**Συναρπαστικές αφηγήσεις: αφήνοντας τη μουσική να γονιμοποιήσει τη φαντασία μας**

Είναι αλήθεια πως δεν θα ήταν εύκολο να προσθέσει κανείς κάτι πρωτάκουστο όσο και ουσιαστικό στα όσα επί αιώνες έχουν κατατεθεί για την αμφιλεγόμενη αλλά και, παρ’ όλα αυτά, πολύπλευρη όσο και αναμφισβήτητη σχέση ανάμεσα στη μουσική και τη γλώσσα. Στην παρούσα εισήγηση θα επιχειρήσουμε, εν τούτοις, να διερευνήσουμε ορισμένες πλευρές ενός, επίσης πολυσυζητημένου πλέον, ζητήματος: του κατά πόσον νομιμοποιείται κανείς να θεωρεί ότι η μουσική, και πρωτίστως η λεγόμενη απόλυτη μουσική, αποτελεί μία ιδιάζουσας μορφής και λειτουργίας γλώσσα, μία γλώσσα που έχει τη δυνατότητα να μεταδίδει σημασίες και νοήματα.

Η κυρίαρχη, μέχρι πριν μερικές δεκαετίες τουλάχιστον, άποψη είναι δυνατόν να συνοψιστεί στη διατύπωση του Dahlhaus για την απόλυτη μουσική: «Η ιδέα της “απόλυτης μουσικής” … συνίσταται στην πεποίθηση ότι η οργανική μουσική εκφράζει με τον πλέον σαφή και ξεκάθαρο τρόπο την πραγματική φύση της μουσικής, ακριβώς λόγω της *έλλειψης αναφοράς σε ιδέες, αντικείμενα ή στόχους* ... H οργανική μουσική, ως καθαρή “δομή”, *αναπαριστά τον ίδιο τον εαυτό της*. Απομονωμένη από τις συγκινήσεις και τα συναισθήματα του πραγματικού κόσμου, δημιουργεί “έναν ξεχωριστό κόσμο από μόνη της”».[[1]](#footnote-1) Το ζήτημα, όμως, δεν εξαντλείται σε αυτή τη διατύπωση. Σε ένα κείμενό του για τη σχέση μουσικής και γλώσσας, ο Αντόρνο ισχυρίζεται ότι, «H μουσική μοιάζει με τη γλώσσα. Εκφράσεις όπως μουσικό ιδίωμα, μουσικός τονισμός, δεν είναι απλές μεταφορές. Αλλά η μουσική δεν ταυτίζεται με τη γλώσσα. H ομοιότητα δείχνει προς κάτι ουσιώδες, αλλά θολό». Αργότερα, στο ίδιο κείμενο, ο Αντόρνο επανέρχεται: «Αυτή η ιδιότητα [της μουσικής] να είναι ένας γρίφος, να λέει κάτι που ο ακροατής καταλαβαίνει και, παρ’ όλα αυτά, δεν καταλαβαίνει, είναι κάτι που μοιράζεται με όλες τις τέχνες. Καμία τέχνη δεν μπορεί να υποχρεωθεί να δηλώσει τι ακριβώς λέει, *και όμως μιλάει*».[[2]](#footnote-2) Αντίστοιχα, ο μεγάλος αμερικανός συνθέτης Charles Ives υποστήριζε ότι η “απόλυτη μουσική” μπορεί να είναι μία απατηλή έννοια, και ότι είναι πιθανόν να μην είναι και τόσο διαφορετική από την αποκαλούμενη “προγραμματική μουσική”. Κατά τον Ives η μουσική ήταν, ακριβώς όπως και η γλώσσα, «ουσιαστικά αναπαραστατική».[[3]](#footnote-3)

