

Μικρή εισαγωγή στην αισθητική της μουσικής
Adolf Nowak

Μετάφραση: Μάρκος Τσέτσος

Γενική επιμέλεια: Νίκος Θερμός

© Σεπτέμβριος 2022, Fagottobooks,
Νίκος Θερμός & ΣΙΑ ΙΚΕ

ISBN: 978-960-6685-95-8

Fagottobooks

Κεντρικό: Βαλτετσίου 15, 10680 Αθήνα

τηλ. 210-36.45.147, fax: 210-36.45.149

Υποκατάστημα: Ζακύνθου 7, 31100 Λευκάδα,

τηλ./fax: 26450-21095

info@fagottobooks.gr | www.fagottobooks.gr

ADOLF NOWAK

ΜΙΚΡΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ
ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ
ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Μετάφραση
ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ

fagotto books



έκφρασης και την πρόκριση της αξίας χρώματος των ήχων (έναντι της λειτουργικής σχέσης). Η «χειραφέτηση της διαφωνίας» είναι το τελευταίο βήμα στον δρόμο που πήρε η ίδια η μουσική. Η τονικότητα αποδεικνύεται ως «ένα από τα τεχνικά μέσα (άρα όχι αυτοσκοπός), με τα οποία η ενιαία σύλληψη των ηχητικών ακολουθιών διευκολύνεται, πλην όμως δεν διασφαλίζεται» (Schönberg [1925] 1976: 212). Σύμφωνα με τη θεωρία του Schönberg για τη μουσική ιδέα και την ανάπτυξή της, ουδείς πειστικός λόγος υπάρχει για τη διατήρηση της τονικότητας. Η αμφισβήτηση του παραδοσιακού αυτού μέσου διάρθρωσης είχε ως αρχικό αποτέλεσμα τον περιορισμό σε σύντομα κομμάτια. Μεγαλύτερα μπορούσαν να δημιουργηθούν μόνο μέσα από την πρόσδεση σε κάποιο κείμενο, «όπου η λέξη συνιστά το στοιχείο συνοχής» (στο ίδιο: 213). Το κείμενο είναι μια υποστηρικτική, δευτερεύουσα πτυχή, η μουσική σκέψη εκπορεύεται από τον «εναρκτήριο ήχο» των ποιητικών στίχων (Schönberg [1912] 1976: 5). Η «σύνθεση με δώδεκα φθόγγους που αναφέρονται μόνο ο ένας στον άλλον» επιτρέπει την ανάπτυξη μιας μεγαλύτερης καθαρά μουσικής συνάφειας από μία ιδέα που εγγυάται την ενότητα. Μια δωδεκαφθογγική σειρά συνενώνει δύο λογικές λειτουργίες: παρέχει το θεμέλιο για μοτιβικούς συσχετισμούς και για τη «συνένωση των φθόγγων σε αρμονίες και την αλληλουχία τους»· μεταφορές της σειράς «χρησιμεύουν στον σχηματισμό δευτερευουσών ιδεών, όπως οι μετατροπές σε παλαιότερα ύφη» (Schönberg [1935] 1976: 76, 83). Ήδη και στην παράδοση της τονικής μουσικής είχαν εμφανιστεί μέσα συμπερίληψης και διάρθρωσης που δεν βασιζόνταν πρωτογενώς στη δράση της τονικότητας: μοτιβικές σχέσεις, εξελικτική παραλλαγή, ενότητα της ιδέας. Αυτά παρουσιάζει ο Schönberg στο δοκίμιό του *Brahms ο προοδευτικός* ([1947] 1976).

Το να λαμβάνουν οι ίδιοι οι συνθέτες θέση απέναντι στην αισθητική έγινε παράδοση. Αναφέρουμε εδώ ιδιαίτερα τους Messiaen, Boulez, Stockhausen, Ξενάκη. Η διερεύνηση της αισθητικής αυτών και πολλών άλλων συνθετών/συνθετριών μέχρι την παρούσα στιγμή αποτελεί κεντρικό θέμα, η εξέταση του οποίου θα απαιτούσε μεγαλύτερο χώρο. Σε τούτη τη «μικρή εισαγωγή» πρέπει δυστυχώς να αναφερθούν κατά προτεραιότητα φιλοσοφικά ρεύματα, που κατά κανόνα είναι πιο δυσπρόσιτα στους μουσικολόγους.

3.2. Η αισθητική της μουσικής στο συγκεκριμένο φιλοσοφικών ρευμάτων

Ψυχολογία

Η ανάπτυξη των φυσικών επιστημών κατά τον 19ο αιώνα οδήγησε σε μια προσπάθεια θεμελίωσης της φιλοσοφίας σε εμπειρική βάση. Αυτό ισχύσε ιδιαίτερα για τη γνωσιοθεωρία και την αισθητική ως τα δύο πεδία των οποίων αντικείμενο είναι η αίσθηση και η αντίληψη, ούτως ώστε η φυσιολογία και η ψυχολογία των αισθητηριακών λειτουργιών, ειδικά της όρασης και της ακοής, να προτείνονται ως θεμελιακές επιστήμες. Ο Hermann von Helmholtz έγραψε τη *Θεωρία των ηχητικών αισθημάτων ως φυσιολογική βάση για τη θεωρία της μουσικής* (1863). Μελετά το φαινόμενο των φυσικών αρμονικών ήχων, τη σχέση τους με τις διαφορές των ηχοχρωμάτων, την αντίληψη των αρμονικών ήχων από το αυτί, τις διαταραχές της συνήχησης (ήχοι συνδυασμού και διακροτήματα), το αίσθημα

