περίφημη ανάλυση του Σαίνμπεργκ της 4^{ης} συμφωνίας του Μπραμς, όπου από το πρώτο θέμα αφαιρούνται όλα επιμέρους χαρακτηριστικά, μέχρι που γίνεται αντιληπτό το πρωτογενές στοιχείο (element, feature όχι απαραίτητα μοτίβο) από το οποίο προέρχεται, το διάστημα της τρίτης.

Στη δεκαετία του 1920, ο **Hans Mersmann**⁵¹, επινόησε τον όρο *Substanzgemeinschaft* (κοινή ουσία). Ότι δηλαδή από την ίδια μουσική ιδέα (βασικό μελωδικό πυρήνα), μπορούν να προκύψουν πολλές μελωδίες, που κάνουν τα κομμάτια που τις έχουν να συγγενεύουν μεταξύ τους. Διότι πράγματι σε πολλά κομμάτια η σειρά των φθόγγων είναι ίδια ή σχεδόν ίδια. Προκύπτουν έτσι «νέες μορφές» μελωδιών, που γίνονται αντιληπτές κυρίως με το αυτί. Είναι κι αυτή μια μέθοδος συγγενής προς τον Σένκερ, αλλά λιγότερο αυστηρή, διότι δεν ανάγει ολόκληρη τη μουσική σε ένα και τον αυτό θεματικό πυρήνα.

Κριτική των συρρικνωτικών μεθόδων

Μια βασική αδυναμία του συστήματος του Σένκερ και των θεωριών που απορρέουν απ' αυτό, είναι το ποιος θα αποφασίσει κατά το δυνατόν αντικειμενικά κι όχι αυθαίρετα ποιο στοιχείο είναι επουσιώδες και ποιο ουσιώδες, που ανήκει δηλ. στη δομή του έργου. Εδώ υπάρχει ο κίνδυνος του να χαθούν τα πραγματικά ουσιώδη στοιχεία της σύνθεσης, στην προσπάθεια για διαρκή συρρίκνωση. Με την αφαιρετική αυτή τεχνική, ο Σένκερ αφαιρεί από μια σύνθεση αυτά ακριβώς τα ακουστικά γεγονότα που προσλαμβάνει ο ακροατής. Γνωστή είναι η ειρωνική αντιμετώπιση της μεθόδου από με τον Σαίνμπεργκ, στο παράδειγμα της Τρίτης Συμφωνίας του Μπετόβεν. Αμφισβητήσεις εγείρονται ακόμη για το κατά πόσον πρέπει οι τρίφωνες συγχορδίες να έχουν τον πρωτεύοντα ρόλο και όχι οι συγχορδίες με τέσσερις ή πέντε νότες, γιατί οι δομικές φωνές πρέπει να είναι κατιούσες, γιατί ένα μουσικό έργο να παράγεται αποκλειστικά από ένα και μόνο τονικό σχηματισμό⁵² και άλλα επιμέρους ερωτήματα, όπως το ότι αποκλείουν από την *Ursatz* την υποδεσπόζουσα, που όμως είναι εξίσου ισχυρός παράγων με τη δεσπόζουσα για τον ορισμό της τονικής.⁵³

Επίσης, όλοι οι θιασώτες των μεθόδων συρρίκνωσης, βλέπουν το έργο της ανάλυσης σαν μια διαδικασία συμπύκνωσης της σύνθεσης, η οποία «λέει πολλά», (ίσως περίπου: «φλυαρεί») αλλά εννοεί λιγότερα. Αντιθέτως, η σύνθεση θα πρέπει να θεωρηθεί συμπυκνωμένο υλικό, μια αποκρυστάλλωση πολύ εκτενέστερων σκέψεων και εμπειριών του συνθέτη, μια ιδανική επιλογή ανάμεσα από πολύ περισσότερα που θα είχε να μας πει. Η επιλογή αυτή δεν πρέπει να συμπιεσθεί αλλά, αντίθετα να αποσυμπιεσθεί, να αναλυθεί, για να γίνει κατανοητή σε όλο της το βάθος. Έτσι, οι προσπάθειες να βρεθεί ο θεματικός πυρήνας, η πρωταρχική σύνθεση κλπ. μπορεί να είναι ενδιαφέρουσες ως πνευματικές ασκήσεις ή διότι σίγουρα μπορεί να

⁵¹ H. Mersmann, *Musikhören*, Kassel (2) 1972.

⁵² Βλ. Συκιά, ο.π. 23

⁵³ Βλ. H. Bruhn, ο.π. 496-97

αποκαλύψουν κρυμμένα στοιχεία μιας σύνθεσης, αλλά δεν μπορεί να αποτελούν πλήρη ανάλυση.

Ακόμα, οι προσπάθειες συμπυκνωτικής ανάλυσης έχουν συχνά στόχο τη δημιουργία απλών γραμμικών σχημάτων που να είναι συγκρίσιμα μεταξύ τους, για ευκολότερη ταξινόμηση, ακόμα και για στατιστικούς λόγους. Αυτό όμως δεν μπορεί να είναι ο μόνος στόχος μια μουσικολογικής ανάλυσης. Οι θεωρίες του Σένκερ διακρίνονται επίσης από ελιτισμό (αν οι άνθρωποι δεν αντιλαμβάνονται τη μουσική με τον τρόπο που εκείνος πρότεινε, τόσο το χειρότερο για τους ανθρώπους) και απορριπτική διάθεση: Μουσική που δεν ήταν συντεθειμένη με τον τρόπο που υποδείκνυε ο Σένκερ στις αναλύσεις του ήταν πρωτόγονη κι ανάξια λόγου.

Οι θεωρίες του Schenker έχουν τα τελευταία χρόνια υποχωρήσει στην Ευρώπη. Η μετάφραση όμως των έργων του στα αγγλικά προκάλεσε μια σειρά δημοσιεύσεων στην Αμερική, που προσπαθούν να συνδυάσουν τις σενκεριανές θεωρίες με δομικές-ψυχολογικές θεωρίες.⁵⁴

Θεματικός πυρήνας και Θεματική πρόοδος (Réti)

Λειτουργική ανάλυση (Keller)

Ο Ρετί⁵⁵ ξεκίνησε από την δισδιάστατη θεώρηση της μορφικής κατασκευής, δηλ. την μοτιβική επέκταση και την μοτιβική διαίρεση και διάκριση. Η μέθοδός του παράγει, με συρρίκνωση του θεματικού υλικού, μια σειρά «κυττάρων». Κάθε κύτταρο είναι το απόσταγμα της γραμμής ενός μοτίβου και αποτελείται συνήθως από ένα, δύο ή τρία διαστήματα, που παρουσιάζονται χωρίς ρυθμικές αξίες. Θεωρεί ότι η μουσική είναι μια γραμμική συνθετική διαδικασία. Ο συνθέτης δεν αρχίζει με ένα θεωρητικό σχήμα, αλλά με ένα χαρακτηριστικό στοιχείο [element - όπως στον Σαίνμπεργκ, που δεν είναι ακόμα καν μοτίβο, «πρωτεύοντα κύτταρα», συρρικνώσεις του πραγματικού υλικού σε μικρά σχήματα δύο ή τριών διαστημάτων, που σημειώνονται χωρίς ρυθμό], που εμφανίστηκε στο μυαλό του, το οποίο το αναπτύσσει με διαρκή μεταμόρφωση μέσω μεταφοράς, αντιστροφής, επανάληψης, παράφρασης, παραλλαγής κλπ. Στα ελάχιστα αυτά μουσικά κύτταρα (πρωτεύον κύτταρο, καταληκτικό μοτίβο, μοτίβο ολοκλήρωσης, φθογγική επανάληψη), που αποτελούν δύναμι πυρήνες εκτεταμένης επεξεργασίας, είναι που ο Ρετί δίνει την πρωταρχική σημασία. Η ανάπτυξη του μοτίβου (με την έννοια της μουσικής ιδέας) είναι εξελικτική. Στην κατάλληλη στιγμή, ο συνθέτης κάνει μια σημαντική τροποποίηση στο μοτίβο, ή διαλέγει μια λεπτομέρεια του επεξεργασμένου υλικού, και αυτό γίνεται το επόμενο κέντρο ενδιαφέροντος. Το έργο λοιπόν είναι ένας μουσικός αυτοσχεδιασμός γύρω από ελάχιστα μοτίβα και το κάθε στοιχείο του είναι δυνατόν να αναχθεί επαγωγικά στις πρωταρχικές εκείνες ιδέες. Η διαδοχή μοτίβων σχηματίζει μια ομαδοποίηση σε υψηλότερο επίπεδο, το «**θεματικό σχήμα**» και αυτό το σχήμα επανέρχεται από μέρος σε μέρος ενός έργου και γίνεται ο σκελετός όλων των θεμάτων σε όλα τα μέρη. Αυτό καθορίζει τις μετατροπές, τα στολίσματα, τις γέφυρες και, πάνω απ' όλα, παρέχει ένα γράφημα της συνολικής αρχιτεκτονικής.

⁵⁴ Βλ. H. Bruhn, ο.π.

⁵⁵ R. Réti, *The Thematic Process in Music*, New York 1951

Τα πρωτεύοντα κύτταρα, που σημειώνονται χωρίς ρυθμό, αν συγκεντρωθούν, σχηματίζουν το «**θεματικό τραγούδι**». Έτσι, ένα ολόκληρο μέρος έργου μπορεί να συρρικνωθεί στα πρωτεύοντα μοτιβικά του κύτταρα, σε μη ρυθμική μορφή, τα οποία τοποθετούνται το ένα μετά το άλλο, σχηματίζοντας μελωδική, αλλά όχι ρυθμική μορφή, και έτσι προκύπτει το *θεματικό τραγούδι*. Το αδύνατο σημείο της θεωρίας αυτής είναι ότι, όταν αφαιρεθεί το πρωταρχικά καθοριστικό στοιχείο του ρυθμού, τότε πολύ εύκολα όλα τα θέματα μοιάζουν μεταξύ τους, οδηγώντας μας να συσχετίσουμε να συσχετίσουμε σχεδόν όλες τις συνθέσεις, πράγμα που τελικά δεν οδηγεί σε ωφέλιμα συμπεράσματα. Ο Ρετί εξετάζει επίσης εκείνο που αυτός θεωρεί ως νέο είδος τονικότητας, που δεν εμφανίζεται στην επιφάνεια αλλά δημιουργείται μέσα στο αυτί, απομονώνοντας κρυφές σχέσεις μεταξύ διαφόρων σημείων της μελωδίας ή της αντιστικτικής ύφανσης. Στην καρδιά της ιδέας αυτής είναι η *κινούμενη τονική*.

Η μέθοδος της Λειτουργικής ανάλυσης του **Κέλλερ**⁵⁶ είναι πιο πολύπλοκη. Αυτός βλέπει τη μουσική σαν μια διπλή διαδικασία. Γραμμική ανάπτυξη, ή καλλίτερα γραμμική επικοινωνία (με τον ακροατή), που όμως κυβερνάται από ένα και μόνο πρωτεύον κύτταρο, τη *βασική ιδέα*. Έτσι εισάγεται το στοιχείο της *προβολής*, όπως στον Σένκερ. Η μουσική σκέψη έχει, για τον Κέλλερ, δύο διαστάσεις. Πρόσοψη και υπόβαθρο. Αυτό που φαίνεται ως αντίθεση στην πρόσοψη, και που απευθύνεται στον ακροατή, είναι έκφραση της ίδιας ενιαίας βασικής ιδέας, που υπάρχει στο υπόβαθρο, είναι κρυφή και είναι πολύ σημαντική για τον αναλυτικό. Η πρόσοψη λειτουργεί με το νόμο της αντίθεσης και της αντιπαράθεσης, το υπόβαθρο με τον νόμο της ταυτότητας. Στη μουσική, μπορεί να ισχύει ότι κάτι είναι και δεν είναι ταυτόχρονα.

Η αποστολή του αναλυτικού είναι να ανακαλύψει ποια είναι η βασική ιδέα, από την οποία όλη η διαφορετικότητα της πρόσοψης απορρέει. Στο έργο του ιστορικά διακρίνονται τρία στάδια: η περιγραφή, η κυρίως ανάλυση και η κριτική. Ο Κέλλερ ανάγει το δεύτερο σε πεμπτουσία της μουσικής ανάλυσης και επιχειρεί να το απομονώσει από τα άλλα δύο. Η διαφορά από τον Σένκερ είναι ότι εδώ δεν έχουμε μια κοινή για όλα τα έργα νόρμα, αλλά μια μικρή ιδέα, ένα αρχικό κύτταρο, που είναι διαφορετικό για κάθε μουσικό έργο. Μετά από την ανακάλυψη της βασικής ιδέας, ο αναλυτικός πρέπει να ανακαλύψει την ενότητα και τη συνέχεια που υπάρχει στην πρόσοψη. Να εξηγήσει όχι μόνο πώς παράγεται κάθε σημείο από την αρχική ιδέα, αλλά και για ποιο λόγο εμφανίζεται με τη συγκεκριμένη μορφή στο συγκεκριμένο σημείο.

Αντίθετα από τον Ρετί, ο Κέλλερ αναγνωρίζει στη βασική ιδέα διάφορες ρυθμικές εκφάνσεις (που είναι και διάφορες παραλλαγές της), αποφεύγοντας έτσι την κριτική για ισοπέδωση του ρυθμού, που αντιμετωπίζει ο Ρετί. Πλεονέκτημα του Κέλλερ είναι ότι προσπαθούσε να αναλύει με αποκλειστικά μουσικούς όρους, και μάλιστα, όπου ήταν δυνατόν, μόνο με νότες, χωρίς καθόλου τη χρήση γλώσσας. Έκανε, μάλιστα, σε ότι αφορά τη μουσική συρρίκνωση, ένα βήμα ακόμη πιο τολμηρό από τον ύστερο Σένκερ, που εξοβέλισε τη γλώσσα και κράτησε μόνο τα γραφήματα

⁵⁶ H. Keller, *KV 508: The Unity of Contrasting Forms and Movements*, 1956; *A Slip to Mozart's: its Analytical Significance*, 1956-57; *Functional Analysis: its pure Application*, 1957; *Knowing Things Backwards*, 1957; *The Musical Analysis of Music*, 1957; *Wordless Analysis*, 1957; *The Home-Coming of Musical Analysis*, 1958.

στις αναλύσεις του: Χρησιμοποίησε μόνο ήχους και μάλιστα διοργάνωσε συναυλίες και ηχογραφήσεις με «αναλυτική παρτιτούρα».

Μεταπολεμικές μέθοδοι ανάλυσης

Γλωσσολογία-Σημειολογία, Πληροφορική-Μαθηματικά

Στα χρόνια μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, δύο νέες ισχυρές γραμμές σκέψης έκαναν την είσοδό τους και επέδρασαν στη μουσική ανάλυση, περισσότερο ως τρόποι προσπέλασης των μουσικών αντικειμένων, δηλ. ως μεθοδολογίες. Η γλωσσολογία και η κυβερνητική. Η πρώτη είχε μεγάλη επίδραση στις δεκαετίες του 1950 και '60, σε συνδυασμό με τον δομισμό και τη σημειολογία και τη γνωστική ψυχολογία. Η μουσική μπορεί σύμφωνα με αυτή την αντίληψη να θεωρηθεί ως αντιληπτική δομή, παρόμοια με τη γλώσσα (Chomsky). Η δεύτερη χαρακτηριζόταν από μια μηχανιστική θεώρηση του κόσμου (και της μουσικής) και ξεκίνησε από τη δεκαετία του 1940 (Wiener, Shannon, Weaver). Έτσι, στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα είναι ισχυρότατη η τάση για μαθηματικές-στατιστικές ή γλωσσολογικές αναλύσεις. Αυτές οι μέθοδοι πήραν στη δεκαετία του 1990 μεγάλη ανάπτυξη (π.χ. φυσικές μετρήσεις του ήχου). Ως εργαλεία για διάφορες διαπιστώσεις (π.χ. ακρίβεια του ήχου), οι μέθοδοι αυτές είναι χρήσιμες. Προβληματική είναι η χρήση τους, όταν με μεγάλη ευκολία συσχετίζονται τα φυσικά με τα ψυχολογικά φαινόμενα. Και ακόμα πιο προβληματική είναι η προσπάθεια να βγάλει κανείς από τις διαπιστώσεις αυτές μια αισθητική θεωρία των ψυχολογικών επιπτώσεων της μουσικής. Η λογική του ψυχικού κόσμου δεν συμπίπτει με αυτήν του φυσικού.

Και οι δύο αυτές κατευθύνσεις κάνουν ευρεία χρήση πινάκων, σχημάτων, διαγραμμάτων, συμμετριών, γραφημάτων και μάλιστα σε συσχετισμό με διάφορες μεμονωμένες παραμέτρους της μουσικής (π.χ. εξαχορδική ή συγχορδική δομή κλπ). Τα συστήματα αυτά φιλοδοξούν να αποδείξουν τη χρησιμότητά τους στη μουσική όλων των εποχών, είναι όμως αλήθεια ότι η γραφική-ποσοτική έποψη που ενίοτε τηρούν βρίσκει ευκολότερα εφαρμογή στη νεότερη μουσική, μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ή και μετά το 1965. Η μουσική του 18ου-19ου αιώνα εξετάζεται από τους εκπροσώπους των μεθόδων αυτών με βάση τα παραδοσιακά σενκεριανά γραφήματα.

Με την εμφάνιση νέων θεωριών στην περιοχή της γλωσσολογίας και της σημαντικής, αυξήθηκε το ενδιαφέρον, να υιοθετηθούν ιεραρχικά δομικά μοντέλα και διαγράμματα ανάλογα με τη γλώσσα για την μουσική ανάλυση. Το ερώτημα για μια μουσική γραμματική όμως δεν εξετάστηκε κατά την ιστορική έννοια ενός κανονιστικού συστήματος της μουσικής σύνθεσης ή με τη ματιά στη μουσική ρητορική, αλλά συσχετίστηκε με μία γενική, γενετική γραμματική, της οποίας η ανθρωπολογική αρχή ερευνάται με τις μεθόδους της ψυχολογίας της αντίληψης και της νευροψυχολογίας.

Κατανεμητική ανάλυση (Ruwet)⁵⁷

Στη σημειωτική είναι σημαντική η σχέση μεταξύ σημείου και σημασίας (σημαίνοντος και σημαινομένου) σε μια επικοινωνιακή διαδικασία. Αν θεωρήσουμε ότι η μουσική

⁵⁷ N. Ruwet, *Methodes d'analyse en musicologie*, 1966; *Musicologie et linguistique*, 1967.

είναι ένα είδος ακουστών *σημαινόντων*, τότε πρέπει να υπάρχει και μια σημασία (*σημαινόμενο*) για τα σημαίνοντα αυτά (Nattiez, Ruwet). Ωστόσο η σημειωτική αντιμετώπιση δεν οδηγεί υποχρεωτικά σε μια αντιδιαστολή προς την παραδοσιακή μουσικολογία.

Ο Nicholas Ruwet προσπάθησε μεταξύ των πρώτων να χρησιμοποιήσει γλωσσικά στοιχεία και κανονισμούς πάνω στη μουσική και ανακάλυψε πλέγματα σχέσεων των δομών μέσα σε ένα μουσικό έργο (κυρίως μελωδικής φύσεως), τα οποία κατέταξε συστηματικά. Οι επαναλήψεις και η τεχνική των εκδοχών (μεταμόρφωση) είναι παραδοσιακά μέσα της μουσικής (και μάλιστα περισσότερο από τη γλώσσα, όπου η επανάληψη συνήθως εξοβελίζεται ως πλεονασμός). Τα μοτίβα (ή καλύτερα: οι διαδοχές φθόγγων ή μεμονωμένοι φθόγγοι) καθώς επίσης και οι ρυθμικοί και οι αρμονικοί παλμοί ερμηνεύονται τώρα ως «σημάδια», των οποίων η χρησιμοποίηση είναι μετρήσιμη ποσοτικά και αναλύεται ποιοτικά.