Εάν η μουσική “μιλάει” κατά κάποιον τρόπο, όπως ισχυρίζεται ο Αντόρνο, εάν είναι αναπαραστατική, όπως υποστηρίζει ο Ives, με ποιον τρόπο μιλάει ή τι ακριβώς αναπαριστά; Κατ’ αρχάς, θα πρέπει να συνειδητοποιήσουμε πως δεν είναι τόσο εύκολο να διαχωρίσει κανείς έργα απόλυτης από έργα προγραμματικής μουσικής: Κάθε ακροατής είναι πρόθυμος, αν όχι και ανυπόμονος να θεωρήσει ότι οποιοδήποτε έργο τονικής μουσικής είναι αναπαραστατικό ή ότι “αφηγείται” ενός είδους ιστορία, εάν αυτό συνοδεύεται έστω και από έναν τίτλο.[[4]](#footnote-4) Aκούγοντας, λόγου χάριν, τον *Aμλετ* του Λιστ ή τον *Δον Xουάν* του Στράους είναι θεμιτό να φαντάζεται κανείς ότι παρακολουθεί κάποιες από τις ενέργειες των συγκεκριμένων ηρώων. Nομιμοποιείται, λοιπόν, να θεωρεί ότι η μουσική *κατά κάποιον τρόπο* καταγράφει την ιστορία τους ή μέρος της ιστορίας τους. Oτι δηλαδή κάτι θα πρέπει να υπάρχει *μέσα στη μουσική*, ότι τα μουσικά γεγονότα θα πρέπει να έχουν οργανωθεί με ένα τέτοιο τρόπο ώστε να “αφηγούνται” τις συμπεριφορές, τα παθήματα, ή τις ψυχικές καταστάσεις των ηρώων για τους οποίους τα έργα έχουν, αποδεδειγμένα, παραχθεί (ή τουλάχιστον να αποτυπώνουν κάποιες από τις βασικές ποιότητες που χαρακτηρίζουν τα δύο αυτά φανταστικά πρόσωπα). Όπως εύγλωττα ισχυρίζεται ο Claude Lévi Strauss, «Πρέπει πράγματι να παραδεχτούμε πως ο μη ειδήμονας ακροατής δεν θα ήταν σε θέση να πει, ακούγοντας το φερώνυμο έργο του Nτεμπυσί ή την εισαγωγή του έργου *O Ιπτάμενος Ολλανδός*, ότι το θέμα τους είναι η θάλασσα: ο τίτλος είναι απαραίτητος. Αλλά από τη στιγμή που γνωρίζουμε τον τίτλο, ακούγοντας τη *Θάλασσα* του Nτεμπυσί μπορούμε να τη δούμε κι ακούγοντας τον *Iπτάμενο Oλλανδό* να μυρίσουμε την αλμύρα της».[[5]](#footnote-5)

Με ποιον τρόπο, όμως, έχει τη δυνατότητα να “μιλάει” ένα έργο απόλυτης μουσικής; Προκειμένου να επιχειρήσουμε να αφουγκραστούμε όσα μπορεί να “λέει” μια μουσική χωρίς πρόγραμμα ή τίτλο (ή οποιοδήποτε άλλο συνοδευτικό στοιχείο που θα ήταν δυνατόν να κατευθύνει τη φαντασία μας) ας εξετάσουμε λεπτομερώς το οκτάμετρο θέμα με το οποίο αρχίζει το *Adagio* από τη σονάτα για πιάνο, Κ. 280 του Mozart. Το απόσπασμα ακούγεται εκφραστικό και τρυφερό, όσο και, επίσης, ακαθόριστα μελαγχολικό ─μία αίσθηση που μπορεί να δημιουργείται τόσο από την ίδια την τονικότητα της φα ελάσσονος όσο ακόμα και από το εναρκτήριο μελωδικό σχήμα του δεξιού χεριού, 5 – 6 – 5, που σύμφωνα με τον Deryck Cooke, δίνει πάντα την αίσθηση ενός ξεσπάσματος γεμάτου άγχος και ψυχική οδύνη.[[6]](#footnote-6)

*Adagio*

Mozart K. 280.tif

Η, σε βαθύτερο επίπεδο, πορεία της ψηλότερης φωνής είναι κάτι περισσότερο από συνηθισμένη. Το δεξί χέρι αρχίζει από το ντο5 και, τελικά, καταλήγει στο φα4 διατρέχοντας μία τυπική κατιούσα διαδοχή του τύπου ^5 - ^4 - ^3 - ^2 - ^1. Αυτός που είναι κάθε άλλο παρά τυπικός είναι ο τρόπος με τον οποίο πραγματοποιείται αυτή η αναμενόμενη καθοδική πορεία: υπερβολικά βραδύς αλλά κάθε άλλο παρά νωθρός, νωχελικός, διστακτικός ή παραιτημένος. H μελωδία, παρά την αόριστη αίσθηση μελαγχολίας που αποπνέει, είναι ιδιαίτερα κινητική, ακούγεται ζωντανή, παιχνιδιάρικη, σχεδόν φιλάρεσκη.[[7]](#footnote-7) Στα τρία πρώτα μέτρα, όχι μόνο δεν αρχίζει να κατεβαίνει προς το φα4 (που εκ των υστέρων αποδεικνύεται ότι είναι ο τελικός της στόχος), αλλά κινείται προς την αντίθετη κατεύθυνση, προς το ψηλότερο φα5. Αφού παραμείνει στο (διάφωνο) ψηλό φα για λίγο, κατεβαίνει και πάλι στο αρχικό ντο5, όπου και τη βρίσκουμε να αναπαύεται στο μ. 3. Δεν είναι παρά από το μ. 4 που την αισθανόμαστε να αρχίζει να κατέρχεται· αλλά αυτό που προσλαμβάνουμε κάθε άλλο παρά αποδεικνύεται μία σταθερή, αποφασιστική κατιούσα κίνηση προς το καταληκτικό φα4.

Συνοδευόμενη πλέον από μία άλλη φωνή, μια 3η κάτω, η οποία την ακολουθεί πιστά μέχρι και το μ. 8, η ψηλότερη φωνή φαίνεται να “πηγαινοέρχεται” καθυστερώντας. Στο μ. 4, η πραγματική νότα λα♭ καθυστερείται από το σι♭, αφού η μελωδία αποφασίζει να επαναλάβει το χαρακτηριστικό παρεστιγμένο μοτίβο του μ. 1·

μετά θα στριφογυρίσει γύρω από το λα♭, θα ανέβει και πάλι στο σι♭, θα ξανακατεβεί παιχνιδιάρικα στο λα♭, θα πισωγυρίσει στριφογυρίζοντας μία ακόμα φορά για να τη βρούμε και πάλι πίσω στο σι♭, στο 4ο όγδοο του μ. 7. Από το σημείο εκείνο θα κατευθυνθεί, αποφασιστικά πλέον (και πάντα μαζί με την “alto”) προς το φα4. H διάθεση που την χαρακτηρίζει ─μία τάση για καθυστέρηση, μία τάση να μην είναι εκεί που πρέπει την ώρα που πρέπει, θα έλεγε κανείς─ δεν την εγκαταλείπει ούτε καν την τελευταία στιγμή. Ακόμα και στο ισχυρό του μ. 8 επιμένει πεισματικά στην προτελευταία νότα της καθοδικής πορείας για να αφεθεί τελικά να καταλήξει στο προσδοκώμενο φα ─ένα στόχο που φαινόταν να έχει αλλά, εντούτοις, την εκπλήρωσή του καθυστερούσε σχεδόν με κάθε τρόπο. Είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο, η καθυστέρηση της μελωδίας στην πορεία προς το στόχο της, που χαρακτηρίζει το απόσπασμα. Ακούγοντας το *Adagio* αισθάνεται κανείς έντονα το δεξί χέρι του πιάνου να έχει την τάση να απλωθεί, να αργοπορήσει, να επιμηκύνει, αν είναι δυνατόν, την κάθε στιγμή, να της δώσει μεγαλύτερη διάρκεια.

Πως ανταποκρίνεται η “αρμονία” σε όλα αυτά; Είναι γνωστό ότι κάθε μουσική φράση διατρέχει μία *βασική ακολουθία αρμονικών λειτουργιών*, του τύπου

Τ1 – P – D – T2· και ότι στη συντριπτική πλειονότητα των φράσεων η αρχική τονική διατηρείται (επεκτείνεται) επί μακρόν, με τις λειτουργίες της προδεσπόζουσας, της δεσπόζουσας και της τελικής τονικής (δηλαδή, το σύνολο της πτωτικής διαδικασίας) να “συνωστίζονται” προς το τέλος της φράσης.[[8]](#footnote-8) Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, κάθε άλλο παρά αυτό συμβαίνει.

Όπως εύκολα παρατηρεί κανείς, εδώ ο μπάσος βιάζεται να διατρέξει τα τρία από τα (συνολικά) τέσσερα βήματα της προκαθορισμένης αρμονικής πορείας ήδη από τα τρία πρώτα μέτρα: I – II65 – V. Και όταν φθάνει στη δεσπόζουσα του μ. 3, ένα βήμα δηλαδή πριν από τον τελικό του στόχο, η μελωδία δεν έχει αρχίσει καν να κατεβαίνει: βρίσκεται στο ίδιο ακριβώς σημείο από όπου ξεκίνησε και δεν δείχνει την παραμικρή διάθεση να το εγκαταλείψει. Αν ο σκοπός είναι να συναντηθούν η αρμονία και η μελωδία στο μ. 8, υλοποιώντας την τονική της φα ελάσσονος, αντιλαμβάνεται κανείς ότι ο μπάσος δείχνει αρχικά ιδιαίτερη σπουδή, μία ανυπομονησία, μία λαχτάρα να φτάσει στο στόχο αυτό. Συνειδητοποιώντας, εν τούτοις, ότι έχει διατρέξει πολύ γρήγορα τον περισσότερο από το δρόμο που έχει να κάνει, αναγκάζεται να περιμένει: η δεσπόζουσα του μ. 3 θα οδηγηθεί στην επιδεσπόζουσα αντί για μία (πρόωρη) τονική.[[9]](#footnote-9) O μπάσος θα αναγκαστεί να αιωρείται ─με βαριά, σχεδόν δύσθυμα βήματα όπως δείχνουν τα παρεστιγμένα μισά─ ανάμεσα στο ντο και το ρε♭ για αρκετή ώρα προκειμένου να μην φθάσει στην τονική φα νωρίτερα από τη στιγμή που πρέπει: δηλαδή, από το ισχυρό του μ. 8.