Η κατανομική ανάλυση του Ruwet βλέπει τη μουσική σαν ένα ρεύμα ηχούντων στοιχείων που κυβερνώνται από τους κανόνες της *κατανομής* δηλ: από τρόπους με τους οποίους τα στοιχεία συσχετίζονται μεταξύ τους, αλληλοσυμπληρώνονται ή αλληλοαποκλείονται. Σκοπός είναι να περιγραφούν αυτοί οι κανόνες κατά το δυνατόν πληρέστερα για κάθε τμήμα μουσικής σύνθεσης, έτσι ώστε να προκύψει ένα *συντακτικό* της μουσικής. Έτσι, χωρίζεται η μουσική σε μονάδες και η κάθε μια τους συγκρίνεται κάτω από αυτό το φως με όλες τις άλλες. Έτσι αποκαλύπτονται οι σχέσεις τους, πολλές από τις οποίες βέβαια δεν είναι δημιουργήματα του συνθέτη, αλλά προϋπάρχουν εκ της παραδόσεως. Με τον τρόπο αυτό αποκαλύπτονται οι ρόλοι που μπορούν να παίξουν οι μονάδες και οι συνδυασμοί και οι ομαδοποιήσεις που υπάρχουν μεταξύ τους.

Η διαφορά από τη μορφολογική ανάλυση είναι ότι εδώ δεν αναγνωρίζονται δεδομένα μορφολογικά σχήματα ή μοντέλα. Και αυτής της ανάλυσης τα αποτελέσματα μπορούν να καταγραφούν στατιστικά, αλλά και με μαθηματικές παραστάσεις, αφού μιλούμε για σχήματα ή μονάδες που προστίθενται ή συνδυάζονται η μια με την άλλη.

Ο Jean-Jacques Nattiez ανέπτυξε περισσότερο το σύστημα με το να συμπεριλάβει μέσα του και τις μικρότατες ρυθμικές ενότητες και τις μετατροπές τους, αλλά και μεγαλύτερες γραμμές ανάπτυξης (όπου τίθεται το ερώτημα, πού τίθεται ο διαχωρισμός μεταξύ των δύο).

Γενετική θεωρία της τονικής μουσικής

Η ιδέα της μεταφοράς στη μουσικολογία γλωσσολογικών ιεραρχικών συστημάτων και θεωρημάτων, μετατράπηκε από τον συνθέτη **Fred Lerdahl** και τον γλωσσολόγο **Ray Jackendoff** (1981-83) σε μια «γενετική θεωρία της τονικής μουσικής», στην οποία οι δομικές ενότητες (μελωδία, ρυθμός, αρμονία) θεωρούνται ανάλογα προς τα γλωσσικά συστατικά (ονομαστικό και ρηματικό μέρος σαν θεμελιακή δομή) ως ο σχηματισμός μιας αφηρημένης βαθιάς δομής. Η διαίρεση σε φράσεις της μελωδίας και της αρμονίας παρουσιάζεται κατ' αναλογία με τη δομή της πρότασης λόγου, ως ιεραρχικά δομημένο σύνολο. Η αρμονική ακολουθία της τονικής δυτικοευρωπαϊκής μουσικής μπορεί να περιγραφεί ως μια λεκτική πρόταση με αναλογικές σχέσεις. Εκ πρώτης όψεως, η θεωρία των Λέρνταλ και Γιάκεντοφ (1983), που έχει την πρόθεση «να καταγράψει τις μουσικές τάσεις ενός ακροατή πεπειραμένου σε ένα δεδομένο

ιδίωμα», φαίνεται να είναι ένα κράμα της ψυχογλωσσολογικής και της σενκεριανής θεωρίας. Ζητεί να δια φωτίσει έναν αριθμό αντιληπτικών χαρακτηριστικών της τονικής μουσικής - την τμηματικότητα, την περιοδικότητα, τους διαφορετικούς βαθμούς σημασίας που συμφωνούν με τα συστατικά ενός μουσικού αποσπάσματος ή έργου, τη ροή της έντασης και της χαλάρωσης όσο εξελίσσεται ένα έργο - εφαρμόζοντας τέσσερις ξεχωριστές αναλυτικές περιοχές, η κάθε μία με τις δικές της μορφικές αναλυτικές αρχές ή κανόνες παραγωγής. Αυτοί οι κανόνες παραγωγής καθορίζουν ποιες αναλυτικές δομές είναι δυνατές σε κάθε ένα από τις τέσσερις αναλυτικές περιοχές στη βάση μιας δεδομένης μουσικής παρτιτούρας. Κάθε περιοχή έχει ένα σύνολο προτιμησιακών κανόνων, που επιλέγουν μεταξύ των πιθανών αναλυτικών δομών έτσι ώστε να επιτύχουν μια μοναδική «προτιμώμενη» ανάλυση μέσα σε κάθε περιοχή. Οι περιοχές της ομαδοποίησης και της μετρικής εξάγονται κυρίως από την μουσική επιφάνεια και οι προτιμησιακοί κανόνες τους αποκρυσταλλώνουν τις αρχές που εφαρμόζονται στην «ωμή» αντίληψη των άμεσων σχέσεων μεταξύ των μουσικών γεγονότων, ενώ οι άλλες δύο περιοχές, παρόλο που συνυπολογίζουν τα αποτελέσματα της μελέτης των άλλων περιοχών, αποκρυσταλλώνουν την εφαρμογή της υφολογικής και μουσικοσημαντικής γνώσης που εκδηλώνεται ως μέρος του αντιληπτικού κύκλου. Η θεωρία σκοπεύει να φανερώσει και να εξηγήσει τους κανόνες και τις διαδικασίες που υπόκεινται σε μια εμπειρία ενός ακροατή από ένα τονικό έργο.

Νάρμουρ - Γνώση και ανάλυση

Ο Νάρμουρ, εργαζόμενος πάνω στην ίδια ψυχογλωσσολογική κατεύθυνση, πρότεινε μια πιο συνολική θεωρία, που ξεκινάει από την ανάγκη να καταγραφεί η μουσική εμπειρία εστιάζοντας ειδικά στην αντίληψη της μελωδικής γραμμής. Η θεωρία του αρχίζει με τη λεπτομερή εξέταση των σχέσεων νότας προς νότα, τις οποίες κατηγοριοποιεί σύμφωνα με το βαθμό ομοιότητας ή διαφοράς που έχουν, και επομένως με το αν είναι αναμενόμενες ή μη αναμενόμενες. Οι δομές που περιγράφει η θεωρία του έχουν την πρόθεση χαρτογραφήσουν την μουσική επιφάνεια στη διάρκεια μιας ακουστικής εμπειρίας. Η θεωρία είναι σχεδιασμένη έτσι, ώστε να λαμβάνει υπόψη τις διαφορές αντίληψης μεταξύ ακροατών με διαφορετικές γνώσεις υφολογίας και διαφορετικές εμπειρίες. Για παράδειγμα, οι σχέσεις μεταξύ ζευγών διαδοχικών διαστημάτων ταξινομούνται ως εκπρόσωποι είτε της προόδου (αν τα διαστήματα είναι όμοια) είτε της αντιστροφής (αν είναι αντίθετα). Τα μικρά διαστήματα υποδηλώνουν συνέχεια, τα μεγαλύτερα αντιστροφή ή διαφοροποίηση. Ομοιότητα ή διαφοροποίηση μπορεί να εντοπιστεί τόσο στην περιοχή των μεγεθών των διαστημάτων όσο και στην περιοχή της κατεύθυνσης. Τα ερωτήματα ομοιότητας ή διαφορετικότητας καθορίζονται με την εφαρμογή ποσοτικών μέτρων, ώστε, π.χ. δύο διαδοχικά διαστήματα που διαφέρουν κατά μια μεγάλη τρίτη θεωρούνται διάφορα, (παρόλο που ο Νάρμουρ δείχνει πάντα μια ευαισθησία για το γενικότερο περιεχόμενο του έργου, πράγμα που μπορεί μερικώς και κατά περίπτωση να διαφοροποιήσει την εφαρμογή αυτών των ποσοτικών μέτρων). Αυτοί οι βασικοί όροι καθιστούν δυνατή μια ακριβή ταξινόμηση των διαστημάτων και των μουσικών φράσεων μέσα στο σύστημα αυτό, και αυτό αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία στηρίζεται το αναλυτικό σύστημα του Νάρμουρ. Περαιτέρω, οι ακραίες νότες κάθε μουσικής φράσης λειτουργούν σε ένα υψηλότερο ιεραρχικό επίπεδο, επιτρέποντας στη θεωρία να εξετάζει και σχέσεις μεταξύ μη γειτονικών φθόγγων και έτσι να καταρτίσει μια πολυεπίπεδη χαρτογράφηση του μουσικού συμβαίνοντος. Ο Narmour

επιχειρεί να ερμηνεύσει τη δομή των μελωδικών γραμμών και τις μικροτεχνικές ή μακροτεχνικές αρχές κατασκευής τους (διπλασιασμός, αναστροφή, διαστηματική πρόοδος, περιοχική πρόοδος [registral process]), χωρίς να τις να τις συρρικνώσει σε αφαιρετικές φόρμες. Η θεωρία του των μελωδικών δομών ερευνά την μελωδική πρόοδο πάνω σε βάσεις της ψυχολογίας της αντίληψης. Τα συστήματα αυτά θέτουν με τα ίδια κριτήρια ενίοτε και ερωτήματα της πρόσληψης ή της «επαρκούς» ερμηνείας του μουσικού έργου. Κριτική αντιμετώπιση των θεωριών αυτών δεν έχει γίνει ακόμη.⁵⁸

Σχεδόν ταυτόχρονα με τους παραπάνω, οι Mario Baroni (1976, 1983, 1981, 1984), Johan Sundberg (1976, 1991) εφήρμοσαν συστήματα μελωδικής προόδου (σε αναφορά και προς άλλες παραμέτρους όπως ο ρυθμός, η αγωγική και η αρμονία), τα οποία μπορούσαν να εισαχθούν και να αξιοποιηθούν και στον ηλεκτρονικό υπολογιστή.

Μαθηματικά θεωρήματα και μεθόδους που προσιδιάζουν προς την διερεύνηση μέσω H/Y διατύπωσε και ο Guerino Mazzola, (1990), που όμως παραδέχεται ότι υπάρχουν μεγάλες διαφορές μεταξύ μαθηματικής και μουσικής δομής, πράγμα που θα αποτελέσει αντικείμενο ερμηνείας. Η μουσική ανάλυση λοιπόν παραμένει ερμηνεία, ακόμη και όταν αυτή οργανώνεται μέσω υπολογιστή.

Κατηγορική ανάλυση, Ανάλυση χαρακτηριστικών.

Πρόκειται για μεθόδους ανάλυσης που λαμβάνουν υπόψη και άλλους παράγοντες, εκτός από τη δομή της σύνθεσης, όπως π.χ. ενορχήστρωση, φωνητική γραφή, χρήση της συμφωνίας και της διαφωνίας, μέτρου και ρυθμού, υφή του μουσικού κειμένου κλπ. Είναι αναλύσεις χρήσιμες για σύγκριση και, επομένως, για υφολογικές ή στιλιστικές αναλύσεις.

Η **ανάλυση σε κατηγορίες** παραδέχεται ότι η μουσική είναι ένα πολύ πολύπλοκο φαινόμενο, και επομένως πρέπει να χωρίζεται το υλικό της σε στοιχεία. Και μάλιστα όχι σε στοιχεία που αφορούν μόνο ένα κομμάτι (φράσεις, μοτίβα κλπ), αλλά παραμέτρους, που ισχύουν γενικότερα. Αυτό που χρειάζεται ο αναλυτικός είναι μια ομάδα κατηγοριών που είναι ικανοποιητικά διακριτές. Κάθε κατηγορία ή παράμετρος, μπορεί να προσφέρει μια κλίμακα μέτρησης. Η ανάλυση σε κατηγορίες εκπροσωπείται κυρίως από τον **La Rue**.⁵⁹ Το σύστημα του **La Rue** έχει πέντε κατηγορίες, που όμως χωρίζονται σε άλλες μικρότερες, καθώς και τρεις βαθμούς μέτρησης για κάθε μία (σύμφωνα με την αριστοτελική λογική του τρίτου μέσου). Οι κατηγορίες είναι: Ήχος, αρμονία, μελωδία, ρυθμός, ανάπτυξη. Όμως ο ήχος π.χ. χωρίζεται σε: ηχώχρωμα, δυναμική, ύφανση, η αρμονία χωρίζεται σε χρωματισμό, ένταση, η μελωδία σε έκταση, κίνηση, φόρμουλες κλπ. κ.ο.κ. Υπάρχουν και ακόμη μικρότερες υποκατηγορίες, και οι βαθμίδες μέτρησης σε κάθε μια. Έτσι, το αποτέλεσμα μιας ανάλυσης παρουσιάζεται σε μια δισδιάστατη ή και τρισδιάστατη γραφική παράσταση. Ο La Rue καθόρισε και κάποιες πληροφορίες που εξέρχονται από μια τέτοια ανάλυση και που είναι βασικές και μπορούν να χρησιμοποιηθούν για συγκρίσεις με άλλα έργα.

⁵⁸ Για τις θεωρίες των Lerdahl-Jackendoff και Narmour βλ. αναλυτικότερα το Ian Cross, *Music Analysis and Music Perception, Music Analysis 17 (1998), 3-20.*

⁵⁹ J. LaRue, *A System of Symbols for Formal Analysis*, 1957, 1966; *On Style Analysis*, 1962; *Fundamental Considerations in Style Analysis*, 1968-69; *Guidelines for Style Analysis*, New York 1970.

Η **ανάλυση χαρακτηριστικών** είναι μια συγγενής προς την παραπάνω μέθοδος, που όμως ασχολείται όχι με κατηγορίες και μετρήσεις, όπου μπορούν να υπάρξουν μεταβλητά μεγέθη, αλλά με αμετάβλητα μεγέθη, όπως συγκεκριμένα διαστήματα, συγχορδίες, ρυθμικά σχήματα κ.τ.ο., στα οποία μετρούν τη συχνότητα εμφάνισης, το περιβάλλον υπό το οποίο εμφανίζονται, τι προηγείται και τι ακολουθεί κλπ. Μπορούν να υπάρξουν και συνδυασμοί αυτών των σταθερών μεγεθών, που επίσης σχηματίζουν μετρήσιμα σχήματα. Η στατιστική αυτή ανάλυση είναι πολύ χρήσιμη σε συγκρίσεις μεταξύ έργων. Κυρίαρχη είναι η αντίληψη ότι η μουσική είναι ένα σύμπαν διαφόρων χαρακτηριστικών και σημαντική παράμετρος αυτής της ανάλυσης είναι η *context sensitivity*.

Η Ανάλυση της πληροφορίας (Coons - Kraehenbuehl)⁶⁰

Βλέπει τη μουσική σαν μια γραμμική διαδικασία. Η γραμμική αυτή διαδικασία ακολουθεί συντακτικούς κανόνες, αλλά αυτοί οι κανόνες θεσπίζουν ότι είναι θεωρητικώς πιθανό οποιοδήποτε στοιχείο να ακολουθείται από οποιοδήποτε άλλο. Κάθε στοιχείο όμως διεγείρει μια προσδοκία για το τι θα ακολουθήσει. Άρα, η ανάλυση αυτή εξετάζει κατά πόσον ικανοποιείται η προσδοκία του ακροατή για το τι θα ακολουθήσει, από αυτό που πράγματι ακολουθεί. Αν αυτό που θα ακολουθήσει συμφωνεί με την προσδοκία, τότε δεν υπάρχει πληροφορία. Αν αυτό που ακολουθεί **δεν συμφωνεί με την προσδοκία, τότε υπάρχει μετάδοση πληροφορίας, η οποία καταγράφεται**. Η ποσότητα πληροφοριών που περιέχονται σε ένα μουσικό σχήμα υπολογίζεται με μια μαθηματική φόρμουλα και σχηματίζει ένα δείκτη πληροφοριών. Δύο είδη δεικτών γίνονται παραδεκτοί. Ο **δείκτης αρθρωτικότητας**, που μετρά τις συνθήκες υπό τις οποίες λειτουργούν η ενότητα και η πολλαπλότητα του έργου και αν οι αναλογίες είναι πειστικές και ενδιαφέρουσες, και ο **δείκτης ιεραρχίας**, που εξετάζει πώς η πολλαπλότητα μπορεί να διαρρυθμιστεί έτσι (ιεραρχικά), ώστε να προκύπτει η ενότητα. Άρα αυτή η μέθοδος μετράει θεμελιώδεις για τη μουσική παράγοντες, την ενότητα και την ποικιλία.

Set Theory

Ο όρος *set* είναι δανεισμένος από ένα κλάδο των μαθηματικών και της λογικής, γνωστό ως *set theory*, που εφαρμόζεται σε ένα σύνολο αντικειμένων που ταξινομούνται μαζί σύμφωνα με ένα δεδομένο κανόνα. Στη μουσικολογία ο όρος χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με την 12τονική μουσική, στην οποία το σύνολο των αντικειμένων, το σετ 12 φθόγγων, αποτελείται, σύμφωνα με τον κανόνα, από όλες τις τάξεις τονικού ύψους (*pitch classes*). Με βάση την προεργασία του M. Babbitt, ο A. Forte ανέπτυξε ένα σύστημα αναλυτικής διερεύνησης συγχορδιών και ομάδων φθόγγων (κάθετα ή οριζόντια), που δεν μπορούν να περιγραφούν με τις συνήθεις μεθόδους της αρμονίας. Με τη μέθοδο της σύμπτυξης των συγχορδιών από την ευρεία στη στενή θέση (που εφαρμόζεται και στην παραδοσιακή αρμονία) και μετά από αποβολή των διπλασιασμών στην οκτάβα, δημιουργούνται τα «pitch class sets», τα οποία συγκρίνονται και κατατάσσονται μεταφερόμενα και αναγόμενα σε ένα και τον αυτό βασικό τόνο.

Ένα σετ 12 φθόγγων είναι, επομένως, μια διατεταγμένη ομάδα. Δηλαδή, κάθε τονικό ύψος έχει μία και μόνο μία τακτική θέση, που μπορεί να περιγραφεί από ένα

⁶⁰ E. Coons-D. Kraehenbuehl, *Information as a Measure of Structure in Music*, 1958.

ζεύγος αριθμών, εκ των οποίων ο πρώτος δίνει την τακτική του θέση μέσα στο σετ και ο δεύτερος τη φυσική σειρά του μέσα στη διαδοχή των 12 φθόγγων (η πρώτη νότα, το ντο είναι το 0). Μετά την αριθμητική τοποθέτηση της νότας, όλες οι διεργασίες της σύνθεσης μπορούν να εκτελούνται με διάφορους αριθμητικούς υπολογισμούς. Π.χ., η μεταφορά είναι η προσθήκη μιας σταθερής αξίας στο δεύτερο από κάθε ζεύγος αριθμών. Η αντιστροφή δημιουργείται από την αντικατάσταση του δεύτερου αριθμού κάθε ζεύγους από τον συμπληρωματικό του ως προς έναν σταθερό τρίτο αριθμό. Η αναστροφή (αντίστροφη πορεία) δημιουργείται από τον συμπληρωματικό του τακτικού αριθμού (του πρώτου) ως προς το 11 κοκ. Κάθε μια από τις προαναφερθείσες μετατροπές οδηγεί σε μια επαναδιάταξη του σετ. Η μέθοδος αυτή, που είναι σήμερα από τις επικρατέστερες για την εξέταση της μουσικής του εικοστού αιώνα, επαναδιατυπώθηκε αναλυτικότερα από τους Forte και Dunsby ως Set-Generative Analysis στο 2ο συνέδριο Μουσικής Ανάλυσης, που έγινε στο Παν/μιο Καίμπριτζ το καλοκαίρι του 1997.

Περιγραφικές μέθοδοι

Μεγαλύτερο σεβασμό στο ίδιο το μουσικό κείμενο φαίνεται να δείχνουν οι μέθοδοι ανάλυσης που προτιμούν μια περιγραφική πορεία μέτρο προς μέτρο και φαινόμενο προς φαινόμενο της μουσικής. Που προσαρμόζουν δηλαδή τη μέθοδο προς τη μουσική που πρόκειται να αναλύσουν και όχι τη μουσική προς τη μέθοδο. Πρόκειται δηλαδή για μεθόδους που δεν ξεκινούν από δεδομένα ή προκατασκευασμένα σχήματα, που ενίοτε διαστρεβλώνουν τη μουσική, αλλά από το ίδιο το μουσικό κείμενο, το οποία γίνεται αντικείμενο επισταμένης μελέτης, χωρίς τάσεις σύντηξης, αφαίρεσης ή συρρίκνωσης, αλλά και χωρίς τη σχηματικότητα μιας καθαρά στατιστικής ή γραφικής παραμέτρου. Στη γραμμή αυτή, που ξεκινά από τον Adler, βρίσκονται ο Τόβευ, ο Kurth και ο Θρασύβουλος Γεωργιάδης.

Ο **Guido Adler (1911)**,⁶¹ αποδίδει ιδιαίτερο βάθος στην ανάλυση του μουσικού ύφους (στιλ), το οποίο βλέπει ταυτόχρονα από αναλυτική και από ιστορική έποψη. Τα κριτήρια που χρησιμοποιεί είναι: Ρυθμικά γνωρίσματα, τονικότητα, πολυφωνική δομή, μελοποίηση του κειμένου-γλώσσας, χειρισμός των μουσικών οργάνων, πρακτική εκτέλεση. Τον ενδιαφέρει, μετά από κάθε ανάλυση, να διακρίνει κοινά γνωρίσματα που συνδέουν κάποιον αριθμό συνθέσεων, ώστε να τις κατατάξει σε μια κατηγορία ύφους. Τα συμπεράσματά του μετατίθενται στο ιστορικό επίπεδο, και έτσι καθίσταται δυνατή η καταγραφή της ιστορίας της μουσικής σε κατηγορίες κατεύθυνσης ύφους, μεταλλαγής του ύφους, μεταφοράς του ύφους, τομής μεταξύ υφών, ανάμειξης υφών κλπ. Ο ίδιος συνόψιζε: *«Το ύφος μιας εποχής, μιας σχολής, ενός συνθέτη, ενός έργου, δεν εμφανίζεται τυχαία, σαν το ευκαιριακό αποτέλεσμα και η έκφραση της καλλιτεχνικής βούλησης. Αντιθέτως, είναι βασισμένο σε νόμους του γίνεσθαι, σε νόμους της ακμής και της παρακμής της οργανικής ανάπτυξης»*. Οι αναλύσεις του Άντλερ γίνονται με σκοπό την κατάταξη σε ιστορικές κατηγορίες.

Τις μεθόδους του Άντλερ εφαρμόζει στην πράξη ο **Κνουτ Γέπεσεν**, στο έργο του για τον χειρισμό της διαφωνίας στη μουσική του Παλεστρίνα⁶². Ξεκινά από τη διαφωνία, την οποία κάνει κύτταρο της διατριβής του, σε ένα μοναδικό υπόδειγμα

⁶¹ G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911; *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919.

⁶² K. Jepsen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1926.

απαγωγικής μεθόδου. Η τάση αυτή μπορεί να ονομαστεί εμπειρική-περιγραφική ανάλυση.

Κατά τον **Kurth**⁶³, η εσωτερική ουσία της μουσικής βασίζεται στη δυναμική, την δύναμη, την κίνηση. Όχι αυτό που βλέπουμε ή ακούμε, αλλά την ενέργεια που βρίσκεται πίσω απ' αυτό είναι η ουσία της μουσικής. Η μουσική προκαλεί στον άνθρωπο μια διαδικασία έντασης (1917), που καθορίζεται από την αρμονία και τη μελωδία. Μέσα στη μουσική ενυπάρχει ενέργεια, που πραγματώνεται μέσω της αντίληψης του ανθρώπου. Αυτή η θεωρητική αρχή δεν οδηγεί σε κατάτμηση των έργων κατά την ανάλυση. Εισάγει μια ψυχολογική θεώρηση στην εξέταση της μουσικής, επηρεασμένος από έννοιες όπως η ψυχολογία της μορφής, η «βούληση» του Σοπενχάουερ και το «ασυνείδητο» του Φρόυντ. Στο υπόβαθρο της θεωρίας του Κουρτ βρίσκεται η φαινομενολογική αρχή της μορφικής ψυχολογίας (*Gestaltpsychologie*), η οποία δέχεται ότι από τα ένα όλον που αποτελείται από μεμονωμένα γεγονότα (π.χ. τόνοι) έχει πρόσθετες ιδιότητες που υπερβαίνουν το άθροισμα των επιμέρους στοιχείων.

Η μουσική κατά τον Κουρτ είναι ένα παιχνίδι δυνάμεων. Όλα τα μουσικά φαινόμενα προκύπτουν από κινήσεις δυνάμεων. Στη μουσική δημιουργία υπάρχουν τρία επίπεδα δραστηριότητας. Η θέληση του συνθέτη, το παιχνίδι των εντάσεων και των δυνάμεων και η ακουστική εκδήλωση, στην οποία ανήκουν οι κατηγορίες της μελωδικής γραμμής, της γραμμικής αντίστιξης κλπ. Οι νότες που σχηματίζουν μια μελωδία περιέχουν κινητική ενέργεια, η μελωδία εξετάζεται σαν μια ρέουσα δύναμη. Οι νότες που απαρτίζουν μια συγχορδία περιέχουν δυναμική ενέργεια. Επομένως, η αρμονία είναι μια δυναμική (δυνάμει) ενέργεια, που εμπεριέχει μια εποικοδομητική (τονικότητα) και μια αποδομητική (χρωματικότητα) δύναμη.

Οι δυνάμεις της μουσικής είναι έκφραση των ψυχικών δυνάμεων του ανθρώπου. Ο Κουρτ αναζητεί πίσω από τα φαινόμενα της ζωής και της τέχνης μια κοινή στοιχειώδη αρχή. Η μέθοδος του Κουρτ δεν συμφωνεί με μουσική που είναι συμμετρική, ισορροπημένη, που έχει αντιστοιχία μεταξύ των μερών της. Γι' αυτό η μουσική των κλασικών της Βιέννης σχεδόν απορρίπτεται από τον Κουρτ. Ωστόσο η μέθοδός του είναι πολύ σημαντική διότι απορρίπτει κάθε τι σχηματικό και στερεότυπο στην ανάλυση της μουσικής. Δίνει βάρος στο *γίνεσθαι της μουσικής*, στην σύλληψη της ροής της μέσα στο χρόνο, και όχι τόσο στο ορατό της αποτέλεσμα. Τις ιδέες του Κουρτ συνέχισαν και ανέπτυξαν ο ρώσος θεωρητικός Ασάφιεφ και ο σημαντικός ρουμάνος μαέστρος Sergiu Celipidache.

Ο μαθητής του Κουρτ, ο **Lorenz** εφάρμοσε τη μέθοδο κυρίως πάνω στη μουσική του Βάγκνερ,⁶⁴ αποβλέποντας να δημιουργήσει τον τονικό σκελετό των έργων του. Εξήγησε επίσης τις έννοιες της μικρής ρυθμικής και της μεγάλης ρυθμικής, όπου απλές μορφές (διμερείς ή τριμερείς) αποκαλύπτονται όχι μόνο στο κατώτερο μορφολογικό αλλά ολοένα και σε υψηλότερα μορφικά-αρχιτεκτονικά επίπεδα, κατά τον τύπο των δυνάμεων των μαθηματικών (*Potenzierte Formen*).

⁶³ E. Kurth, *Romatische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berne-Leipzig 1920; *Bruckner*, Berlin 1925.

⁶⁴ O. Lorenz, *Gedanken und Studien zur musikalischen Fromgebung in R. Wagners Ring*, Frankfurt 1922; *Die Formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde*, 1922-23

Κατά τα τέλη της μεσοπολεμικής περιόδου (1935-1944) κατέθεσε τις απόψεις του μέσω σημειωμάτων σε προγράμματα συναυλιών και άρθρων σε εγκυκλοπαίδειες και ο **Τόβει**.⁶⁵ Υποστήριξε σθεναρά την εμπειρική ανάλυση και απέρριψε τα μορφολογικά μοντέλα των αναλυτικών. Αντιτέθηκε στη μορφολογική μέθοδο και στην σχηματική ορολογία που χρησιμοποιεί. Απέρριψε και την ιδέα της οργανικής ενότητας των έργων σαν «εκ των προτέρων φαντασίες». Προτίμησε να ακολουθεί την ανάλυση μέτρο-μέτρο και τον λεκτικό σχολιασμό και περιγραφή, παρά τα σχήματα. Η μέθοδός του είναι ένα μείγμα περιγραφική γραφής και τεχνικών πληροφοριών με συχνά μουσικά παραδείγματα.

⁶⁵ D.F. Tovey, *Essays in Musical Analysis, 1-7*, London 1935-44; *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*, London 1944; *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, London 1948.

Δεύτερο Μέρος

Προϋποθέσεις-συνθήκες-όροι της ανάλυσης

Για να καταστεί η ανάλυση δυνατή, ο αναλυτικός πρέπει να έχει καλή γνώση της «γραμματικής» της μουσικής και να είναι κάτοχος όλων των θεωρητικών και πρακτικών γνώσεων (θεωρία, αρμονία, αντίστιξη, μορφολογία, ιστορία) που είχε ο συνθέτης, αφού μάλιστα η μουσική είναι η κατεξοχήν τέχνη που βασίζεται στην παράδοσή της. Οι κανόνες και οι τεχνικές που διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν μέσα στους αιώνες παίζουν σημαντικό ρόλο στην κατανόηση μιας σύνθεσης τόσο όταν ο συνθέτης τους ακολουθεί, όσο και, **κυρίως, όταν τους παραβαίνει**. Είναι δηλαδή πολύ σημαντικότερο όταν ο συνθέτης παραβαίνει τους κανόνες, διότι τότε το σημείο αυτό του έργου του περιέχει κάποια ιδιαιτερότητα. Αλλά για να γίνει αντιληπτή η παραβίαση, πρέπει να είναι καλά γνωστοί οι κανόνες.

Πέραν των όσων αναφέρθηκαν σχετικά με τις διάφορες μεθόδους μουσικής ανάλυσης και τη «σκοπιά» από την οποία κάθε μία βλέπει τη μουσική, σκόπιμο είναι να παρατεθούν εδώ μερικές απλές πρακτικές μέθοδοι σύμφωνα με τις οποίες πρέπει ν' αντιμετωπίζει ο αναλυτικός τα επιμέρους στοιχεία της μουσικής, έτσι ώστε να παρακολουθεί καλύτερα τη λειτουργία τους.

Η ανάλυση είναι πολυεπίπεδη

Η μουσική ανάλυση πρέπει πάντοτε να λαμβάνει υπόψη όλους τους παράγοντες από τους οποίους αποτελείται μια μουσική σύνθεση, ανεξάρτητα από τη μέθοδο που ακολουθεί και από το βάρος το οποίο φέρει καθένας απ' αυτούς σε κάθε ξεχωριστό μουσικό έργο. Μια σύγχρονη μουσική ανάλυση είναι πολυεπίπεδη. Βλέπει το έργο ταυτόχρονα κάτω από όλες τις παραμέτρους οι οποίες συντελούν στη δημιουργία του. Οι παράμετροι αυτές κατά μεγάλο μέρος ανάγονται στα πρωταρχικά στοιχεία της μουσικής (μελωδία, ρυθμός, αρμονία κλπ), αλλά δεν περιορίζονται σ' αυτά. Πρέπει να προχωρούμε στην ανάλυση συστηματικά σε κάθε ένα από αυτά τα επίπεδα, κάτω από μια κάθε φορά έποψη (π.χ. αρμονικοί σταθμοί, ομαδοποιήσεις μέτρων, μοτιβική εξέλιξη). Όσο περισσότερες απόψεις χρησιμοποιήσουμε, τόσο πληρέστερη θα είναι η ανάλυση. Παρόλη όμως την κατάτμηση σε επίπεδα ή την εξέταση ξεχωριστών παραγόντων, ο αναλυτικός πρέπει να είναι σε θέση να εντοπίζει τα ενδιαφέροντα στοιχεία κατά το δυνατόν σε όλα τα επίπεδα, διότι μόνο έτσι θα μπορέσει να αντιμετωπίσει τη σύνθεση ως ενιαίο, οργανικό και άυταρκτο σύνολο και όχι ως άθροισμα των επιμέρους στοιχείων της. Και ας έχει υπόψη του ότι πολλές φορές, όσο προχωρεί στην έρευνα, θα αναγκαστεί να επιστρέψει προς τα πίσω, σε σημεία που νόμιζε ότι είχε ολοκληρώσει, για να επανεξετάσει, να επαναδιατυπώσει και, ενδεχομένως, να επανορθώσει συμπεράσματα, κάτω από το φως μεταγενέστερων ευρημάτων του.

Μια ανάλυση δεν μπορεί να είναι επαρκής αν ο μελετητής δεν δει συνολικά το έργο, όσα επιμέρους στοιχεία κι αν ανακαλύψει, διότι η μουσική δεν είναι το άθροισμα των επιμέρους στοιχείων της, αλλά η ιδέα που κρύβεται πίσω

απ' αυτά. Επομένως, το τελικό προϊόν της αναλυτικής διαδικασίας, ένα γραπτό ή προφορικό αναλυτικό δοκίμιο δεν μπορεί να εξετάζει ξεχωριστά τους επί μέρους παράγοντες και επίπεδα, αλλά να διερευνά τη συνολική τους λειτουργία, όπως αυτή αναπτύσσεται ταυτόχρονα σε όλα τα επίπεδα μέσα στη σύνθεση. Και πρέπει, επίσης, να ολοκληρώνεται με μια συμπερασματική κατακλείδα, όπου η ανακεφαλαίωση των σημαντικότερων παρατηρήσεων να αποκαθιστά την ενότητα της σύνθεσης και να διατυπώνει μια επιγραμματική γνώμη του αναλυτικού για το αντικείμενό του.

Πριν όμως προχωρήσει κανείς στην εξέταση των επιμέρους παραμέτρων και στον τρόπο με τον οποία τις αξιοποιεί ο αναλυτικός για την καλύτερη κατανόηση της μουσικής, καλό είναι να κάνουμε λόγο για ορισμένα σημεία στα οποία πρέπει να δώσει προσοχή εκείνος που μεταβαίνει από το στάδιο του ακροατή μουσικής ή του μελετητή της μουσικής θεωρίας, στο στάδιο όπου πρέπει να συγκεντρώσει τις κάθε είδους επιμέρους γνώσεις και εμπειρίες και να τις μετακενώσει σε μια τεχνική συνολικής αντιμετώπισης του μουσικού έργου, που είναι η αποστολή του αναλυτικού.

Γνώση του ιστορικού υποβάθρου και των «μουσικών γλωσσών» κάθε εποχής

Εκείνο το οποίο εξαρχής πρέπει να τονιστεί είναι ότι, για να δοθούν σωστές απαντήσεις και να εξαχθούν στέρεα αναλυτικά συμπεράσματα, πρέπει πρώτα να τίθενται οι σωστές ερωτήσεις. Ο τρόπος δηλαδή της εξέτασης να είναι ταιριαστός προς το ίδιο το μουσικό έργο που εξετάζουμε. Είναι αναγκαίο για το λόγο αυτό να λαμβάνονται υπόψη παράγοντες όπως το είδος της μουσικής (αλλιώς θα αναλύσουμε μια όπερα κι αλλιώς μια συμφωνία), η εποχή της σύνθεσης, ο ιστορικός περίγυρος (τόσο στη μουσική ιστορία όσο και γενικότερα), η προσωπικότητα και η ιδιοσυγκρασία του συνθέτη κλπ. Ακόμα και σε περιόδους που η ατομικότητα και το κυνήγι της πρωτοτυπίας είναι η βασική επιδίωξη των συνθετών, σχηματίζονται από τις πολλές ατομικότητες γλώσσες γενικές, αντιπροσωπευτικές της εποχής. Εκτός αυτού όμως, ας θυμηθούμε πως οι μουσικές τεχνικές κουβαλούν μέσα τους μια παράδοση. Όχι μόνο η πρωτοτυπία, αλλά ακόμη και η χρήση παλαιότερων τεχνικών σε μια σύνθεση πιθανότατα παραπέμπει σε συγκεκριμένη παράδοση και στη συναισθηματική συγκίνηση που εκείνη υποκινεί.

Έτσι, απαραίτητη για τον αναλυτικό είναι η ύπαρξη ενός στέρεου ιστορικού-υπόβαθρου, που θα τον βοηθήσει να εντάξει τη μουσική στην εποχή της και να αποφύγει το συχνό λάθος του αναχρονισμού, αναζητώντας μάταια φαινόμενα που ανήκουν σε άλλες εποχές ή δίνοντας ιδιαίτερη σημασία σε φαινόμενα που σε κάποιες εποχές μπορεί να είναι ήδη τετριμμένα. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δεν θα αξιοποιηθούν γνώσεις, μέθοδοι και εμπειρίες μεταγενεστέρων εποχών, όταν μέσω αυτών είναι δυνατόν να φωτισθεί καλύτερα το έργο.

Όχι άχρηστο είναι ίσως να τονίσουμε εδώ ότι απαραίτητο βοήθημα για τον αναλυτικό είναι μια στερεή γνώση του ρεπερτορίου. Πολύ χρόνο πρέπει να αναλώσει ο μουσικολόγος στην ακρόαση και στην ανάγνωση της μουσικής, ώστε να μπορεί, όταν θα βρεθεί στη θέση του αναλυτικού και θα κρατά στα χέρια του ένα μουσικό έργο, να κάνει τους απαραίτητους παραλληλισμούς με άλλα έργα και να ανακαλύψει τις συνδετικές γραμμές που συνειδητά ή ασυνειδητά έσυρε ο συνθέτης ανάμεσα στα μουσικά δημιουργήματα της εποχής του, αλλά και του παρελθόντος και (συχνά σε

συνθέτες που επέδρασαν βαθιά στους μεταγενέστερους, όπως ο Μπετόβεν, ο Βάγκνερ, ο Σαίνμπεργκ, ο Ντεμπνυσσύ κ.α.) του μέλλοντος.