Το απόσπασμα του Μότσαρτ σχεδόν μας “μίλησε”. Καταγράφοντας την εμπειρία μας από την ακρόαση, περιγράψαμε την παράλληλη δράση “μουσικών χαρακτήρων” (της μελωδίας και του μπάσου), με έναν τρόπο που θυμίζει έντονα τον τρόπο με τον οποίο διηγείται κανείς μία “ιστορία”. Η λεπτομερής ανάλυση αποκάλυψε πολλά για την ποιότητα του χαρακτήρα και τη συμπεριφορά αυτών των “μουσικών ηρώων” που δρουν και αντιδρούν σε αυτά που τους συμβαίνουν, που παρασύρονται από συναισθήματα, σκέψεις και παρορμήσεις, ακριβώς όπως οι άνθρωποι στην πραγματική ζωή ή οι φανταστικοί χαρακτήρες σε μια νουβέλα. Ακούσαμε τη μελωδία να μελαγχολεί αλλά και, ταυτόχρονα, να μην παραιτείται, να βρίσκει την ψυχική δύναμη να ακούγεται παιχνιδιάρικη, γεμάτη “νάζια και καμώματα”, να επιδεικνύει μία χαλαρή και χωρίς άγχος διάθεση μία, ούτως ειπείν, “ποιητική” στάση απέναντι στη ζωή και τα πράγματα. Ακούσαμε, αντίστοιχα, έναν μπάσο που αδημονεί, που “δεν βλέπει την ώρα” να προχωρήσει προς το στόχο του και που, όντως, κινείται με τόση βιασύνη που τελικά αναγκάζεται να περιμένει για να μη φτάσει πρόωρα στον προορισμό του. Θα μπορούσε κανείς να τον περιγράψει και ως λίγο “σφιγμένο”, νευρικό, ακόμα και διστακτικό. Σαν να βιάζεται να κάνει κάτι αλλά δεν ξέρει πώς ακριβώς να το κάνει, σαν να ακολουθεί κάποια προκαθορισμένα βήματα για τα οποία, εντούτοις, δεν αισθάνεται απόλυτα σίγουρος. Πράγματι, ένας προσεκτικός ακροατής μπορεί εύκολα να αντιληφθεί τη διστακτικότητα του μπάσου, παρά την ακόμα πιο φανερή ανυπομονησία του, να τον ακούσει να κάνει την παρουσία του αμήχανα, διαρκώντας μόνον ένα τέταρτο στο πρώτο μέτρο, να αισθάνεται πιο οικεία στο δεύτερο μέτρο όπου και διαρκεί δύο τέταρτα, και μόλις στο μ. 3 να απλώνεται καταλαμβάνοντας όλο το μέτρο και, μάλιστα, δανειζόμενος το ίδιο ακριβώς μοτίβο που έπαιξε η μελωδία στο μ. 1 (χωρίς, βέβαια, την τρίλια ─η δυνατότητα να γίνει κανείς χαριτωμένος έχει και όρια...). Θα ήταν ακόμα δυνατόν να ανιχνεύσει κανείς την αλληλεπίδραση ανάμεσα στους δύο μουσικούς χαρακτήρες· να υποστηρίξει, λόγου χάριν, ότι η μελωδία υποδεικνύει στο μπάσο *τον τρόπο* με τον οποίο θα καθυστερήσει ή ότι ο μπάσος συμμορφώνεται ή παίρνει ιδέες από τη μελωδία προκειμένου να χαλαρώσει, να μετριάσει τους ρυθμούς, να μη φτάσει στο καταληκτικό φα πριν από την ώρα του: η ταλάντευση ανάμεσα σε ντο και ρε♭ με τα παρεστιγμένα μισά που αναγκάζεται να κάνει ο μπάσος (μμ. 3-7) μιμείται σε μεγέθυνση το αρχικό μοτίβο της μελωδίας που, ούτως ή άλλως, δεν παύει να ακούγεται καθ’ όλη τη διάρκεια του αποσπάσματος σε όλες τις φωνές.

Τραβώντας μέχρι τα άκρα αυτή τη διαδικασία απόδοσης νοήματος στο πρώτο θέμα του *Adagio*, θα ήταν δυνατόν να κατασκευάσει κανείς μία ιστορία έχοντας ως αφετηρία την πλοκή που αποκαλύψαμε στο υπό εξέταση απόσπασμα, έχοντας ως οδηγό ακριβώς όσα συμβαίνουν σε αυτό. Να επινοήσει, δηλαδή, φανταστικούς χαρακτήρες που εκτελούν αυτά που κάνουν οι μουσικοί χαρακτήρες του θέματος του Μότσαρτ και, μάλιστα, με τη σειρά που τα κάνουν (και αν η ιδέα αυτή ακούγεται υπερβολική, ας αναλογιστούμε ότι ο Kendall Walton, ένας από τους μεγαλύτερους σύγχρονους αμερικανούς φιλοσόφους, δεν είχε το παραμικρό πρόβλημα να κάνει το ίδιο με αφορμή ένα άλλο απόσπασμα από το κοντσέρτο για πιάνο K. 488 του Μότσαρτ.[[10]](#footnote-10)). Θα ήταν, λοιπόν, δυνατόν να καταλήξει κανείς σε μία ιστορία όπως, λόγου χάριν, αυτή που ακολουθεί:

Ας υποθέσουμε ότι μία κυρία, μετά από πολλή σκέψη, τηλεφωνεί και ορίζει ένα ραντεβού σε ένα νεαρό κύριο ο οποίος περίμενε αυτή τη συνάντηση εδώ και πολύ καιρό, έχοντας σχεδόν χάσει κάθε ελπίδα. O κύριος τα χάνει, δεν ξέρει καν αν θα πρέπει να πιστέψει σε αυτή την ανέλπιστη εύνοια. Πανευτυχής, αλλά και γεμάτος άγχος, αμηχανία και νευρικότητα, φοράει σχεδόν ό,τι βρει μπροστά του και φεύγει αμέσως για τον τόπο της συνάντησης χωρίς καν να κοιτάξει το ρολόι του. Εν τω μεταξύ η κυρία μελαγχολεί στη θύμηση παλαιότερων στιγμών και αρχίζει να αναρωτιέται αν η απόφασή της να τηλεφωνήσει στον κύριο και να του ορίσει ραντεβού ήταν σωστή. Παρ’ όλα αυτά, αφού ντυθεί και βαφτεί επιμελώς, κάνει κάποια ψώνια γύρω από το σπίτι της ─ο χρόνος που απομένει είναι αρκετός─ και γυρίζει πίσω για να αφήσει αυτά που αγόρασε. Βγαίνοντας και πάλι από το σπίτι για να πάει προς τον τόπο της συνάντησης συναντά μια αγαπημένη της φίλη ─έχουν χαθεί εδώ και αρκετό καιρό· θα ήθελε η φίλη να την συνοδεύσει μερικά τετράγωνα παρακάτω; έτσι θα βρει την ευκαιρία να της εκθέσει και τον προβληματισμό της για την επικείμενη συνάντηση. Πράγματι, οι δύο κυρίες, κουβεντιάζοντας, κουτσομπολεύοντας και χαζεύοντας τις βιτρίνες κατευθύνονται με αργό ρυθμό προς τον τόπο του ραντεβού.

Εδώ και αρκετή ώρα ο νεαρός κύριος έχει συνειδητοποιήσει ότι βιάστηκε χωρίς λόγο ─μένει ακόμα μισή ώρα και βρίσκεται ήδη μόλις ένα τετράγωνο πριν από τον τόπο του ραντεβού. Εκνευρισμένος από την αδικαιολόγητη βιασύνη του ─«αυτή ποτέ δεν θα συμπεριφερόταν τόσο ανώριμα· ήταν πάντα πολύ πιο ήρεμη και γαλήνια”, σκέφτεται πικρόχολα─, και προκειμένου να μην φτάσει νωρίτερα, ο κύριος αναγκάζεται να κάνει δύσθυμα και με “βαριά βήματα” μερικές βόλτες γύρω από το τελευταίο τετράγωνο, ρίχνοντας αδιάφορες ματιές στις βιτρίνες για να “σκοτώσει” την ώρα του. Τελικά, ακριβώς τη στιγμή που πρέπει, φτάνει στην επόμενη γωνία και βλέπει χαρούμενος ότι η κυρία έρχεται και αυτή μαζί με μία φίλη της. Μόλις μερικά βήματα μένουν για να τον φτάσουν. Ακόμα και την τελευταία στιγμή, όμως, οι δύο κυρίες σταματούν για λίγο, ρίχνουν μια τελευταία ματιά σε μία βιτρίνα, κάνουν ένα σχόλιο και τελικά κατευθύνονται προς το μέρος του. «Γεια σου, Kωνσταντίνε. Δεν άργησα, ε;»

Νομιμοποιείται κανείς να ισχυριστεί ότι η οκτάμετρη φράση του Μότσαρτ λέει αυτήν ακριβώς την ιστορία;

Προφανώς ο ισχυρισμός αυτός είναι επιεικώς απαράδεκτος. Η συγκεκριμένη μουσική ─*οποιαδήποτε μουσική*─ δεν είναι δυνατόν να μιλά για κυρίους, κυρίες, οικοδομικά τετράγωνα, βιτρίνες καταστημάτων, τηλέφωνα και φίλες. Μπορεί η προηγούμενη ιστορία να γεννήθηκε έχοντας ως αφετηρία ακριβώς αυτά που συμβαίνουν στο απόσπασμα του Μότσαρτ, αλλά τόσο οι συγκεκριμένοι χαρακτήρες όσο και το αστικό περιβάλλον εντός του οποίου αυτοί δρουν *δεν είναι μέσα* στη μουσική. Υπάρχουν, εν τούτοις, πράγματα που *είναι* μέσα σε αυτήν. Πολλές από τις ενέργειες και τις συμπεριφορές των ηρώων της μικρής αυτής ιστορίας *είναι* μέσα στη μουσική, αυτή η ίδια η ιδέα για την πλοκή της προέκυψε από τη μουσική. H μελαγχολικά χαλαρή διάθεση και η τάση για καθυστέρηση του ενός χαρακτήρα· η αρχική σπουδή αλλά και η αναγκαστική επιβράδυνση του άλλου χαρακτήρα· η μίμηση στοιχείων της συμπεριφοράς του ενός από τον άλλον· το γεγονός ότι και οι δύο φτάνουν (σχεδόν) μαζί στο στόχο τους· όλα αυτά *είναι* μέσα στη μουσική του Μότσαρτ. Και, το σημαντικότερο, το μουσικό απόσπασμα που εξετάσαμε δεν “απεικονίζει” την έννοια της καθυστέρησης ή της ανυπομονησίας γενικώς και αορίστως. Οι ακροατές ακούνε και βιώνουν κάτι συγκεκριμένο να καθυστερεί (στην προκειμένη περίπτωση, τη μελωδία), κάτι συγκεκριμένο πρώτα να βιάζεται και μετά να περιμένει (το μπάσο), και μπορούν εύκολα να αναγνωρίσουν και να προσδιορίσουν σε ποιά ακριβώς χρονική στιγμή γίνεται αυτό κατά τη διάρκεια του αποσπάσματος.