Γνώση της «Γραμματικής» της μουσικής στην ιστορική της διάσταση

Γίνεται κατανοητό πως το προαναφερθέν ιστορικό υπόβαθρο τότε μόνο είναι επαρκές, όταν συμπεριλαμβάνει στοιχεία ιστορικής αρμονίας και ιστορικής μορφολογίας, όταν δηλαδή εξετάζει τις δύο αυτές σημαντικότητες για την ανάλυση μαθήσεις της μουσικής θεωρίας με την ιστορική τους διάσταση και συνυπολογίζει τον παράγοντα της διαχρονικής εξέλιξης τόσο των αρμονικών όσο και των μορφικών, των μελωδικών, των ρυθμικών κλπ. φαινομένων. Έτσι γίνεται εμφανής η χρονική θέση των φαινομένων που εξετάζονται μέσα στη γενικότερη εξέλιξη. Επίσης, με τον τρόπο αυτό γίνεται φανερό ποιο μουσικό φαινόμενο αποτελεί αυτονόητη συνήθεια μιας εποχής, ενώ σε μια άλλη μπορεί να αποτελεί ανατρεπτική καινοτομία. Κανένα μουσικό «γλωσσικό» μέσο (π.χ. μια συγκεκριμένη αρμονική ακολουθία ή μελωδική κίνηση) δεν έχει την ίδια σημασία σε όλα τα περιβάλλοντα. Ανάλογα με τον ιστορικό περίγυρο, τη γλώσσα της εποχής και τη θέση του μέσα στο συγκεκριμένο έργο έχει κάθε φορά διαφορετική λειτουργία και σημασία. Για τους λόγους αυτούς, μια ανάλυση μπορεί να είναι πετυχημένη όταν ο αναλυτής είναι σε θέση να διακρίνει ομοιότητες, διαφορές, παραλληλίες, αντιθέσεις κτο, έχοντας αποθησαυρισμένο στο νου του ένα μεγάλο ρεπερτόριο άλλων κομματιών.

Βέβαια, για κάθε εποχή, αυτονόητο είναι κάτι άλλο. Και πολλές φορές, ουσιαστικό είναι αυτό ακριβώς που ξεφεύγει από τους συμβατικούς κανόνες. Πρέπει επομένως να μάθουμε να διαφοροποιούμε το αυτονόητο από το ουσιαστικό, να λαμβάνουμε υπόψη τη μουσική γλώσσα που ταιριάζει σε κάθε περίοδο και να συμπεριλαμβάνουμε στην ανάλυση κυρίως εκείνα τα στοιχεία που καθορίζουν και μορφοποιούν τη φυσιογνωμία ενός έργου και της εποχής του. Στον κλασικισμό για παράδειγμα πρέπει να ψάχνουμε περισσότερο για θεματικά ευρήματα, διότι η αρμονία και η μετρική είναι σχεδόν τυποποιημένα, ενώ στον ρομαντισμό το θεματικό ενδιαφέρον υποχωρεί μπροστά στον αρμονικό πλούτο.

Η άρτια γνώση των θεωρητικών της μουσικής αποτελεί ένα ακόμη απαραίτητο στοιχείο για τον αναλυτικό, που θα τις χρησιμοποιήσει για να διαπιστώσει τα φαινόμενα (τονικότητες, αρμονίες κλπ.). Ωστόσο η απλή διαπίστωση και η διαπιστωτική περιγραφή εξωτερικών λεπτομερειών δεν αρκεί, όταν δεν αξιοποιείται για τη βαθύτερη κατανόηση της μουσικής. Όπως, από την άλλη πλευρά, δεν είναι δυνατόν να δίνονται αιθεροβάμονες ερμηνείες που δεν βασίζονται πάνω στις διαπιστώσεις. Αυτό που δεν υπάρχει στις νότες δεν επιτρέπεται να το εισάγουμε αυθαίρετα. Οι γλωσσικές υπερβολές και οι «λογοτεχνίζουσες» αναλύσεις θολώνουν, αντί να ξεκαθαρίζουν την εικόνα.

Σαφήνεια της Ορολογίας

Μια ανάλυση δεν μπορεί να προχωρήσει χωρίς σαφή και συγκεκριμένη ορολογία. Το πράγμα είναι επικίνδυνο, διότι υπάρχουν όροι που σε άλλες εποχές σημαίνουν άλλα πράγματα. Δεν φαίνεται δυστυχώς δυνατόν να καθιερωθεί μια συνολικά ισχύουσα ορολογία, διότι πολλές από τις διαφορές οφείλονται σε ιστορικούς λόγους. Κάποιοι όροι έχουν τη δική τους παράδοση, που δεν είναι εύκολο ούτε σκόπιμο ν' αλλάξει. Το ιστορικό υπόβαθρο πρέπει επομένως να εκτείνεται και στον τομέα της ορολογίας.

Πολύ βλαβερή είναι η χρήση όρων από το λεξιλόγιο άλλων τεχνών. Συχνά ακούμε δηλ. να γίνεται λόγος για τις εικόνες, το φόντο, τα χρώματα, τους ιριδισμούς μιας σύνθεσης, δηλ. όρους που προσιδιάζουν στις εικαστικές τέχνες και ιδίως στη ζωγραφική. Ίσως τέτοιου είδους ορολογία να είναι χρήσιμη σε μια εκλαϊκευμένη παρουσίαση ενός έργου, σε καθαρά επιστημονικό επίπεδο όμως χάνει την ισχύ της και μειώνει τη σαφήνεια του λόγου, αφού δείχνει αδυναμία να εκφραστεί ο αναλυτικός με τους όρους της ίδιας της τέχνης του, δηλ. της μουσικής. Ακόμη περισσότερο φαίνεται η αδυναμία αυτή, όταν αναλογιστούμε ότι συχνά χρησιμοποιούνται μουσικοί όροι για την περιγραφή ενός εικαστικού έργου (π.χ. «συγχορδία χρωμάτων», «μελωδική γραμμή του περιγράμματος» «αρμονική αντίστιξη των μορφών» κτο.), προξενώντας επίσης ασάφεια και επιδεικνύοντας προχειρότητα.

Μελέτη του μουσική έργου στις σωστές του διαστάσεις. Όχι «υπερανάλυση»

Η καλή γνώση του θεωρητικού και του ιστορικού υπόβαθρου οδηγεί συχνά στον πειρασμό, να προσπαθεί ο αναλυτικός να ανακαλύψει στενές σχέσεις όλων των επιμέρους λεπτομερειών μιας σύνθεσης μεταξύ τους, ακόμη κι εκεί που δεν υπάρχουν. Αυτό όμως είναι επικίνδυνο για την γνησιότητα της ανάλυσης. Υπάρχουν συνθέτες που σκέπτονται διαρκώς δομικά και κτίζουν τις συνθέσεις τους σαν ένα σφιχτοδεμένο πλέγμα αλληλεξαρτήσεων, όπου κάθε στοιχείο έχει άμεση δομική σχέση με όλα τα άλλα (π.χ. Βέμπερν, συχνά αλλά όχι πάντα Μπετόβεν), και συνθέτες που σκέπτονται πιο ελεύθερα (Κρίστιαν Μπαχ, Μότσαρτ)

Πρέπει να μπαίνει ένα όριο στις περιπτώσεις αυτές. Η ύπαρξη ενός πυκνού πλέγματος σχέσεων μεταξύ των στοιχείων της μουσικής δεν αποτελεί απαραίτητα ένδειξη υψηλής ποιότητας του έργου. Όσο λιγότερα περιέχει μια μουσική, όσο απλούστερη είναι η δομή της, τόσο περισσότερο πρέπει να δίνεται προσοχή στις ελάχιστες λεπτομέρειες. Η ανάλυση πρέπει να εξετάζει τη μουσική με την ίδια οικονομία μέσων, εκεί όπου είναι εμφανές ότι το κάνει κι ο συνθέτης. Πρέπει επομένως να δίνουμε στα μουσικά γεγονότα τις σωστές τους διαστάσεις, ώστε να βλέπουμε καθαρά την εικόνα και να ξεχωρίζουμε το σημαντικό από το καθημερινό και συνηθισμένο. Ας μη ψάχνουμε να ανακαλύψουμε ένα αριστούργημα σε οποιαδήποτε σύνθεση πέσει στα χέρια μας. Η ανάλυση είναι το ίδιο κακή όταν είναι υπερβολική, όπως κι όταν είναι ελλιπής.

Ο αναλυτικός είναι ταυτόχρονα και εραστής της μουσικής

Είναι σημαντικό για τον αναλυτικό να μπορεί ακόμα να εκπλήττεται, να εκστασιάζεται από την ομορφιά της μουσικής. Δεν πρέπει η αναλυτική έφεση και η θεωρητική σκέψη να μας απομακρύνει από την απόλαυση της μουσικής, διότι και αυτή τελικά - η απόλαυση, θα μας βοηθήσει να συμπληρώσουμε την ανάλυση. Ας διατηρήσουμε στη σκέψη μας ότι ο συνθέτης δίνει έμφαση στη συγκινησιακή-βιωματική πρόσληψη της μουσικής του, που έχει ο ακροατής, και όχι στην εγκεφαλική-οπτική (παρτιτούρα) πρόσληψη του αναλυτικού. Επομένως, συμπεριέλαβε στη μουσική του στοιχεία που προκαλούν αισθητικό ενδιαφέρον κυρίως ως ακουστικά ερεθίσματα, ενώ χάνουν ενδεχομένως αυτό το ενδιαφέρον όταν αποκαλυφθεί η τεχνική της αποτύπωσης τους στο χαρτί.

Η ακοή μπορεί να εκπλαγεί. Η ανάγνωση διατρέχει τον κίνδυνο να ισοπεδώσει τα ενδιαφέροντα σημεία του κομματιού. Υπάρχουν σημεία που είναι από τον συνθέτη έτσι φτιαγμένα, ώστε να δημιουργούν ακουστική έκπληξη. Χωρίς να παραγνωρίζεται φυσικά η αξία της λεπτομερούς ανάλυσης του μουσικού κειμένου, ο αναλυτικός πρέπει να διατηρεί τη δυνατότητα της συγκινησιακής αντιμετώπισης που θα είχε και ο απλός ακροατής. Η μουσική μπορεί να συγκινήσει και δεν πρέπει να χάσουμε την ικανότητα να συγκινηθούμε. Αυτό που σκεφτόμαστε πρέπει να το αντιληφθούμε και με το συναίσθημα, όπως και σ' αυτό που συναισθανόμαστε πρέπει να διεισδύσουμε με τη σκέψη. Η συγκίνηση του αναλυτικού είναι η άλλη όψη του ερευνητικού του βλέμματος.

Η Μουσική είναι τέχνη της παράδοσης

Ως μια και σημαντικότερη προϋπόθεση ας έχει ο αναλυτικός τη διαπίστωση ότι η μουσική είναι μια τέχνη που βασίζεται κατεξοχήν στην παράδοσή της. Οι κανόνες για τους οποίους έγινε λόγος προηγουμένως είναι αποτελέσματα αυτής ακριβώς της παράδοσης και αναπόσπαστο μέρος της. Η αξία της γνώσης των κανόνων όμως, εκτός από τη χρησιμότητα στη διαπιστωτική διαδικασία που προηγείται της ανάλυσης, έγκειται και στο εξής: Η (όχι τυχαία, αλλά σκόπιμη και περιεκτική εννοία) απομάκρυνση του συνθέτη από τον κανόνα, δημιουργεί συγκεκριμένες εκφραστικές αξίες και δίνει χώρο στον συνθέτη για νέες ιδέες και πρωτοτυπία. Η «παραβίαση» αυτή, που είναι και η κατ'εξοχήν μουσικολογικά ενδιαφέρουσα, μπορεί να είναι σε όλα τα επίπεδα, όπως φόρμα, μέτρο και ρυθμός, η τακτικότητα των φράσεων, αυτό που ονομάζεται συχνά «σύνταξη» της μουσικής, η αρμονία κλπ.

Η χρησιμότητα της μελέτης των αναλυτικών μεθόδων

Όπως διαπιστώσαμε από την ιστορική αναδρομή που προηγήθηκε στο πρώτο μέρος των σημειώσεων, κάθε μια από τις αναλυτικές μεθόδους που με συντομία περιγράψαμε προσεγγίζει το θέμα της ουσίας της μουσικής ή των συστατικών στοιχείων από τα οποία αποτελείται ένα έργο, από διαφορετική έποψη. Μια κλασική αρμονική ανάλυση (κατά το παραδοσιακό πρότυπο των βαθμίδων που προέρχεται από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και τον Ραμό) περιγράφει βηματικά την συγχορδιακή ακολουθία. Μια ανάλυση κατά τα πρότυπα της λειτουργικής αρμονίας (Ρήμαν), ανάγει όλες τις συγχορδίες στην τονική και την δεσπόζουσα. Η μέθοδος των στρωματώσεων (Σένκερ), αποστεώνει τη σύνθεση μέχρι του σημείου να την αναγάγει στη φόρμουλα I-V-I, δηλ. την διαδρομή από ένα αρχικό ήχο προς ένα τελικό. Η πρώτη μέθοδος περιγράφει με άλλα λόγια την σύνδεση των συγχορδιών μεταξύ τους, η δεύτερη την απορροφητική δύναμη της συγχορδίας της τονικής, η τρίτη την σκόπιμη κατεύθυνση προς τον συγκεκριμένο στόχο. Καμιά μέθοδος δεν μπορεί να δει μια σύνθεση συνολικά, διότι συνήθως είναι πολύ απασχολημένες να συγκροτήσουν η κάθε μια το δικό της σύστημα. Κάποιες μάλιστα από τις αναλυτικές μεθόδους μίλησαν για «προβληματικές συνθέσεις», όταν μια σύνθεση δεν ταίριαζε στο μοντέλο της μεθόδου. Όταν όμως κάποιες θεωρίες δεν μπορούν να εφαρμοστούν σε πραγματικές συνθέσεις (και μάλιστα μεγάλων συνθετών), τότε το πρόβλημα δεν βρίσκεται στις συνθέσεις, αλλά στις θεωρίες.

Άρα, για να γίνει μια πλήρης και ολοκληρωμένη ανάλυση, χρειάζεται πολύ συχνά να χρησιμοποιούνται στοιχεία από περισσότερες της μιας μεθόδους, διότι

σημασία έχει τελικά η κατανόηση του έργου και όχι η αμιγής εφαρμογή μιας μεθόδου. Η αμιγής εφαρμογή έχει μόνο θεωρητική αξία ή αποτελεί άσκηση του μυαλού, αλλά δεν ανταποκρίνεται υποχρεωτικά στις απαιτήσεις του μουσικού έργου ως καλλιτεχνήματος.

Καμιά μεμονωμένη μέθοδος λοιπόν δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι συμπεριλαμβάνει το όλον μιας μουσικής ή ότι είναι ισχυρή σε όλες τις περιπτώσεις. Οι θεωρίες μας εφοδιάζουν με επόψεις και κριτήρια, και επομένως είναι μια σημαντική βοήθεια, διότι μας καθοδηγούν εκεί που πρέπει να ψάξουμε. Πρέπει όμως να αμυνθούμε κατά του κινδύνου, η θεωρία να αποκτήσει την ανεξαρτησία της και να προσπαθήσει να επιβληθεί στην ίδια τη μουσική. Είναι μεγάλος ο κίνδυνος να περιορίζουμε σημαντικά έργα τέχνης στο ρόλο ενός απλού παραδείγματος για μια θεωρία. Πρέπει να παραμένουμε πιστοί στη διαφορά σημασίας που έχει η ίδια η τέχνη από την προσπάθεια σχηματοποίησης που αποτελούν αυτές οι μέθοδοι. Δεν πρέπει να χάνεται η ίδια η μουσική, διότι η σπουδή τότε δεν θα γινόταν για την αληθινή γνωριμία και την εκτίμηση της αξίας της μουσικής, αλλά για μια ζηλότυπη επιβεβαίωση της θεωρίας.

Οι θεωρίες βοηθούν να βλέπουμε και να κατανοούμε. Αυτή είναι η λειτουργία τους. Συχνά όμως συγκρούονται με το μεμονωμένο και καθεαυτό ισχυρό μουσικό έργο. Στις περιπτώσεις αυτές πρέπει να τιμούμε το έργο και όχι να προσπαθούμε να σώσουμε τη θεωρία. Ένα πολύ γνωστό παράδειγμα προς αποφυγήν είναι η μετρική θεωρία του Ρήμαν, που θέλησε να την εφαρμόσει σε όλα τα μουσικά έργα, φθάνοντας στο σημείο να διορθώνει (!) συνθέτες όπως ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν. Οι θεωρίες είναι χρήσιμες όταν μπορούν να εφαρμοστούν. Αλλά είναι ακόμη πιο χρήσιμες εκεί που δεν μπορούν να εφαρμοστούν, διότι τότε γίνεται αντιληπτό το προσωπικό στοιχείο του συνθέτη.⁶⁶

Δεν πρέπει πάντως να παραγνωρίζουμε ότι όλες οι θεωρίες που διατυπώθηκαν για τη μουσική ανάλυση έχουν προσθέσει ένα μικρό ή μεγαλύτερο λιθαράκι στο οικοδόμημα της αναλυτικής σκέψης, που μας επιτρέπει στην εποχή μας να διεισδύουμε σε μικρό ή μεγαλύτερο βάθος στην ουσία της μουσικής. Κυρίως τα συστήματα που προσπαθούν να αναγάγουν το μουσικό έργο σε γραφήματα και σε στατιστικούς πίνακες, είναι σε θέση να προσφέρουν συστηματοποιημένες πληροφορίες που δεν θα γίνονταν καν αντιληπτές με άλλους τρόπους. Εάν δεν υποπέσουμε στο σφάλμα να θεωρήσουμε ότι η ανάλυση ολοκληρώνεται με την κατάρτιση των στατιστικών αυτών γραφημάτων, τότε είναι χρήσιμο να αξιοποιούμε αυτά ή εκείνα τα συμπεράσματα των διαφόρων μεθόδων και τεχνικών, αφού μπορούν να μας προσφέρουν διείσδυση σε σημαντικές και κρυφές παραμέτρους της μουσικής που εξετάζουμε, ώστε να αποτελέσουν τμήμα μιας βαθύτερης και γενικότερης ανάλυσης. Κι έτσι, χρησιμοποιώντας κάθε φορά την κατάλληλη μέθοδο, είναι δυνατόν τελικά να προσπελάσουμε με μεγαλύτερη σιγουριά το μουσικό έργο.

Εξαιρετικά περιεκτικά και πειστικά τοποθετείται στον προβληματισμό αυτό και ο Καρλ Νταλχάους, στο ακόλουθο απόσπασμα:⁶⁷

Η μουσική ανάλυση, για να το πούμε απλά, είναι είτε σκοπός είτε μέσον. Σκοπεύει στη θεωρία και είναι επομένως το πρώτο βήμα της. Η προσπάθει να είναι δίκαιη με ένα μουσικό έργο ως μια ξεχωριστή κατασκευή. Ο διαχωρισμός

⁶⁶ Cf. Kóhn, ο.π. (βλ. πρόλογο) 29

⁶⁷ C. Dahlhaus, *Analysis and Value Judgement*, trsl. S. Levarie (=Monographs in Musicology No 1), New York 1983, 9-10.