Ιδού, λοιπόν, τι μπορεί να αναπαριστά με εντυπωσιακή σαφήνεια ένα έργο απόλυτης μουσικής: μία αλληλουχία από διαδοχικά γεγονότα, ένα δομημένο σύνολο από δράσεις και αντιδράσεις, ενέργειες, τύπους συμπεριφορών και ποιότητες χαρακτήρων. Όπως διατείνεται ο Byron Almén, στα αφηγήματα επανέρχονται, ξανά και ξανά, «τυπικά [και επαναλαμβανόμενα] πρότυπα μοντέλα από διαμάχες, διαπραγματεύσεις, αγώνες, και αλληλεπιδράσεις».[[11]](#footnote-11) Τα μουσικά έργα, αν και δεν είναι δυνατόν να απεικονίζουν χαρακτήρες, περιβάλλον, κίνητρα, σκέψεις, φόβους ή επιθυμίες, μέσω της κατάλληλης, κατά περίσταση, οργάνωσης των μουσικών γεγονότων, είναι δυνατόν να αναπαράγουν αυτά τα πρότυπα αφηγηματικά μοντέλα με μουσικούς όρους. Ακούγοντας και αναλύοντάς τα δεν είναι δύσκολο να φέρουμε κατά νου αληθινές ή φανταστικές ιστορίες που διανύουν ανάλογες “τροχιές”, παρεμφερείς ακολουθίες γεγονότων. Δηλαδή, όπως γράφει και πάλι ο Almén, να «… αναγνωρίσουμε [σε αυτά] ψυχοδυναμικές, ιστορικές, ακόμα και διαπροσωπικές καταστάσεις που έχουν ένα αντίστοιχο ή παρόμοιο προφίλ».[[12]](#footnote-12) Και αυτό διότι, καθώς έχω επισημάνει και παλαιότερα, οι μουσικές δομές αποτελούν μια “απεικόνιση” του κοινωνικού γίγνεσθαι: «… κάθε μουσική, ακόμα και η λεγόμενη “απόλυτη μουσική” όπως και όλες οι τέχνες της επικοινωνίας (αλλά και αυτές της περιγραφής και της απεικόνισης) αποτελεί την επιτομή των πιο σημαντικών απόψεων της κοινωνίας που τη γέννησε … είναι μια πολιτιστική πρακτική που ─όπως είναι φυσικό─ διαμορφώνει, παράγει και αναπαράγει κοινωνικά πρότυπα, συμπεριφορές και πολιτιστικές αξίες».[[13]](#footnote-13)

Ο Kendall Walton έχει επισημάνει μία σημαντική διαφορά ανάμεσα στη μουσική και τη λογοτεχνία ή την αναπαραστατική ζωγραφική. Τα δύο τελευταία μέσα, ισχυρίζεται, δημιουργούν φανταστικούς κόσμους στους οποίους συμμετέχουν-βυθίζονται οι αναγνώστες ή οι θεατές. H μουσική δεν δημιουργεί φανταστικούς κόσμους, όχι τουλάχιστον με την έννοια που το κάνουν η λογοτεχνία και η ζωγραφική. Αν αποφασίσω να βγω έξω από τον κόσμο ενός ζωγραφικού πίνακα που αναπαριστά ένα δράκο, γράφει ο Walton, βλέπω καθαρά ότι ο πίνακας δείχνει ένα δράκο, ότι με καλεί να φανταστώ ένα δράκο. «Αλλά όταν κάνω το ίδιο με τη μουσική, αν αποφασίσω να βγω “έξω” από αυτήν, το μόνο που βλέπω είναι μουσική και όχι ένα φανταστικό κόσμο που αυτή δημιουργεί. Υπάρχουν μόνο νότες, και αυτές δεν με κάνουν να φαντάζομαι τίποτα”.[[14]](#footnote-14)