μεταξύ αναλύσεων που προσανατολίζονται στη θεωρία και εκείνων που προσανατολίζονται στην αισθητική δεν είναι περιττός. Πολύ συχνά, μουσικές αναλύσεις ή αποσπάσματα αναλύσεων, κυρίως περιγραφές αρμονιών και τονικοτήτων, υποφέρουν από σύγχυση στόχων και επομένως προκαλούν την υποψία ότι είναι άχρηστες. Αναλύσεις άξιες του ονόματος είναι, από τη μια μεριά, προσπάθειες να καταδειχθεί η αλήθεια μιας θεωρίας, του συστήματος των λειτουργιών και των βαθμίδων. Η δυνατότητα μιας συνεπούς και μέσω της απλότητάς της πειστικής κατάδειξης συγχορδιών με λειτουργικά σύμβολα ή αριθμούς βαθμίδων λειτουργεί ως απόδειξη: αποκαλύπτει λιγότερα σχετικά με το έργο και περισσότερα σχετικά με τη θεωρία. Η, από την άλλη μεριά, μια ανάλυση πρέπει να απομονώσει τα χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν την αρμονική δομή ενός έργου από εκείνη ενός άλλου. Στην περίπτωση αυτή, δεν αρκεί να αριθμήσουμε τις συγχορδίες και να αφήσουμε τον αναγνώστη να βρει μέσα από τους αριθμούς την ειδική ποιότητα της αρμονικής δομής. Ο ειδικός χαρακτήρας των συγχορδιακών δομών και σχέσεων πρέπει να καταδειχθεί ρητά και να εξηγηθεί μέσα από την ερμηνεία της ανάλυσης: Μια ανάλυση ανώτερης τάξεως (της οποίας οι κατηγορίες δεν έχουν καθορισθεί). Για να συνοψίσουμε, αν μια ανάλυση δεν λειτουργεί ούτε ως επίδειξη ή απόδειξη μιας θεωρίας ούτε ως κατανόηση και περιγραφή της ιδιαιτερότητας ενός έργου, τότε είναι μη αναγκαία. Φαίνεται ως μια απλή εφαρμογή ορολογίας, ως ετικετοποίηση, που δεν λέει τίποτε, διότι δεν έχει στόχο.

Η θεωρητικά προσανατολισμένη ανάλυση μεταχειρίζεται ένα μουσικό κομμάτι όπως ένα επίσημο υπηρεσιακό έγγραφο, ως μαρτυρία για γεγονότα εκτός αυτού ή για να μετατρέψει σε γενικό κανόνα την ειδική περίπτωση. Η αισθητικά προσανατολισμένη ανάλυση, από την άλλη, αντιλαμβάνεται το ίδιο κομμάτι ως ένα έργο ολοκληρωμένο στον εαυτό του και αυθύπαρκτο. Στην αντίθεση αυτή μεταξύ εγγράφου και έργου αντιστοιχεί, σε αδρές γραμμές, η διαφορά μεταξύ μερικής και συνολικής ανάλυσης. Χωρίς να χάσει τη σημασία και την αξία της, μια θεωρία μπορεί να ασχολείται μόνο με ένα μέρος της μουσικής, π.χ. με την αρμονία ή το ρυθμό. Ίσως μάλιστα να είναι υποχρεωμένη να το κάνει, για να μη χαθεί μέσα σε έναν ατέλειωτο κυκεώνα. Μια ανάλυση, όμως, που αντιμετωπίζει το κομμάτι ως έργο, πάντοτε απευθύνεται στο έργο συνολικά. Το αντικείμενο της ανάλυσης που εργάζεται ατομικά και κατά περίπτωση δεν είναι η αρμονία καθεαυτή, αλλά μάλλον η αρμονία σε συνδυασμό με το ρυθμό και τη μουσική σύνταξη. Μόνο όταν το διαπλεκόμενο δίκτυο των διαφόρων επόψεων της σύνθεσης έχει γίνει αντιληπτό και ξεκάθαρο, μόνο τότε θα αναδυθεί η ιδιαιτερότητα και ο ατομικός χαρακτήρας του έργου και θα ξεφύγουμε από την μονόπλευρη ανάλυση που περιορίζεται στην αρμονία και το ρυθμό.

Ορισμένες πρακτικές οδηγίες

Παραθέτουμε στη συνέχεια ένα ακόμη εκτενές απόσπασμα από το πολύτιμο βιβλίο του Diether de la Motte, που περιέχει μια σειρά πρακτικών οδηγιών για την ανάλυση και για το πώς να αποφεύγουμε τα σοβαρά λάθη κατά τη διάρκειά της.

Εικοσιδύο οδοδείκτες⁶⁸

1. Να αποφεύγεις κατά το δυνατόν την απλή περιγραφή νοτών. Ο αναγνώστης έχει μπροστά του τις νότες και μπορεί να την κάνει μόνος του. Να περιγράφεις μόνο όταν πρόκειται να βγάλεις συμπεράσματα από αυτό. Η περιγραφή ενός θέματος έχει νόημα όταν ακολουθεί π.χ.: «... επομένως σε ολόκληρο το θέμα, πριν από μια Τρίτη προηγείται πάντα μια Δευτέρα». Η περιγραφή μιας αρμονικής ανάπτυξης έχει νόημα αν συμπεράνουμε από αυτήν π.χ. «Και εδώ επομένως, όπως στο πρώτο θέμα, κάτω από την μελωδική κορύφωση υπάρχει η υποδεσπόζουσα».

2. Μια ανάλυση μπορεί να είναι σε όλες τις λεπτομέρειες σωστή και όμως να μείνει χωρίς αποτέλεσμα, χωρίς καθόλου νόημα. Δεν αρκεί να αναγνωρίσουμε τι συμβαίνει στις λεπτομέρειες. Σπουδαιότερο, και το μόνο που αξίζει τον κόπο, είναι να διαπιστώσουμε με ποιον τρόπο μια διαδικασία ομοιάζει ή διαφέρει από μια άλλη διαδικασία, αν εισέρχεται άμεσα (και πόσο συχνά μέσα στο έργο συμβαίνουν απότομες αλλαγές υλικού) ή αν προέρχεται ομαλά από το προηγούμενο (και αν, ίσως, σε ολόκληρο το έργο προτιμώνται καλυμμένες μεταβάσεις ώστε να αποφεύγονται οι πτώσεις). Το να διαπιστώσουμε την ύπαρξη μιας σκληρής διαφωνίας είναι τετριμμένο. Σημαντική αντιθέτως είναι η διαπίστωση ότι είναι η μοναδική τόσο σκληρή διαφωνία σε ολόκληρο το έργο. Η ότι μια ανάλογη διαφωνία την ξαναβρίσκουμε στο μέτρο χ, πράγμα που δημιουργεί μια σχέση μεταξύ των δύο αυτών σημείων. Ή ότι όλο αυτό το απόσπασμα διατηρείται σε πολύ διάφωνο περιβάλλον, ενώ στα μέτρα χ ως ψ περιέχονται μόνο σύμφωνες συγχορδίες. Πρέπει να διαπιστώνουμε και να φανερώνουμε στο λόγο την λειτουργία των λεπτομερειών στο σύνολο.

3. Σπάνια μπορούμε να αποφύγουμε την διαίρεση της σύνθεσης σε τμήματα (π.χ. ίσως σε κάποια πρελούδια του Μπαχ). Όροι όπως: κύριο θέμα, πρώτο μέρος, ενδιάμεσο επεισόδιο, τελικό μέρος, κόντα, επανέκθεση κλπ. ανήκουν στα σημαντικότερα εργαλεία του αναλυτικού. Ο κίνδυνος αυτής της διαίρεσης δεν είναι όμως πάντα σε όλους αντιληπτός. Ο κίνδυνος είναι, κατά την προσπάθεια για συνεπή διαίρεση σε τμήματα, να διαχωρίσουμε πράγματα που στη σύνθεση ανήκουν μαζί. Η δουλειά του αναλυτικού είναι να δει τη λειτουργία των μερών μέσα στο σύνολο κι όχι να τμήσει. Τομές μπορούμε να κάνουμε μόνο σε νεκρά σώματα. Αν μια σύνθεση πρέπει να αντιμετωπισθεί σαν ζωντανός οργανισμός, πρέπει να παρουσιαστεί κάθε μεμονωμένο όργανο, αλλά κυρίως να θεμελιωθεί ο τρόπος με τον οποίο συλλειτουργεί με άλλα όργανα.

4. Οι αδιαμφισβήτητες διαπιστώσεις είναι απαραίτητες, αλλά μια ανάλυση δεν μπορεί να περιοριστεί σ' αυτές. Προσωπικές απόψεις και υποθέσεις όμως πρέπει να ξεχωρίζουν. Ο αναλυτικός πρέπει να διαχωρίζει μεταξύ του «κατά τη γνώμη μου» και του «έτσι είναι».

5. Η έκφραση «η φιγούρα στο μέτρο χ ανάγεται στο μέτρο ψ» είναι κάτι άλλο από την «Ο Μπετόβεν τοποθετεί στο μέτρο ψ πάλι το μοτίβο του μέτρου χ». Η πρώτη διατύπωση είναι ορθή και με μεγαλύτερη σεβασμό προς τον συνθέτη. Η δεύτερη πρέπει να χρησιμοποιείται μόνο όταν διαπιστώνεται σαφέστατη πρόθεση του συνθέτη. Ο ίδιος ο Μπετόβεν δεν θα μπορούσε να εκφράσει με λόγους όλα όσα ανακαλύπτει μια ανάλυση.

6. «Άμορφο ονομάζουμε αυτό που δεν ανταποκρίνεται στην αναμενόμενη φόρμα» λέει ο Χέρμαν Μέντελ το 1873. Μακριά από τέτοιες συνταγές. Με φρίκη διαβάζουμε στον J.

⁶⁸ D. de la Motte, ο.π. (βλ. εισαγωγή) 17-21

Theodor Wihmeyer, Musik. Formenlehre in Analysen, 1927, την επικεφαλίδα «Η μη γνήσια τριμερής ασματική μορφή».

7. Δεν χρειάζεται να λέμε όλες τις λεπτομέρειες με περιγραφή νότα προς νότα. Πολλά πράγματα μπορούν να λεχθούν αργότερα, ή στο τέλος, σε μορφή περίληψης, ώστε να είναι πιο ξεκάθαρα στο σύνολο.

8. Η παράθεση νοτών είναι συνήθως περιττή, διότι προϋποτίθεται ότι ο αναγνώστης έχει τις νότες μπροστά του. Μόνο σε απολύτως αναγκαίες περιπτώσεις και με την συντομότερη δυνατή μορφή (σχηματικά) μπορούμε να παραθέτουμε νότες.

9. Ερευνήσε τις επαναλήψεις μιας σύνθεσης. Η επανάληψη μετά από π.χ. οκτώ μέτρα δίνει ισορροπία και είναι συχνή στα δεύτερα θέματα της σονάτας. Επανάληψη μετά από τέσσερα ή δύο μέτρα ή ακόμη και σε κάθε μέτρο, πιθανότατα δίνει μια αίσθηση τελειώματος, επανάληψη μετά από πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα γίνεται για να επανέλθουμε στη φρεσκάδα της αρχής κλπ. Στη σονάτα K. 332 του Μότσαρτ, το πρώτο θέμα δεν επαναλαμβάνεται καθόλου, το δεύτερο επανεμφανίζεται παραλλαγμένο μετά οκτώ μέτρα, το πρώτο στοιχείο του τμήματος κλεισίματος επαναλαμβάνεται μετά από 6 μέτρα, το δεύτερο και το τρίτο στοιχείο του ιδίου κάθε δύο μέτρα.

10. Όταν η κίνηση είναι ομαλή, πιθανόν η δραστηριότητα ενός τμήματος να ανάγεται στο αρμονικό επίπεδο και στην αρμονική πυκνότητα. Το αρμονικό επίπεδο όμως παραμένει μυστήριο για το μη εξασκημένο αυτί. Στο πρελούδιο της παρτίτας σε Mi μείζονα του Μπαχ (1006), η τονική εγκαταλείπεται για πρώτη φορά στο μέτρο 19, ενώ αργότερα έχουμε αρμονικές αλλαγές σε ρυθμό δύο ή τριών βαθμίδων σε κάθε μέτρο! Μια τέτοια ακινησία στο αρμονικό επίπεδο μπορεί να δημιουργεί την εντύπωση της σταθερότητας και της ασφάλειας. Η έλλειψη αρμονικής δραστηριότητας επομένως δεν πρέπει να συγχέεται σε καμιά περίπτωση με έλλειψη δύναμης.

11. Εξέταζε πάντα τη διαίρεση των ομάδων μέτρων. Συχνά προδίδει πόσο ισορροπημένο-ειρηνικό ή πόσο ανήσυχο είναι ένα τμήμα (ειρηνικό και ανήσυχο δεν έχει πάντα σχέση με αργό και γρήγορο). Εξ αυτού εξάγεται:

12. Οι παρεκκλίσεις μπορούν να γίνουν αντιληπτές μόνον όταν έχει προηγηθεί η εμπέδωση μιας τάξης, από την οποία προκύπτει για τον ακροατή μια ακουστική προσμονή, την οποία μεταφέρει στα επόμενα. Οι συνέχειες που παρεκκλίνουν από μια εμπειρομένη τάξη μοιάζουν με την απατηλή πτώση στην αρμονία.

13. Μια πολύ εργατική αρμονική ανάλυση υποκρύπτει ίσως τεμπελιά σκέψης. Ενδιαφέρει από την αρμονία μόνο ότι συμβάλλει στο σχηματισμό της φόρμας. Μην αναφέρεις όσα επαναλαμβάνονται, επανέρχονται, παρομοιάζουν ή έρχονται σε αντίθεση. Τόνισε τα ασυνήθιστα αρμονικά συμβάντα. Ξεχώρισε τις συνθέσεις εκείνες που αποτελούνται μόνο από ασυνήθιστα φαινόμενα και εκείνες που το ασυνήθιστο έρχεται μετά από κάτι απόλυτα ομαλό, απρόσμενο, πράγμα που του δίνει μεγαλύτερη δύναμη.

14. Η πρώτη εντύπωση που δημιουργείται έχει τεράστια σημασία. Έτσι, η μελωδική κατεύθυνση μιας σύνθεσης, αλλά και άλλοι παράγοντες, που καθορίζουν τη φυσιογνωμία της, πρέπει να αναζητηθούν στην αρχή της ή στα σημαντικά σημεία της, όπως είναι οι επανεκκινήσεις μετά από πτώσεις ή παύσεις, οι κορυφώσεις κλπ.)

15. Όταν έχεις να κάνεις με σύνθεση με κείμενο, τίμησε και την αξία του ποιήματος. Η ρίμα, το μήκος των στίχων, η στίξη, οι επανερχόμενες λέξεις έχουν επίσης μορφολογική σημασία, όπως επίσης και ο χωρισμός σε ενότητες, εικόνες, παρόν και παρελθόν κλπ.

16. Παρατήρησε πόσο κείμενο συνδέεται με πόση μουσική. Τμήματα με πλούσια μουσική δράση συνήθως έχουν λίγο κείμενο και αντίστροφα, ή μπορεί να υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία κειμένου και μουσικής.

17. Παρατήρησε αν ένα θέμα έχει τη δύναμη να θέσει σε κίνηση την συνοδεία του (Μπετόβεν, πρώτη σονάτα για πιάνο) ή αν η συνοδεία έχει ήδη ξεκινήσει πριν την έναρξη του θέματος (Ροσσίνι, συμφωνία σε σολ ελάσσονα του Μότσαρτ κλπ). Εκείνο το θέμα που θέτει μόνο του σε κίνηση τον εαυτό του και τη συνοδεία του, αποδεικνύει δύναμη. Στην άλλη περίπτωση, η μελωδία εμφανίζεται σαν μια κομψή βασίλισσα, που κινείται άκοπα πάνω στο χαλί της συνοδείας.

18. Η ενορχήστρωση και η εικόνα της παρτιτούρας (τόσο η γενική όσο και οι επιμέρους λεπτομέρειες) μπορούν να δώσουν μορφολογικές πληροφορίες (καθορισμός μερών, θεμάτων κλπ)

19. Η ανακάλυψη ενός ισχυρού εκφραστικού μέσου δεν πρέπει να μας κάνει να παραβλέπουμε την προέλευση και την εξάρτησή του από την προηγούμενη εξέλιξη. Οι παραδοσιακές παραλλαγές έχουν μια ομαλή εξέλιξη από το πιο αργό στις πιο γρήγορες φιγούρες. Όταν όμως αυτό διακοπεί από την αργή παραλλαγή λίγο πριν το τέλος (π.χ. στην ελάσσονα) τότε η επάνοδος των γρήγορων φιγούρων έχει πολύ ισχυρότερο εκφραστικό αποτέλεσμα.

20. Ποτέ μην προσπαθείς στην ανάλυση να διασώσεις ένα μορφολογικό πρότυπο σε κομμάτια που εμφανώς και σκοπίμως διατρέχουν περισσότερες φόρμες. Ο συνθέτης δεν σε έχει ανάγκη να του δικαιολογήσεις μια «λανθασμένη» σονάτα. Αντιθέτως, προσπάθησε να εξηγήσεις αυτήν την ενδιάμεση μορφολογική κατάσταση, την εξισορρόπηση που επιχειρείται.

21. Αν σε μια σύνθεση ή σε ένα μεγάλο τμήμα της δεν μπορείς να βρεις κάποια μορφολογική τάξη, τότε μίλα ακριβώς για αυτή την έλλειψη, που είναι από μόνη της μια μορφολογική κατηγορία. Η αποφυγή οποιασδήποτε κανονικής επανάληψης είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα συνθετική μέθοδος, που πρέπει να επισημανθεί από τον αναλυτικό.

22. Φυλάζου από την «υπερερμηνεία». Η ανάλυση και η καταμέτρηση κάθε μεμονωμένης νότας ή συγχορδίας δεν έχει νόημα, γιατί αυτές ποσοτικά είναι οι ίδιες τόσο στην σπουδαία σύνθεση όσο και στην κακή. Μην προσπαθείς να αποδώσεις στην έμπνευση ή στην δομητική δύναμη του συνθέτη τα στοιχεία εκείνα που είναι κοινός τόπος από το ίδιο το ηχητικό υλικό της δυτικής μουσικής παράδοσης.

Και ορισμένες περιεκτικές οδηγίες από τον Clemens Köhn

Ο σκοπός της ανάλυσης (ο.π. σελ. 8). Δεν είναι αρκετό να γίνει κατανοητή η τεχνική - και οι τεχνικές- με την οποία είναι κατασκευασμένη μια σύνθεση. Αναζητείται το νόημα, η έννοια, το **είναι**. Ο τρόπος που είναι κατασκευασμένο ένα έργο, είναι ο δρόμος προς τον βαθύτερο στόχο.

Η μουσική ως άκουσμα (σελ. 10-11). Η μουσική έχει γραφτεί για να ακούγεται. Το διάβασμα της νότας μπορεί να μας αποκρύψει στοιχεία έκπληξης, στα οποία υπολόγιζε ο συνθέτης. Το ίδιο ισχύει και για νότες διαφορούμενες, που επίτηδες έχουν τοποθετηθεί από τον συνθέτη για να δώσουν ασάφεια. Αυτές μόνο με το άκουσμα έχουν το ποθητό αποτέλεσμα. Έτσι, πρέπει πρώτα να ακούμε το έργο, πριν ακόμη δούμε τις νότες, και μετά να προσπαθούμε να σκεφτούμε πια επίδραση είχε η μουσική επάνω μας.

Η διαπίστωση και η ερμηνεία (σελ. 17): Η διαπίστωση φαινομένων που γνωρίζουμε από τη θεωρία (αρμονικά κλπ.) δεν είναι αρκετή. Η ικανότητα να αναγνωρίσουμε εδώ

μια τονικότητα κι εκεί μια ελαττωμένη συγχορδία δεν λέει ακόμη τίποτε. Απορώ, όταν μια τονικότητα δεν είναι η αναμενόμενη, σύμφωνα με τη θεωρία (πολύ συχνά η απορία και η αμηχανία είναι πολύ καλοί σύμβουλοι και αφορμές της αναλυτικής σκέψης). Προσπαθώ να αιτιολογήσω την απόκλιση – αυτό είναι αναλυτική σκέψη. Κάθε αναλυτικό τέχνασμα είναι μέσο προς τον σκοπό. Δεν είναι συμπέρασμα, αλλά βοηθητικό μέσο για κάποιο συμπέρασμα. Αρχικά, η ανάλυση σημαίνει να διαπιστώσουμε ό,τι συμβαίνει σε κάθε διάσταση της σύνθεσης. Κατόπιν όμως έρχεται η ερμηνεία, στην οποία βγαίνουν οι λογικές συνέπειες και τα συμπεράσματα αυτού που διαπιστώσαμε. Μια απλή «επαναδιήγηση» αυτού που συμβαίνει στο χαρτί δεν είναι ανάλυση.

Μεγάλη σημασία έχει εδώ να κατανοήσουμε το νόημα της ερμηνείας. Ερμηνεύουμε αυτό που υπάρχει, αυτό που βλέπουμε. Μια υποτιθέμενη απόδοση διαφόρων νοημάτων και εννοιών σ' αυτό που βλέπουμε πρέπει να παραμερίζεται. Ποιητικές «πτήσεις» και υποκειμενικές ανοησίες μπερδεύουν.

Ως τελευταία, αλλά όχι λιγότερο σημαντική, επιφυλαχθήκαμε να αναφέρουμε τη σημασία που έχει η φροντίδα για το ορθό μουσικό κείμενο. Ο αναλυτικός, μια και θα εργαστεί όχι μόνο με το άκουσμα του μουσικού έργου ζωντανά ή από δίσκο, αλλά, κυρίως, με το καταγραμμένο μουσικό κείμενο, είναι ανάγκη να ανατρέχει κάθε φορά στην πληρέστερη και πιο αξιόπιστη έκδοσή του. Στην εποχή μας υπάρχουν πληρέστατες επιστημονικές εκδόσεις του έργου των περισσότερων συνθετών, που περιέχουν όλες τις λεπτομέρειες της πρωτότυπης σύνθεσης, καθώς και άλλες χρήσιμες πληροφορίες για την αποκατάσταση του κειμένου. Τις εκδόσεις αυτές θα αναζητήσουμε στις εξειδικευμένες βιβλιοθήκες. Υπάρχουν όμως και πολλές ατελείς εκδόσεις, που κυκλοφορούν για την ευρύτερη κατανάλωση, χωρίς να έχουν αυστηρές επιστημονικές προδιαγραφές. Αυτές πρέπει να αποφεύγονται, διότι πολλές φορές η παράλειψη μιας ασήμαντης για τον εκδότη λεπτομέρειας μπορεί να οδηγήσει σε λαθεμένα αναλυτικά συμπεράσματα. Περισσότερο ακόμη πρέπει να αναζητούμε τις στερεότυπες εκδόσεις όταν εξετάζουμε μουσική παλαιότερων εποχών, όπως η Αναγέννηση. Εκεί, οι σύγχρονες χρηστικές εκδόσεις, που βασίζονται στη νεότερη σημειογραφία, συχνά παραποιούν εντελώς την ίδια τη μουσική, αλλά και την πρόθεση του συνθέτη (π.χ. με τη χρήση διαστολών του μέτρου, ενός πράγματος που δεν υπήρχε στην αναγεννησιακή σημειογραφία και που δημιουργεί στον σύγχρονο εκτελεστή και μελετητή την ψευδαίσθηση της ύπαρξης ισχυρού και ασθενούς του μέτρου, καθώς και διαφόρων συγκοπών και αντιχρονισμών, που στην πραγματικότητα είναι ξένοι προς τη φύση της μουσικής αυτής).

Οι παράμετροι - Τα επίπεδα της ανάλυσης (ενδεικτική αναφορά)⁶⁹

1. Αρμονικό-τονικό επίπεδο - Αρμονία, τονικότητες

Η εξέταση του μουσικού έργου στο αρμονικό επίπεδο δεν ταυτίζεται με αυτό που συχνά αποκαλούμε «αρμονική ανάλυση». Η μονοσήμαντη αρμονική ανάλυση, είτε η παραδοσιακή (σύστημα του Ραμώ, βαθμίδες) είτε η λειτουργική (Ρήμαν, βλ. ανωτέρω), δεν είναι αρκετή για να αποδώσει τον πλούτο της μουσικής τέχνης. Και εκτός αυτού, υπάρχουν μουσικές εποχές που η μουσική τους δεν είναι συνδεδεμένη με την παραδοσιακή αρμονία, όπως συνήθως την αντιλαμβανόμαστε (π.χ. η αναγεννησιακή μουσική ή η μουσική του 20ού αιώνα). Μιλώντας λοιπόν για την ανάλυση στο επίπεδο της αρμονίας δεν την περιορίζουμε αφενός μόνο στην περίοδο 1600-1900, ή στην απλή αναφορά των συγχορδιών που περιέχονται σε μια μουσική σύνθεση. Και αφετέρου συμπεριλαμβάνουμε στο επίπεδο αυτό την εξέταση και της ευρύτερης κατηγορίας της τονικότητας, της τροπικότητας ή της ατονικότητας, ανάλογα με την μουσική περίοδο ή το μουσικό ύφος στο οποίο εντάσσεται το μουσικό έργο.

Μια απλή παράθεση των συγχορδιών που περιλαμβάνονται στο μουσικό έργο και μια προσπάθεια επεξήγησής τους, πέραν του ότι είναι χρονοβόρα, δεν είναι επαρκής αναλυτική μέθοδος, όσο φιλότιμη κι αν είναι η προσπάθεια και όσο επιτυχημένες κι αν είναι οι εξηγήσεις, διότι, αν περιοριστεί εκεί, δεν βοηθεί στην κατανόηση της φύσης του μουσικού έργου. Για την τονική μουσική, που αποτελεί και το μεγαλύτερο τμήμα του ρεπερτορίου (αλλά σε γενικές γραμμές και για την προτονική, την πολυφωνική-τροπική μουσική), η ανάλυση στο αρμονικό επίπεδο πρέπει να σταθεί σε έννοιες όπως:

- **Αρμονικοί Σταθμοί.** Ποια είναι τα αρμονικά κέντρα στην πορεία μιας σύνθεσης και μέσω ποιων οδών ή παρόδων φθάνουμε προς αυτά;
- **Σημεία έντασης.** Σημεία συμπύκνωσης της αρμονικής έντασης (π.χ. συσσωρευση διαφωνιών), που εκπλήττουν ή είναι ασυνήθιστα. Ποια είναι η λειτουργία τους;
- **Αναλογίες.** Υπάρχουν αντιστοιχίες στο αρμονικό επίπεδο μεταξύ απομακρυσμένων μερών ή σημείων του έργου;
- **Χαρακτήρας της αρμονίας.** Σταθερός (τονικά στέρεος, λειτουργικά καθαρός, με καθαρούς στόχους) ή ασταθής και ασαφής (μετατροπικός, χαλαρός λειτουργικά, με δυσεξήγητες ακολουθίες συγχορδιών, χρωματικότητα, ενδοστρεφείς αρμονικές κινήσεις);
- **Αρμονική πυκνότητα.** Ποια είναι η συχνότητα εμφάνισης ή αρμονικών αλλαγών στην πορεία της σύνθεσης; Είναι η αρμονία γεμάτη από σημεία έντασης ή είναι χαλαρή, είναι απλή ή πολύπλοκη;

⁶⁹ Το τμήμα των σημειώσεων του ακολουθεί βασίζεται κατά κύριο λόγο στο βιβλίο του Cl. Κόην που ήδη μνημονεύσαμε (βλ. πρόλογο). Η επιλογή υλικού από διάφορα σημεία του βιβλίου, η σειρά με την οποία παρουσιάζονται τα επιμέρους σημεία, τα ερμηνευτικά σχόλια και οι συμπληρώσεις οφείλονται, όμως, στο συντάκτη των σημειώσεων.

- **Ιεραρχική θέση.** Ποια είναι η θέση της αρμονικής παραμέτρου ή των αρμονικών φαινομένων από πλευράς σπουδαιότητας, αν συγκριθούν με τους άλλους παράγοντες; Πόση σημασία δίνεται στην αρμονία σε σύγκριση με τη μελωδία, το ρυθμό, το ηχόχρωμα κλπ;

Η αρμονία έχει την ιδιότητα να καθορίζει με ευκολία τα όρια των **μορφολογικών σχημάτων**. Όλοι π.χ. μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι ένα σημαντικό τμήμα μιας σύνθεσης του Μπαρόκ ή του Κλασικισμού ολοκληρώνεται όταν ολοκληρωθεί η πορεία και συντελεσθεί η πτώση στη δεσπόζουσα. Ο ρόλος αυτός της αρμονίας, η μορφοποιητική της δύναμη, διατρέχει όλα τα επίπεδα μιας σύνθεσης, αρχίζοντας από τον χωρισμό των μοτίβων, των μικρών ή μεγαλύτερων φράσεων, θεμάτων, τμημάτων, μερών κλπ. Ακόμη και σε ολόκληρους κύκλους μερών ή συνθέσεων παίζει η αρμονία μορφοποιητικό ρόλο.

Με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω για αρμονική πυκνότητα συνυφαίνεται και η έννοια του **αρμονικού ρυθμού** ή αρμονικής δραστηριότητας, που ορίζεται ως η χρονική απόσταση μεταξύ των αρμονικών αλλαγών. Π.χ. στη μουσική του Μπαχ, ο αρμονικός ρυθμός είναι σχεδόν πάντα γρήγορος (υπάρχει μεγάλη πυκνότητα αρμονικών αλλαγών), πράγμα που δίνει στη μουσική του βάρος, ενίοτε δυσκινησία. Ο αρμονικός ρυθμός συνδυάζεται στενά με τον μουσικό χαρακτήρα και το τέμπο, καθορίζοντας έτσι όχι μόνο την αρμονική φυσιογνωμία, αλλά και την ίδια τη φύση μιας σύνθεσης. Π.χ. γρήγορο τέμπο και χαλαρός, ανέμελος χαρακτήρας μπορεί να συνυπάρχουν μόνο με αργό αρμονικό ρυθμό (σχέση όμως που δεν μπορεί πάντα να αντιστραφεί). Ο πυκνός αρμονικός ρυθμός, ιδίως αν χρησιμοποιούνται πολλές διάφωνες συγχορδίες, είναι φορέας αυξημένης έντασης. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι σε ένα έργο με ελάχιστες διάφωνες συγχορδίες λείπει η ένταση. Αντιθέτως, εκεί και μια και μόνη απλή διάφωνη συγχορδία, αν είναι η μοναδική, μπορεί να αποτελεί κορύφωση της έντασης.

Σε όλες τις παραμέτρους της μουσικής υπάρχουν στερεότυπα σχήματα που, συνήθως εκ παραδόσεως, μεταφέρουν μαζί τους συγκεκριμένες **συναισθηματικές ή άλλες φορτίσεις ή περιεχόμενα**. Στο αρμονικό επίπεδο, τέτοια σχήματα είναι π.χ. ορισμένες ευρύτατα χρησιμοποιούμενες συγχορδίες, όπως είναι η δεσπόζουσα με έβδομη, η ελαττωμένη και η ναπολιτάνικη συγχορδία. Παρόλη όμως την μεγάλη τους χρήση, ή ίσως ακριβώς εξαιτίας της, οι συγχορδίες αυτές υπόκεινται με το πέρασμα του χρόνου σε μια διαδικασία αποδυνάμωσής τους, πράγμα που σημαίνει ότι χρειάζεται η χρησιμοποίηση όλο και πολυπλοκότερων συγχορδιών ή αρμονικών σχέσεων για να επιτευχθούν ανάλογα αποτελέσματα. Η συγχορδία της δεσπόζουσας ελαττωμένης, που περιέχει μεγάλη ένταση (=επιθυμία προς λύση) επειδή κάθε νότα της μπορεί να θεωρηθεί προσαγωγέας, ήταν στην εποχή του Μπαχ η πιο έντονα εκφραστική συγχορδία. Αργότερα όμως, με την κατάχρησή της, έχασε τη σημασία της. Έτσι, στον 19^ο αιώνα, άλλες συγχορδίες πήραν τη θέση της στο παιγνίδι των αρμονικών εντάσεων και η ελαττωμένη χρησιμοποιήθηκε κυρίως για το σκοτεινό της χρώμα.

Άλλες αρμονικές κινήσεις με ανάλογα περιεχόμενα είναι, για παράδειγμα:

- Η **φρύγια πτώση**, με το χαρακτηριστικό κατιόν ημιτόνιο στο μπάσο, που καθιερώθηκε στη φωνητική μουσική σαν σχήμα ερώτησης. Κι εδώ υπεισέρχεται η ιστορική διάσταση, όπως συμβαίνει και με τους χαρακτήρες

των τονικοτήτων, που δημιουργήθηκαν κυρίως από προσκόλληση στην παράδοση.

- Το **Fauxbourdon**, ή η ακολουθία συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή. Χρησιμοποιήθηκε στην πρώιμη Αναγέννηση, αλλά και πολύ αργότερα, π.χ. στον ρομαντισμό, διότι δεν κατατάσσεται στη λειτουργική αρμονία και έτσι είναι κατάλληλο για σημεία που επιδιώκεται η αρμονική χαλαρότητα.
- Ο **Passus duriusculus**, η χρωματική πορεία προς τα πάνω ή προς τα κάτω, συνδεδεμένη με το συναίσθημα του θρήνου και, στη θρησκευτική μουσική, με την αμαρτία, την απάτη, το μαρτύριο, τον θάνατο. Διανύεται χρωματικά το διάστημα της τετάρτης. Δεν είναι απαραίτητο να συμβαίνει στο μπάσο, συνήθως όμως εκεί απαντά. Κυρίως προσιδιάζει στον ελάχιστο τρόπο και στη φωνητική μουσική, χωρίς να αποκλείεται και από την οργανική.

Σχετική με τα παραπάνω είναι και η έννοια της **αρμονίας ως χρώματος**. Συχνά συμβαίνει, δηλαδή, μια συγχορδία (ένας αρμονικός σταθμός) να ακολουθείται χωρίς προετοιμασία από μια άλλη, ξένη προς αυτή, που δεν δικαιολογείται από τα προηγθέντα. Πρόκειται δηλαδή ουσιαστικά για μια χαλάρωση ή και κατάργηση των παραδοσιακών σχέσεων μεταξύ συγχορδιών, όπως συμβαίνει π.χ. συχνά στις σχέσεις τρίτης. Στα σημεία αυτά, η καταστρατήγηση των φυσιολογικών σχέσεων δημιουργεί έκπληξη και χρησιμοποιείται για να δώσει απότομες αλλαγές ατμόσφαιρας ή κλίματος, με άλλα λόγια για να χρωματίσει παράξενα, απόκοσμα ή εξωτικά μια σύνθεση. Ανάλογες περιπτώσεις μπορεί να χρησιμοποιούνται ως φορείς ειδικών συναισθηματικών φορτίσεων ή εννοιών, όταν η αρμονία χρησιμοποιείται ως **αναλογία ή μεταφορά** (π.χ. μακρινές αρμονικές σχέσεις ως ένδειξη αποξένωσης). Φυσικά, πρέπει κι εδώ να λαμβάνεται υπόψη τι για κάθε εποχή θεωρείται φυσιολογική αρμονική ακολουθία ή τι έχει χάσει πια τον χαρακτήρα της έκπληξης λόγω της μεγάλης χρήσης σε παλιότερες εποχές.

Την ίδια παρατήρηση μπορεί να κάνει κανείς γενικότερα, και όχι μόνο για το αρμονικό επίπεδο. Η συγκροτημένη **δομή**, είναι το στοιχείο που καθορίζει τη συνολική παρουσία μιας σύνθεσης και δημιουργεί τις «αναμονές», προετοιμάζει δηλ. τον ακροατή για μια φυσιολογική και αναμενόμενη εξέλιξη των πραγμάτων. Η υποχώρησή της, η απροειδοποίητη εμφάνιση ξένων προς τη δομή, μη αναμενόμενων φαινομένων, δημιουργεί έκπληξη, ενδιαφέρον. Το «ξένο» φαινόμενο αντιμετωπίζεται ως αξιοπερίεργο και πάντως αξιοπρόσεκτο, ως απομονωμένο και συχνά «γκροτέσκο» απείκασμα ή αποκρυστάλλωμα ενός μακρινού κόσμου και, εν τέλει, ως λειτουργικά εξαιρετικά σημαντική «πινελιά» στο σύνολο της σύνθεσης.

*«Όπως ακριβώς το μάτι μπορεί να συμπληρώνει τις γραμμές ενός σκίτσου που ο ζωγράφος άφησε σκόπιμα ημιτελές, έτσι και το αυτί μπορεί να συμπληρώνει μια συγχορδία και να συνεργάζεται για τη λύση της χωρίς να την ακούει στην πραγματικότητα. Στην περίπτωση αυτή η διαφωνία παίζει το ρόλο ενός υπαινιγμού».*⁷⁰

⁷⁰ Ι. Στραβίνσκυ, ο.π. 47

2. Μελωδικό επίπεδο

Από την πλευρά της μελωδίας εξετάζουμε κατ' αρχάς σε ποιο από τα παραδεδομένα **τονικά συστήματα** (τονικό, μη τονικό, πεντατονικό, ατονικό, δωδεκατονικό, τροπικό ή άλλο). Το ακολουθούμενο τονικό σύστημα θα συμφωνεί κατά κανόνα με τις συνήθειες και το ύφος της εποχής, η χρήση όμως απαρχαιωμένων τρόπων σε μεταγενέστερες περιόδους π.χ. χρησιμοποιείται για να προκαλέσει συγκεκριμένα συναισθήματα ή εντυπώσεις, όπως ο θρησκευτικός χαρακτήρας του κουαρτέτου εργ. 132 του Μπετόβεν, τρίτο μέρος, «Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart» («σε λύδιο τρόπο»). Το παλιό εκκλησιαστικό σύστημα των τρόπων ή πεντατονικό σύστημα χρησιμοποιείται από το τέλος του 19^{ου} αιώνα από τον Ντεμπυσσύ και τους ιμπρεσιονιστές.

Ως προς τον **χαρακτήρα της μελωδίας**, εξετάζουμε αν αυτή είναι μακρυνή, με έξαρση, ευαίσθητη, φωνητική ή οργανική (στο ύφος και την υφή και όχι αν γράφεται για φωνές ή για όργανα) και τα συναφή. Οργανική στην υφή φωνητική μουσική δεν υπάρχει πολύ συχνά. Το αντίθετο, οργανικές μελωδίες που «τραγουδούν» υπάρχουν πολύ συχνότερα (π.χ. αργά μέρη από σονάτες του Μότσαρτ). Σημασία ακόμη στη φωνητική μουσική έχει το **συλλαβικό ή μελισματικό ύφος**. Το συλλαβικό ύφος μπορεί να υποδηλώνει εμφοτική ή ήρεμη διήγηση, ή καμιά φορά και σκόπιμη κωμική φλυαρία (όπερα μπούφα). Τα μελίσματα μπορούν να δηλώνουν λυρική εσωτερικότητα ή δραματική ένταση.