Είναι σίγουρο ότι οι νότες δεν έχουν από μόνες τους κανένα σημασιολογικό ή αναπαραστατικό περιεχόμενο όπως μπορεί να έχουν οι λέξεις ή οι εικόνες. O συνδυασμός τους, όμως, μπορεί υπό μία έννοια να έχει, μπορεί τουλάχιστον να μας κάνει να *φανταζόμαστε* πράγματα. Μέσα στα πλαίσια των συμβάσεων που διέπουν τη λειτουργική τονικότητα ορισμένες επιλογές δίνουν μία εντύπωση συνέχειας, φυσικού επακόλουθου, στρωτής και ανεμπόδιστης ροής, μία γενική αίσθηση “φυσιολογικότητας” ή “κανονικότητας”. Άλλες επιλογές δίνουν την εντύπωση του ξαφνικού, του απρόσμενου, του απότομου, έως και του “μη-φυσιολογικού”. Λόγου χάριν, μία απότομη μετάβαση από τη Μι Μείζονα στη σι♭ ελάσσονα είναι ─και *βιώνεται* από τους ακροατές που είναι εξοικειωμένοι με το τονικό μουσικό ιδίωμα─ ως ξαφνική, απρόσμενη, αναπάντεχη μετατροπία. Αντίστοιχα, εάν μία τέλεια πτώση σηματοδοτεί τη λύση κάθε είδους αμφιβολιών και εντάσεων, όσο και μία αναμφισβήτητη αίσθηση κατηγορηματικού τέλους, μία αιφνίδια αλλαγή κατεύθυνσης, όπως αυτή που σηματοδοτεί μια δραματική *αποφυγή πτώσης*, μπορεί πολύ εύκολα ─ίσως και πολύ πιο αποτελεσματικά από όσο μπορεί να το κάνει η ίδια η γλώσσα─ να δημιουργήσει μία έντονη εντύπωση ματαίωσης, διάψευσης, απογοήτευσης, ταραχής, κατάπληξης. Οι άπειροι, θεωρητικά, συνδυασμοί των τεχνικών στοιχείων της μουσικής μέσα σε μία σύνθεση είναι δυνατόν να δημιουργούν ένα πολύπλευρο φάσμα από εντυπώσεις στον προσεκτικό ακροατή, και του δίνουν τη δυνατότητα να φαντάζεται πολύχρωμους και πολυδιάστατους κόσμους οι οποίοι, ακόμα και αν δεν είναι *μέσα* στη μουσική, διαμορφώνονται άμεσα από αυτήν.

Είναι λοιπόν με αυτούς τους τρόπους που η μουσική είναι δυνατόν να “μιλάει” και να αναπαριστά τα ανθρώπινα. Υπό μία έννοια, λοιπόν, μπορεί να καταταγεί και αυτή στα αφηγηματικά μέσα. Είναι χαρακτηριστικό ότι, μελετώντας τη μουσική του Μάλερ, ο Αντόρνο έχει υποστηρίξει πως «...δεν είναι ότι η μουσική θέλει να αφηγηθεί κάτι, αλλά ότι ο συνθέτης θέλει να κάνει κάτι *με τον ίδιο τρόπο* που κάποιος λέει μία ιστορία».[[15]](#footnote-15) Εν τούτοις, η παρατήρηση αυτή θα μπορούσε να γενικευτεί έτσι ώστε να συμπεριλαμβάνει πολλούς, αν όχι και τους περισσότερους από τους δημιουργούς, τουλάχιστον της τονικής μουσικής: συνθέτες όπως ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν, ο Σοπέν, ο Σούμαν, ο Μέντελσον και ο Λιστ δομούν τη μουσική τους δανειζόμενοι στοιχεία της *Ποιητικής* των καλύτερων συγγραφέων λογοτεχνικών αριστουργημάτων. Και, για να το διατυπώσουμε πιο συγκεκριμένα, συστηματική διεπιστημονική μελέτη μουσικών και λογοτεχνικών έργων έχει ήδη αποδείξει πως ορισμένες από τις οργανωτικές-μορφοποιητικές τακτικές και στρατηγικές ─ακόμα και πολύ πιο ειδικά αφηγηματικά τεχνάσματα─ που συνηθίζουν να χρησιμοποιούν οι συγγραφείς προκειμένου να αυξήσουν ή να εκτονώσουν την ένταση, να δημιουργήσουν και να διατηρήσουν ζωντανή την αναμονή, να εξασφαλίσουν και να κρατήσουν αμείωτο το ενδιαφέρον, ακόμα και την ενεργή συμμετοχή του κοινού τους, κάθε άλλο παρά άγνωστες είναι στους συνθέτες της τονικής μουσικής.