Σημαντικό διαφωτιστικό στοιχείο στη μελέτη της μελωδίας είναι αν έχουμε να κάνουμε με **μελωδία στερεότυπη ή πρωτότυπη**, αν δηλαδή είναι φτιαγμένη από συνήθη σχήματα ή αν είναι πρωτογενής. Το δεύτερο συμβαίνει συνήθως στον Κλασικισμό και τον 19^ο αιώνα. Ανάλογη όμως τάση πρωτοτυπίας δεν απαντά με την ίδια συχνότητα σε παλιότερες εποχές (π.χ. Αναγέννηση, φόρμουλες του Μπαρόκ, στερεότυπη έκφραση συναισθημάτων, μουσική ρητορική). Μελωδίες που περιείχαν ή βασιζόνταν σε συνήθειες φόρμουλες χρησιμοποιούνταν ευρύτατα και διδάσκονταν και στις μουσικές σχολές. Ακόμη δε περισσότερο στη μουσική που βασίζεται στο σύστημα των τρόπων, στο οποίο η ύπαρξη στερεότυπων σχημάτων ήταν μέσα στην ίδια τη φύση του. Σε τέτοιες φόρμουλες δεν έχει σημασία η ίδια η χρήση (διότι στην εποχή τους χρησιμοποιούνται ευρύτατα), αλλά ο τρόπος ή η μεταφορά της χρήσης σε άλλες εποχές.

Άλλα ενδιαφέροντα σημεία και ερωτήματα προς απάντηση:

- Πρόκειται για μελωδία που μπορεί να σταθεί μόνη της ή χρειάζεται αρμονική στήριξη;
- Ποια είναι η **κατεύθυνση** της μελωδικής κίνησης; Μια ανοδική κίνηση μπορεί να δείχνει ενεργητικότητα, αλλά όχι απαραίτητα. Μια καθοδική κίνηση μπορεί να δείχνει έλλειψη ενέργειας, παραίτηση, αλλά και χαριτωμένη, χαλαρή κίνηση.
- **Διαστήματα**. Πιο εκφραστικές μελωδίες θεωρούνται αυτές με τα μικρά διαστήματα. Αλλά υπάρχει το διάστημα της ανιούσας μεγ. έκτης που χρησιμοποιείται κατά κανόνα σε στιγμές μεγάλης εκφραστικότητας.
- **Ύψος και βάθος** (π.χ. το στερεότυπο «εφφέ» σε πολλές αναγεννησιακές λειτουργίες, όπου το απόσπασμα του «Credo» *passus et sepultus est* σε

χαμηλή περιοχή) Η ηχητική περιοχή (register) προκαλεί χρώμα, ατμόσφαιρα, ρητορικές αναλογίες και συμβολισμούς, αίσθηση αρχιτεκτονικής.

3. Ρυθμικό-Μετρικό επίπεδο

Ρυθμοί, μέτρα

Ως **ρυθμός** ορίζεται μια ταξινομητική και μορφοποιητική χρονική αρχή, η οποία είναι ενταγμένη σε ένα γενικότερο συνολικό φαινόμενο. Στον όρο «τάξη-ταξινόμηση», περιλαμβάνεται η άποψη της κανονικότητας (ομοιομορφία, αναφορά σε ένα σταθερό χρονικό μέτρο), στον όρο «μορφοποιητικός» η άποψη της ομαδοποίησης, της διαίρεσης σε μέρη, της εναλλαγής).

Ως **μετρικός πόδας (Takt)** ορίζεται η ομαδοποίηση ρυθμικών αξιών σε μια ενότητα, που χρησιμεύει ως βάση και ως ομοιόμορφα επαναλαμβανόμενο σχήμα αναφοράς διαφορετικών κάθε φορά ρυθμικών μορφών. Ως **μέτρο** ορίζεται μια μουσικά ενεργή μονάδα μέτρησης και τάξης, που βασίζεται πάνω σε μια ιεράρχηση τονισμού ή βάρους χρονικά ίσων χρονικών μερών (Ρήμαν). Σημασία δηλ. έχουν εδώ κυρίως οι τονισμοί (ισχυρό-ασθενές) των μερών του μέτρου και η ύπαρξη ή όχι των στοιχείων της άρσης και της θέσης.

Η κατανόηση των τριών αυτών εννοιών είναι θεμελιώδης για την κατανόηση της μουσικής γενικότερα και όχι μόνο στο ρυθμικό-μετρικό επίπεδο. Εξετάζοντας τη μουσική από το ρυθμικό επίπεδο, μπορούμε να την κοιτάζουμε από τις εξής απόψεις:

- **Ρυθμική κινητικότητα.** Υπάρχει μουσική που η κίνηση των φθογοσχημάτων (γρήγορη ή αργή) είναι τόσο χαρακτηριστική, που αποβαίνει σε σημαντικό στοιχείο κατάταξης. Αυτό πρέπει να προσεχθεί και να αναφερθεί στην ανάλυση. Υπάρχει επίσης περίπτωση ρυθμικής επιτάχυνσης που φαίνεται μέσα από πύκνωση και σμίκρυνση των αξιών ή ρυθμική επιβράδυνση, που φαίνεται από το αντίθετο. Εξίσου σημαντική είναι και η περίπτωση που έχουμε παντελή έλλειψη ρυθμικής ποικιλίας, διότι το κομμάτι κινείται συνεχώς στις ίδιες αξίες. Αυτό μπορεί να δίνει την αίσθηση του αναπόφευκτου, εκείνου που είναι αδύνατον να σταματήσει (Μπαχ, σουίτα για τσέλλο ντο μείζ, κουράντ), ασυγκράτητη ενεργητικότητα σαν θύελλα (Μπετόβεν, σονάτα έργο 31/2, τρίτο μέρος, Σούμπερτ *Gretchen am Spinnrade*, όπου το ρυθμικό μοντέλλο είναι διπλή απεικόνιση της κίνησης του ροδανιού και της ψυχικής ανησυχίας). Η ρυθμική κίνηση μπορεί επίσης να είναι αναπόσπαστο μέρος του κτισίματος ενός θέματος, μπορεί όμως να είναι και απλό στόλισμα.
- **Ρυθμικός πλούτος.** Εξετάζεται αν ο ρυθμός περιορίζεται σε μερικά μόνο πρότυπα ή μοτίβα ή αν φέρνει συνεχώς νέες ιδέες. Το δεύτερο δεν είναι πάντα δείγμα υψηλής ποιότητας.
- **Ρυθμός ως εκπρόσωπος.** Υπάρχουν περιπτώσεις που ο ρυθμός αντιπροσωπεύει το θέμα. Όταν ο ρυθμός στην κανονική μορφή του θέματος είναι χαρακτηριστικός, τότε μπορεί να λείπει η μελωδία και παρόλα αυτά το θέμα να γίνεται αντιληπτό μόνο από τον ρυθμό του. Ο ρυθμός τότε αντιπροσωπεύει το θέμα.

Η σημασία του μέτρου.

Ο ρυθμός της τονικής μουσικής είναι ενταγμένος μέσα στον μετρικό πόδα (Takt) και στο μέτρο. Ο μετρικός πους είναι ένα ομοιόμορφα επαναλαμβανόμενο σύστημα αναφοράς, το μέτρο είναι το υπόβαθρο, ο σφυγμός του. Στην κανονική περίπτωση, ο ρυθμός, ο μετρικός πόδας και το μέτρο συνεργάζονται. Όπου συγκρούονται, εκεί υπάρχει για τον αναλυτικό ενδιαφέροντα ιδιαιτερότητα: όταν π.χ. ο ρυθμός αντιβαίνει στον μετρικό πόδα ή όπου χάνεται ή αλλάζει η αίσθηση του μέτρου. Υπάρχουν περιπτώσεις που η μουσική δίνει στο άκουσμα αίσθηση άρσεως, ενώ στο χαρτί η άρση δεν υπάρχει (στην αρχή πολλών κομματιών, ή στη μέση, όταν σκοπίμως προκαλείται μετρική σύγχυση. Π.χ. η τέταρτη μπαλάντα για πιάνο του Σοπέν. Η μουσική ξεκινά οπουδήποτε, τυχαία, διότι λείπει το μετρικό βάρος, και σιγά σιγά «συμμαζεύεται» σε μια κανονική σύνθεση).

Ενδιαφέροντα είναι και η έλλειψη ρυθμού και μέτρου, ιδίως στην αρχή της σύνθεσης, όπου λείπει ο σφυγμός και έτσι δεν είναι δυνατόν για ένα διάστημα να μετρηθεί και να συστηματοποιηθεί ο χρόνος.

Ομάδες μέτρων

Στη μουσική που γράφεται σε μέτρα (μετά το 1600) οι μετρικές ομάδες εξετάζονται ως προς το ρόλο τους υπό τους εξής όρους:

- **Μορφοποίηση μιας μουσικής σκέψης** (φράσεις, περίοδοι, ομάδες δύο-τεσσάρων-οκτώ μέτρων κλπ). Τα σύνολα ζυγών μέτρων (2-4-8) είναι ο κανόνας στην κλασική και τη ρομαντική μουσική. Η προσοχή μας πρέπει επομένως να πέσει εκεί όπου ο κανόνας αυτός δεν τηρείται. Μέσω επιμήκυνσης, συρρίκνωσης, επανάληψης μέτρων ή μοτίβων, ή μέσω της συντήρησης των εξωτερικών ορίων των κανονικών μετρικών ομάδων, που όμως παραβιάζονται εσωτερικά, ο συνθέτης μεταφέρει ενίοτε σημαντικά μηνύματα.
- **Ένωση μουσικών σκέψεων**: Σύνδεση των μετρικών ομάδων από την μια στην επόμενη ομάδα. Το τελευταίο μέτρο της μιας γίνεται πρώτο της επόμενης κλπ. Εξασφαλίζεται έτσι η συνέχεια της μουσικής.
- **Συνολική διάταξη ενός μέρους**. Η ανατροπή των φυσιολογικών φράσεων που θα «έπρεπε» να ακουστούν, η έλλειψη των αναμενόμενων (ή των αρχινησμένων) επαναλήψεων, όταν αποτελεί συχνό φαινόμενο σε μια σύνθεση, μπορεί να δημιουργήσει αναλυτικό ενδιαφέρον.

Τα μετρικά-ρυθμικά στοιχεία όμως δεν αρκεί να εξετάζονται μόνα τους, αλλά σε σχέση με άλλους εξίσου σημαντικούς παράγοντες:

Σχέση του ρυθμού και της μελωδίας

Πολλές φορές έχουμε ακούσει ότι το πρώτο μέρος μιας γαλλικής εισαγωγής είναι σε παρεστιγμένο ρυθμό. Αυτό είναι μια πρόταση κενή περιεχομένου. Εκείνο που έχει

σημασία δεν είναι ο παρεστιγμένος ρυθμός αλλά αυτό που ενσαρκώνει. Παρεστιγμένος ρυθμός σε αργό τέμπο δίνει την αίσθηση μεγαλόπρεπη κι επίσημη διάθεση. Άρα ο ρυθμός δημιουργεί και **αποκρυσταλλώνει μουσικό χαρακτήρα**.

Ένας ρυθμός είναι πολύ πιο χαρακτηριστικός από μια μελωδία. Μια μελωδία δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή χωρίς το ρυθμικό της σχήμα, ενώ ένας ρυθμός μπορεί να γίνει αντιληπτός χωρίς καθόλου μελωδία. Υπάρχουν μάλιστα και μελωδίες που μπορούμε να τις αναγνωρίσουμε χωρίς να τις ακούσουμε καθόλου, μόνο από τον ρυθμό τους. Διαφορετικοί ρυθμοί μπορούν να δώσουν στην ίδια μελωδικά σειρά από νότες εντελώς διαφορετικούς χαρακτήρες. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον στον 19^ο αιώνα, δηλ. να παραμένουν οι ίδιες μελωδίες με αλλαγή του ρυθμού. Δημιουργούν έτσι θεματική συγγένεια, χωρίς όμως να παραμένει αναλλοίωτη η μελωδία, διότι αλλάζει ο χαρακτήρας της.

Σχέση του ρυθμού και της αρμονίας

Η αρμονία είναι το στοιχείο που συγκεκριμενοποιεί τις μορφολογικές τομές. Κάθε ανάλυση αφιερώνει ένα μεγάλο μέρος της στην αρμονία. Όμως στο άκουσμα της μουσικής (και η μουσική είναι άκουσμα) η αρμονία δεν παίζει τόσο μεγάλο ρόλο, διότι οι αρμονικοί σταθμοί δεν γίνονται αντιληπτοί από το κοινό αυτί του φιλόμουσου. Ο ρυθμός όμως γίνεται πολύ περισσότερο εμπειρικά αντιληπτός (π.χ. Μότσαρτ, αρχή της Συμφωνίας του Διός - η αντίθεση μεταξύ των δύο μέτρων του πρώτου τετραμέτρου είναι βέβαια και μελωδική και αρμονική, αλλά κυρίως γίνεται αντιληπτή η ρυθμική).

Το συμπέρασμα είναι ότι **ο ρυθμός είναι το στοιχειωδέστερο, το άμεσα κατανοητό στοιχείο της μουσικής συγκριτικά με τη μελωδία και την αρμονία**.

4. Μορφολογικό-δομικό επίπεδο

Στο επίπεδο αυτό, που είναι και το ευρύτερο, εξετάζονται επιμέρους παράμετροι, όπως μοτίβα, θέματα, μελωδίες, φράσεις, περίοδοι, προτάσεις, μορφολογικές ενότητες, δομή μιας σύνθεσης, θέση και ρόλος των μερών μιας σύνθεσης, κατάταξη και ταξινόμηση σε είδη μουσικής, σημειογραφία, μουσικές δυνάμεις που εκτελούν ένα έργο κλπ. Παρόλο που τα οριστικά συμπεράσματα για τη μορφή ενός μουσικού έργου θα συγκεκριμενοποιηθούν προς το τέλος της αναλυτικής διαδικασίας, και αφού κανείς έλθει και επανέλθει προς απάντηση στα ίδια ερωτήματα πολλές φορές, ωστόσο ένα γενικό και συνοπτικό μορφολογικό σχέδιο του έργου πρέπει εξ αρχής να επιχειρηθεί από τον αναλυτικό. Χωρίς να διαπιστωθούν οι αδρές μορφολογικές γραμμές, τα όρια και οι συντεταγμένες μέσα στις οποίες κινείται η σύνθεση, η ανάλυση θα πελαγοδρομήσει πολύ εύκολα.

Μια πρώτη αδρή μορφολογική αποτύπωση, πριν την εισχώρηση στα υπόλοιπα επίπεδα της ανάλυσης είναι, λοιπόν, απαραίτητη και διότι αποκαλύπτει και ενδεχόμενες σχέσεις ή συνάφειες, διαγώνιες ενωτικές γραμμές, αντιθέσεις μεταξύ μερών ανάμεσα σε απομακρυσμένα μεταξύ τους τμήματα του έργου. Συνιστάται επομένως μεθοδολογικά, να προχωρούμε από το μεγαλύτερο στο μικρότερο. Η πρώτη ερώτηση επομένως, για την τονική μουσική, είναι: Πού επιστρέφει κάτι, κατά λέξη ή

παραλλαγμένο; Από την απάντηση γίνεται φανερό το αδρό μορφολογικό σχέδιο της σύνθεσης. Απ' εκεί και μετά, μπορούμε να περιγράψουμε τα μικρότερα αποσπάσματα και να τα συγκρίνουμε μεταξύ τους.

Μερικά από τα σημαντικά σημεία που πρέπει να εξετάσει ή τα ερωτήματα που πρέπει να θέσει ο αναλυτικός είναι τα εξής:

Μοτίβο-Θέμα

Η έννοια του **μοτίβου** από το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα δηλώνει το μικρότερο τμήμα με συγκεκριμένη μουσική έννοια μιας σύνθεσης. Κατά τον Ρήμαν, μοτίβο είναι ένα απόσπασμα μελωδίας, μια μικρότατη ενότητα αυτοτελούς εκφραστικής σημασίας. Η έννοια του **θέματος** είναι παλιότερη. Είναι μια μουσική σκέψη, πιθανόν όχι ακόμη εντελώς ολοκληρωμένη και τελειωμένη, ωστόσο τόσο επεξεργασμένη, ώστε να δίνει μια ξεχωριστή φυσιογνωμία. Το θέμα ενεργοποιείται σαν παραγωγική μουσική ουσία σε ένα ευρύτερο μουσικό περιβάλλον. Χρειάζεται να είναι αναγνωρίσιμο. Οι τρεις τρόποι ανάπτυξης ενός θέματος, που είναι ταυτόχρονα και οι τρεις βασικοί τρόποι σύνθεσης, είναι: Επάνοδος, τροποποίηση, επεξεργασία.

Ενδιαφέρον αναλυτικό δεν έχει όμως μόνον η ίδια η φύση ενός μουσικού θέματος, η οποία μπορεί να εξεταστεί και υπό την μελωδική ή τη ρυθμική έποψη, αλλά ίσως περισσότερο **τα όρια του θέματος**, που καθορίζουν τη μορφή και τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του, καθώς και ο τρόπος άμεσης συνέχισής του, μετά την πρώτη εμφάνισή του. Μερικές από τις περιπτώσεις που υπάρχουν είναι:

1. 1-2-3-4. Διαρκώς νέες θεματικές ιδέες, που δεν έχουν καμιά συνέχεια.
2. Θέμα-γέφυρα. Η συμβατική και πιο απλή λύση. Το θέμα έχει σαφές τέλος.
3. Θέμαααααα. Το θέμα δεν ολοκληρώνεται αλλά συνεχίζεται υπό διάφορες μορφές και στολίσματα μέχρι την μεταφορά στη δεσπόζουσα.
4. Θέμα-Θέμα-Θέμα. Επαναλήψεις του ίδιου θέματος.
5. Θέμα-Θέ... Δεύτερη αρχή του θέματος και διακοπή.
6. Θέμα - Θεμ...ατική εργασία. Το θέμα επαναλαμβάνεται κατά ένα μέρος και ύστερα συνεχίζει με θεματικό υλικό η επεξεργασία.

Η αρχή της σύνθεσης

Η αρχή σ' ένα έργο είναι πολύ σημαντική, διότι θέτει τις πρώτες γραμμές της φόρμας. Όταν δούμε την αρχή να επιστρέφει, επί λέξει ή παραλλαγμένη, έχουμε ήδη μια σημαντική μορφολογική ένδειξη. Ξεκινώντας έτσι, μπορούμε να δούμε τις αδρές γραμμές της φόρμας, που μας είναι πολύ χρήσιμες για ν' αρχίσουμε μιαν ανάλυση. Μετά πρέπει να ακολουθήσουμε το μουσικό κείμενο, άλλοτε με λεπτομέρεια και άλλοτε χαλαρά, πράγμα που μας το υπαγορεύει το ίδιο το κομμάτι.

Η αρχή ενός μουσικού έργου δεν συμπίπτει όμως πάντα με την εμφάνιση του θέματος, παρόλο που αυτό είναι το συνηθέστερο. Ιδιαίτερο αναλυτικό ενδιαφέρον μάλιστα, όπως προαναφέρθηκε, έχουν ακριβώς εκείνες οι περιπτώσεις που η συνήθεια αυτή δεν εφαρμόζεται. Καλό παράδειγμα είναι η 5^η και η 9^η συμφωνία του Μπετόβεν. Στην 5^η, το θέμα τοποθετείται αμέσως στην αρχή. Στην 9^η, το θέμα

αναδύεται σιγά σιγά, σαν να συμμαζεύεται και να συγκροτείται από τα ίδια του τα σπαράγματα. Στη μια περίπτωση έχουμε άμεση παρουσία, στη δεύτερη σταδιακή ανάδυση, δοκιμαστική εμφάνιση.

Το ίδιο μπορεί να συμβαίνει όχι μόνο στην παράμετρο του θέματος, αλλά και σε άλλα επίπεδα, όπως το μετρικό (όταν ηθελημένα μετατοπίζεται ο σαφής καθορισμός του μέτρου) ή το αρμονικό (με το ότι δεν καθορίζεται η τονικότητα, παρόλο που το θέμα ως μελωδία μπορεί να είναι σαφές και συγκροτημένο από την αρχή).

Η αρχή μπορεί να είναι διφορούμενη, η μπορεί να είναι απατηλή, ξεκινώντας δήθεν σίγουρα αλλά εξαπατώντας μας π.χ. ως προς την τονικότητα αμέσως μετά (αρχή του 2^{ου} μέρους της σονάτας Βαλντσάιν), ή να είναι μια αρχή που μοιάζει με συνέχεια σε κάτι που δεν έχει ακουστεί (σαν να ανοίξαμε το ραδιόφωνο στη μέση ενός κομματιού). Όλες αυτές τις δυνατότητας ασαφούς ή απατηλής έναρξης τις δίνει η αρχή επειδή δεν υπάρχει σταθερό σημείο πριν από αυτή για να μας καθοδηγεί. Δεν συμβαίνει το ίδιο στη μέση ενός κομματιού ή στην αρχή ενός δεύτερου ή τρίτου μέρους π.χ. μιας σονάτας, όπου τονικά τουλάχιστον υπάρχει μεγαλύτερη σαφήνεια. Γι' αυτό, εδώ πρέπει να γίνει διαχωρισμός αυτών των περιπτώσεων.

Οι ανοικτές αρχές είναι προτίμηση κυρίως στον ρομαντισμό. Έχουν πρωτοεμφανιστεί όμως στον κλασικισμό (βλ. *κουαρτέτο των διαφωνιών* του Μότσαρτ), αλλά ελλείπουν σχεδόν παντελώς στο Μπαρόκ.

Υφή της σύνθεσης

Κάθε εποχή έχει τον δικό της τρόπο-τεχνική σύνθεσης (Πολυφωνία, ομοφωνία κλπ). Μέχρι τον 18^ο αιώνα, η αντίστιξη εθεωρείτο η πεμπτουσία της συνθετικής ικανότητας. Αργότερα, σημαντικότερη ήταν η αρμονία. Ωστόσο συναντούμε συχνά σημεία σε μια ομοφωνική σύνθεση που εξηγούνται καλύτερα αντιστικτικά και αντίστροφα. Μια ανάλυση που βασίζεται μόνο στη λειτουργική αρμονία συχνά φτάνει σε αδιέξοδο. Εκεί χρειάζεται η αντιστικτική-γραμμική ανάλυση. Η συνύπαρξη των δύο βασικών τεχνικών (π.χ. στον Σντς) είναι σημαντική για την ίδια την ύπαρξη της μουσικής του. Είναι αξιοσημείωτο επίσης, το πόσο η απλούστερη μορφή ομοφωνίας μπορεί να είναι συνδυασμένη με την γνησιότερη συναισθηματική φόρτιση, εκεί που ελάχιστα θα το περίμενε κανείς, όπως π.χ. στα μεγαλειώδη τμήματα με χάλκινα πνευστά του Μπρούκνερ και στα πλήρη ευαισθησίας μεσαία μέρη στις σονάτες του Μπετόβεν. Δεν αρκεί επομένως να διαπιστώσουμε αν η μουσική μας έχει πολυφωνική ή ομοφωνική δομή, αλλά ποιο ρόλο παίζει αυτή στη μουσική. Ιδίως όταν έχουμε ενδιάμεσες καταστάσεις ή συνύπαρξη των δύο βασικών τεχνικών. Σημαντική είναι και η χρήση σε νεότερες εποχές παλιότερων μεθόδων σύνθεσης (π.χ. πολυφωνικών μεθόδων) για να επιτευχθεί ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα, «αρχαϊζον». Ιδίως μετά το 1600, οπότε υπάρχει σαφής και συνειδητός διαχωρισμός μεταξύ παλιάς (πολυφωνικής) και νέας (ομοφωνικής) μουσικής.

Οι μουσικές δυνάμεις

Οι φωνές και τα όργανα που χρησιμοποιούνται σε μια σύνθεση έχουν συχνά μικρότερο ή μεγαλύτερο συμβολικό περιεχόμενο, που προέρχεται επίσης από την παράδοση της χρήσης τους σε παλιότερες εποχές (π.χ. κόρνο). Το συμβολικό περιεχόμενο αξιοποιείται συνήθως από τους συνθέτες. Ενδιαφέρον σαν πνευματική

άσκηση έχει η προσπάθεια να αποδώσουμε ορχηστρική υφή και να φανταστούμε ηχοχρώματα στην μουσική για πιάνο (όπου αυτό είναι δυνατόν).

Η σημασία των παύσεων

Οι παύσεις μπορεί να έχουν την ίδια σημασία με την μουσική που ακούγεται. Η έλλειψη μουσικής σε συγκεκριμένα σημεία μπορεί να αποδίδει ύψιστη και ανομολόγητη ή στο έπακρο περιορισμένη συναισθηματική φόρτιση ή να αποδίδει αδιέξοδη ένταση που, γι' αυτό, είναι ακόμη πιο ισχυρή και καταστροφική. Μια γενική παύση στην αναγεννησιακή μουσική, όπου οι παύσεις απαγορεύονται και όλοι προσπαθούν να τις αποφύγουν δημιουργώντας φωνητικές γέφυρες, είναι πολύ μεγάλης σημασίας. Μια παύση μπορεί να είναι έκπληξη, να έχει κωμικό αποτέλεσμα και πολλά άλλα. Μπορεί επίσης να χρησιμοποιείται για την συμπλήρωση οκταμέτρων (π.χ. ενίοτε υπάρχουν παύσεις στο τελευταίο μέτρο μιας σύνθεσης, που δεν έχουν κανένα πρακτικό αποτέλεσμα)

Πολυφωνική-Αντιστικτική μουσική

(Φωνητική πολυφωνία προ του 1600)

Η αναλυτική αντιμετώπιση της καθαρής πολυφωνικής μουσικής του Μεσαίωνα και, κυρίως, της Αναγέννησης, αποτελεί για τον αναλυτικό μια ιδιαίτερη πρόκληση, διότι η δομή και το πνεύμα γενικότερα της μουσικής αυτής είναι κατά κανόνα πολύ διαφορετικό από εκείνο της μουσικής που συνήθως πέφτει στα χέρια του για ανάλυση. Εξάλλου, όπως προαναφέραμε, υπάρχουν πολυφωνικά αποσπάσματα και στη μουσική νεότερων εποχών, που συχνά μας φέρνουν σε αμηχανία ως προς το σωστό τρόπο ανάλυσης. Παραθέτουμε λοιπόν εδώ μια σειρά κεφαλίδων που βοηθούν στην αναλυτική διείσδυση στη μουσική αυτής της περιόδου.⁷¹

1. Τρόπος προόδου των συνηχήσεων

Έχουμε ελεύθερη, χωρίς σύστημα και τυχαία παράταξη συνηχήσεων, προτιμά ο συνθέτης συγκεκριμένες βαθμίδες, δείχνει επαναλήψεις, που μπορούν να δίνουν την εκφραστική λειτουργία της έμφασης; Είναι το τέμπο της αλλαγής συνηχήσεων αργό, κανονικό ή γρήγορο, και τι σημαίνει αυτό για τη δομή, το χαρακτήρα και τις εντυπώσεις που προκαλεί η σύνθεση;

2. Μορφή της σύνθεσης (Satz)

Διαμόρφωση των εισόδων των φωνών: Αριθμός τους, διαδοχή, απόσταση μεταξύ τους, συνδυασμοί, είσοδοι σε ψηλές ή χαμηλές περιοχές (που ενδεχομένως περιέχουν συγκεκριμένο συμβολικό περιεχόμενο, σύμφωνα με την *explicatio textus*, βλ. παραπάνω), τρόποι μίμησης ή ομοφωνικά τμήματα της σύνθεσης. Τα μέσα αυτά δίνουν μια εναλλαγή στη συνθετική υφή, που καθορίζει την εξέλιξη της μορφής. Και

⁷¹ Kühn, ο.π. 70-72

κυρίως καθορίζουν, ανάλογα με το χώρο που καταλαμβάνουν και την πυκνότητα, τη **συνηχητικότητα** της σύνθεσης.

3. Σταθμοί

Μέσα της διάρθρωσης, αλλά και της συνολικής μορφής (πώς σχετίζονται τα τμήματα μεταξύ τους σε εσωτερική σχέση, αλλά και σε συνδυασμό με τη συνολική φόρμα) είναι οι στερεότυπες πτώσεις (clausulae, Klausel), που λειτουργούν ως μελωδικά (όχι συνηχητικά) πτωτικά σχήματα και προσιδιάζουν στη μουσική της εποχής αυτής. Το σύστημα των εκκλησιαστικών τρόπων ήταν κατά κανόνα διατονικό. Χρωματικά ποικίλματα υπήρχαν στην περίπτωση της διπλής νότας (σι και σι ύφεση, b quadratum, b rotundum, h/b) και, κατ' αναλογία, μι και μι ύφεση. Οι πτωτικές φόρμουλες συνήθως έκλειναν, με τους ανάλογους προσαγωγείς, στις βαθμίδες ρε, σολ και λα. Οι βαθμίδες, η χρονική απόσταση και ο αριθμός των πτώσεων έχουν μεγάλη σημασία στην ανάλυση.

4. Μέτρο της κίνησης

Παρατηρήσεις σχετικά με την κινητικότητα της σύνθεσης (π.χ. εναλλαγές ησυχίας-κορύφωσης, που έχουν να κάνουν με την πυκνωση ή την αραιώση της κίνησης ή η έλλειψη τέτοιων εναλλαγών) είναι σημαντικές για τη γενικότερη δομή της σύνθεσης.

5. Γλώσσα και μουσική

Πού και πώς λειτουργεί η μουσική σε σχέση με το περιεχόμενο και την έκφραση του κειμένου (η μουσική του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης είναι σχεδόν αποκλειστικά φωνητική!). Εξετάζουμε παράγοντες όπως η μελωδική κατεύθυνση, ο τρόπος της ρυθμικής κίνησης, το αν η υφή είναι πυκνή ή αραιή, η ύπαρξη ομοφωνικών αποσπασμάτων, τα φωνητικά ηχοχρώματα, η πολυπλοκότητα της συνθετικής δομής (της κίνησης και της διαπλοκής των φωνών).

6. Συνήχηση και γραμμή

Ας προσέχουμε πού έχουμε συνηχητική-συγχορδιακή υφή, ακόμη και όταν φαινομενικά διαπιστώνουμε αντιστικτική γραφή, καθώς και πού η αντιστικτική γραφή αποδίδει και μια γνήσια πολυφωνική πραγματικότητα. Πολλές φορές η οπτική εικόνα του έργου πάνω στο χαρτί οδηγεί σε λάθος συμπεράσματα. Συνήχηση εναντίον αντίστιξης, στατικότητα εναντίον δυναμικής, εσωτερικά μεταλλασσόμενες επιφάνειες εναντίον ακριβούς μιμητικού σχεδιασμού, ρυθμική ομαλότητα εναντίον διαφοροποιημένης ρυθμικής πολλαπλότητας: Από τις λειτουργίες αυτές και την ακριβή απόδοσή τους κατά την εκτέλεση αποκτά η μουσική αυτή το πρόσωπό της. Διότι η μουσική της εποχής δεν είναι απλώς «γραμματική», όπως συχνά την αντιμετωπίζουμε, αλλά ζωντανή γλώσσα, πλήρως εξελιγμένη μουσική, και πολύ ενδιαφέροντα μάλιστα.

Μουσική συνδεδεμένη με γλώσσα

Η ανάλυση της φωνητικής μουσικής παραμελείται συχνά από τα εγχειρίδια ανάλυσης. Το γεγονός αυτό δικαιολογείται εν μέρει από τη διαπίστωση ότι δεν μπορούν να ισχύουν διαφορετικά κριτήρια για τη φωνητική και άλλα για τη μη φωνητική ή οργανική μουσική. Πέραν όμως από την αλήθεια αυτής της διαπίστωσης, δεν παύει η φωνητική μουσική να αποτελεί ένα εξίσου σημαντικό (αν όχι ιστορικά σημαντικότερο) τομέα της μουσικής του δυτικού πολιτισμού.⁷²

Η γλώσσα έχει τη δική της ύπαρξη, τη δική της δομή, τη δική της ιστορία. Η σύνδεσή της με τη μουσική διπλασιάζει την αναλυτική πρόκληση. Πολύ λαθεμένη είναι η διαδεδομένη πίστη, ότι η μουσική που συνδέεται με γλώσσα είναι «ευκολότερη» στην ανάλυση, διότι την καθοδηγεί το κείμενο. Η αλήθεια είναι ότι αυτή η μουσική είναι το ίδιο δύσκολη και συχνά απαιτητικότερη, αφού δεν μπορούμε να περιοριστούμε μόνο στην αντιστοιχία ποιητικών και μουσικών στροφών ή στους απλούς συμβολισμούς λέξεων μέσω των ήχων.

Το γλωσσικό και το μουσικό επίπεδο πρέπει να μελετηθούν εξίσου:

- Κατοπτρίζεται η υφή, η μορφή, το μήνυμα και ο χαρακτήρας του μελοποιημένου κειμένου μέσα στη μουσική ή
- σχηματίζει η μουσική ένα δικό της, και ενίοτε αντικρουόμενο δομικό επίπεδο;
- Υπάρχουν αξιοπρόσεκτα σημεία, όπου η μουσική ερμηνεύει το κείμενο;
- Αφήνει ο συνθέτης το κείμενο στην αρχική του μορφή ή το τροποποιεί (π.χ. με επαναλήψεις ή παραλήψεις λέξεων ή φράσεων);

Στην πρώιμη μεσαιωνική πολυφωνία, το κείμενο του *cantus firmus* αποσυντίθεται στον *tenor* και κάθε μία συλλαβή του τηρείται για μεγάλο χρονικό διάστημα. Στην πιο απλή μορφή του λοιπόν, το κείμενο στον *tenor* δεν λειτουργεί ως τέτοιο, αλλά ως ήχος, περίπου όπως και στην οργανική μουσική.

Η κυρίως όμως λειτουργία της μουσικής στη φωνητική μουσική, και εκείνο που ο αναλυτικός κυρίως πρέπει να εντοπίσει, να αναλύσει και να εξηγήσει, είναι ότι:

Εκεί που η γλώσσα υστερεί, η μουσική είναι η μόνη τέχνη που έχει τον τρόπο να εκφράσει αυτό που δεν λέγεται με λόγια, το άρρητο, το άφατο, να συλλάβει το ασύλληπτο, την ιδέα, την ατμόσφαιρα (κάτι που από τις άλλες τέχνες μόνο η πολύ ψηλής ποιότητας λυρική ποίηση μπορεί ενίοτε να πετύχει).

Συχνά επίσης θα συναντήσουμε, ειδικά στη φωνητική μουσική, αποκλίσεις από τους εκάστοτε ισχύοντες «κανόνες», που δικαιολογούνται από την έντονη συναισθηματική φόρτιση του κειμένου. Η μουσική μπορεί ακόμη, με την άμεση αναφορά της στο ανθρώπινο συναίσθημα, αλλά και τις κατ' αναλογία συγκινησιακές παραστάσεις που υποκινεί, να κάμει αισθητά αντιληπτό εκείνο που το κείμενο εννοεί κατά βάθος. Μπορεί όμως και με απλή «ζωγραφική με νότες» να υπογραμμίζει ή να απεικονίσει χαρακτηριστικές στιγμές του κειμένου.

⁷² Όσα ακολουθούν είναι περιληπτική μετάφραση από τον Κόην, ο.π. 194 κε.

Βιβλιογραφία

Αναλυτικότερη και εξαντλητική βιβλιογραφία για τη Μουσική Ανάλυση (σε αδρή χρονολογική σειρά) μπορεί ο φοιτητής εύκολα να βρει στο τέλος των αντίστοιχων άρθρων των δύο μεγάλων και πασίγνωστων εγκυκλοπαιδειών της Μουσικής, του Grove's και της MGG, και συγκεκριμένα:

- Ian D. Bent, art. Analysis, *The New Groves Dictionary of Music and Musicians* ed. by St Sadie, London-New York-Hong-Kong, vol. 1, 1980 (repr. 1994) 380-388.
- G. W. Gruber, Analyse, στο: *Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG], Sachteil, Kassel etc [πλήρως αναθεωρημένη έκδοση] 1994, Bd. 1, 586-591.

Για τη διαρκή του βιβλιογραφική ενημέρωση, ο φοιτητής καλείται να παρακολουθεί την αρθρογραφία και τις βιβλιοκρισίες στα τρέχοντα μουσικολογικά περιοδικά, και ιδιαίτερα στα:

- Journal of Music Theory
- Music Theory Spectrum
- Music Analysis
- Analyse Musicale
- Musiktheorie
- Analisi
- Diastema
- Μουσικολογία

Εδώ παραθέτουμε μόνο μερικούς από τους πιο πρόσφατους τίτλους (μετά το 1990), καθώς και όσους δεν περιελήφθησαν στην τελευταία έκδοση της MGG (1994):

Asholt, W. / Fähndes, W. (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avant-garde (1909-1938)*, Stuttgart 1995.

Αθανασιάδης, Δ., *Μουσική ανάλυση*, Θεσσαλονίκη 1993

Ayrey, Cr. / Everist, M (ed.), *Analytical Strategies and Musical Interpretation. Essays on Nineteenth and Twentieth-Century Music*. Cambridge 1996.

Cook, N., *Analysis through Composition. Principles of the Classical Style*, Oxford 1996.

Blasius, L.D., *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory*. Cambridge 1996.

Dunsby, J. (ed.) *Models of Musical Analysis. Early Twentieth-Century Music*, Oxford 1993.

Floros, C. Etc (Hg.), *Theorie der Musik. Analyse und Deutung* (=Hamburger Jahrbücher für Musikwissenschaft 13), Laaber 1995.

Hatch, Chr. / Bernstein, D.W. (ed.), *Music Theory and thw Exloration of the Past*, Chicago 1993.

Johnson, J., *Thesaurus of Abstract Musical Properties. A Theoretical and Compositional Resource*. Westport/London 1995.

- Keller, H.**, *Essays in Music*, Ed. by. Chr. Wintle, Cambridge 1994.
- Lewin, D.**, *Musical Form and Transformation. Four analytic essays*. New Haven 1993
- Newmeyer, D. / Tepping, Susan**, *A Guide to Schenkerian Analysis*, Englewood Cliffs 1992.
- Morris, R.**, Equivalence and Similarity in Pitch and their Interaction with Pset Theory, *Journal for Music Theory* 39/2 (1995/2), 207-243.
- Pople, Anth. (ed.)**, *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge 1994.
- Samuels, R.**, *Mahler's Sixth Symphony. A Study in Musical Semiotics*, Cambridge 1995.