1. Βλ. Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, trans. Roger Lustig, The University of Chicago Press, Chicago 1989, σ. 7. Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου. Eντός των εισαγωγικών, ο Dahlhaus αναφέρεται στη γνωστή διατύπωση του Wilhelm Heinrich Wackenroder. [↑](#footnote-ref-1)
2. Βλ. T. W. Adorno, «Music, Language, and Composition», *Musical Quarterly* 77, 1993, σ. 401-414. [↑](#footnote-ref-2)
3. Βλ. *Charles Ives: Essays Before a Sonata and Other Writings*, W.W. Norton & Company, New York 1970, σ. 4-8. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ο Byron Almén αναφέρεται στην «προφανή γοητεία» που ασκούν σε πολλούς ακροατές οι όποιες αναφορές στις σχέσεις ανάμεσα σε μουσική και αφήγημα χωρίς, δυστυχώς, να επιχειρεί να διερευνήσει τα αίτια αυτής της, όντως ακαταμάχητης, “έλξης” προς τις αφηγηματικές ερμηνείες των μουσικών έργων (βλ. *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 2008, σ. 12). Για μία λεπτομερή προσέγγιση και ερμηνεία του γεγονότος ότι μια *βαθύτερη ανάγκη* μπορεί να *υποχρεώνει σχεδόν* τους ακροατές και τους μελετητές να ακούνε τη μουσική ή να μιλάνε γι’ αυτήν με αφηγηματικούς όρους, βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Εφαρμογή της Σενκεριανής Αναλυτικής Μεθοδολογίας στη Διερεύνηση των Αφηγηματικών Διαστάσεων της Τονικής Μουσικής*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ 2000, σ. 21-27. [↑](#footnote-ref-4)
5. Βλ. «Τα Λόγια και η Μουσική» από το *Kοιτάζω, Aκούω, Διαβάζω*, Εκδόσεις Γκοβόστη, Αθήνα 1991, σ. 97. [↑](#footnote-ref-5)
6. Βλ. Deryck Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1959, σ. 146. [↑](#footnote-ref-6)
7. H φιλοπαίγμων, έως και φιλάρεσκη διάθεση της μελωδίας γίνεται ακουστή ήδη από τους πρώτους ήχους του *Adagio*. Το αρχικό ντο5 στολίζεται με ένα ανιόν ποίκιλμα, ντο - ρε♭ - ντο. Πριν όμως και από την καταγραμμένη ποικιλματική κίνηση, μία τρίλλια προαναγγέλλει με χάρη το ποίκιλμα που ακολουθεί. H διακόσμηση ντο - ρε♭ - ντο ακούγεται ήδη εις διπλούν, και είμαστε μόνο στην αρχή. [↑](#footnote-ref-7)
8. Βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, Αθήνα: Νεφέλη 2004, σ. 93. [↑](#footnote-ref-8)
9. Είναι αξιοσημείωτο το ότι μόνον στα ισχυρά των μμ. 1-3 ακούγονται “ξεκάθαρες” συγχορδίες, αυτές που εντοπίσαμε προηγουμένως (I, II65,V). Από το μ. 4 έως και το μ. 7, στα ισχυρά δεν ηχούν οι συγχορδίες της δεσπόζουσας και της επιδεσπόζουσας, όπως σημειώνεται κάτω από την παρτιτούρα, αλλά ασταθείς συνηχήσεις 64 που διαμορφώνονται από τις συνεχείς επερείσεις. Το γεγονός αυτό ισχυροποιεί την άποψη πως οι τρεις δομικές λειτουργίες Τ, P, D, ακούγονται ήδη στα 3 πρώτα μέτρα, και πως σε ό,τι ακολουθεί δεν είναι δυνατόν να αποδοθεί “πραγματική” αρμονική λειτουργία. Το απόσπασμα, από το μ. 4 και μετά βρίσκεται, ούτως ειπείν, σε “κατάσταση αναμονής”, και είναι μόνον στο μ. 8 που προσεγγίζει τη λειτουργία της τελικής τονικής (και, ακόμα και αυτή, να εμφανίζεται με τριπλή appoggiatura). [↑](#footnote-ref-9)
10. Βλ. Kendall Walton, «Listening with Imagination: Is Music Representational?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1 (1994), σ. 47-61. Το κείμενο του Walton περιλαμβάνεται και στο *Music and Meaning*, ed. Jenefer Robinson, Cornell University Press, Ithaca 1997, σ. 57-82. [↑](#footnote-ref-10)
11. Βλ. *A Theory of Musical Narrative*, σ. 41. [↑](#footnote-ref-11)
12. Ό.π., σ. 45. [↑](#footnote-ref-12)
13. Βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, «Ο λόγος για τη μουσική ως αίτημα ουμανισμού», στο *Η Αξία της Μουσικής Σήμερα*, Εκδόσεις Ορφέως και περιοδικού *Μουσικολογία*, Αθήνα 2003, σ. 104-113. [↑](#footnote-ref-13)
14. Βλ. Kendall Walton, «Listening with Imagination: Is Music Representational?», σ. 60. [↑](#footnote-ref-14)
15. Βλ. *Mahler, Eine musikalische Physiognomik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969. σ. 86. [↑](#footnote-ref-15)