συμφωνίας και διαφωνίας. Απέναντι σε αυτά τα «φυσικά φαινόμενα», η κατασκευή των κλιμάκων και των τονικοτήτων οδηγεί στο αισθητικό πεδίο, όπου «αρχίζουν οι διαφορές του εθνικού και του ατομικού γούστου» ([1863] 1968: 8). Τα αισθήματα θεωρούνται ως τα στοιχεία της συνείδησης που προκύπτουν από εξωτερικά ερεθίσματα στα νεύρα των αισθητηρίων οργάνων. Από τη σύνδεση των στοιχείων στη συνείδηση προκύπτει η αντίληψη. Κεντρικό ζήτημα της ψυχολογίας έγινε το αν το δεδομένο στην αντίληψη πρέπει να εξηγείται ως σύνολο στοιχείων ή πολλώ μάλλον ως ενιαία ποιότητα. Ο Carl Stumpf δείχνει ότι η εντύπωση μιας συμφωνίας δεν δίδεται ως σύνολο ηχητικών αισθημάτων, αλλά βιώνεται ως κάτι ενιαίο, ως όλον, ως «συχώνευση» (Stumpf 1883). Η έννοια του όλου, που εισάγεται σε τούτη τη συνάφεια από κοινού με τη λειτουργία της Gestalt, γίνεται στη συνέχεια θεμελιώδης έννοια που δίνει το όνομα σε μια νέα αντίληψη της ψυχολογίας (ψυχολογία της ολότητας, ψυχολογία της Gestalt). Θεμελιωτής της ψυχολογίας της Gestalt είναι ο Christian von Ehrenfels, ο οποίος δειγμάτισε στη μελωδία τις ανακαλυφθείσες από τον ίδιο «Gestalt ποιότητες» (ιδιότητες της Gestalt που δεν βρίσκονται στα μέρη της: αλληλεξάρτηση μέρους και όλου· δυνατότητα μεταφοράς της Gestalt) (Ehrenfels [1890] 1960).

Ότι ο Ehrenfels αναπτύσσει σχετικά με τη συγκρότηση παραστάσεων και τις συνάφειές τους με τις επιμέρους τέχνες μπορούσε να αναγνωστεί ως γενικό (αισθητικό) θεμέλιο για τη μεταγενέστερη *Θεωρία των τονικών παραστάσεων* του Riemann (1914/1915). Στα στοιχεία του αισθήματος και της παράστασης οι τέχνες διαφέρουν. Έχουν όμως κάτι κοινό σε εκείνο το οποίο «θεμελιώνεται» σε τούτα τα στοιχεία, στις σχέσεις, τις αναλογίες και τις Gestalt. Αυτά τα «θεμελιωμένα περιεχόμενα»

είναι μορφώματα ιδιαίτερου είδους με ποιότητες που δεν προσδιάζονται στα στοιχεία που τα θεμελιώνουν· στο άπειρο πλήθος δυνατών θεμελιωμένων περιεχομένων συγκροτείται η αισθητική αξία (Ehrenfels 1986: 328 κ.ε.).

Με την έννοια της τονικής παράστασης ο Hugo Riemann ήθελε να διαχωρίσει το καθαυτό μουσικό στοιχείο από τα φυσιολογικά και ψυχολογικά του θεμέλια. Βασική θέση της *Θεωρίας των τονικών παραστάσεων* είναι ότι το άλφα και το ωμέγα της μουσικής δεν είναι ο ήχος ή το ηχητικό αίσθημα, αλλά η τονική παράσταση. Η θέση αυτή μπορεί να καταδειχθεί σε ένα απλό παράδειγμα. Τα διαστήματα πέμπτης και τετάρτης ισχύουν από την Αρχαιότητα, μετά την οκτάβα, ως σύμφωνα διαστήματα. Τόσο με κριτήριο τα διακροτήματα του Helmholtz, που προκύπτουν από τις διαφορές μεταξύ των συχνοτήτων των αρμονικών ήχων, όσο και με κριτήριο τη συγχώνευση του Stumpf, ο βαθμός συμφωνίας των διαστημάτων πέμπτης και τετάρτης υπερέρχει του αντίστοιχου των διαστημάτων τρίτης και έκτης. Ο μουσικός, παρ' όλα αυτά, μπορεί εύκολα να υποδείξει περιπτώσεις όπου η πέμπτη και η τετάρτη δείχνουν διάφωνες σε σχέση με την έκτη και την τρίτη. Τούτο ισχύει παντού όπου η τετάρτη ακούγεται ως καθυστέρηση της τρίτης και η πέμπτη ως καθυστέρηση της έκτης. Ότι η πέμπτη και η τετάρτη συλλαμβάνονται ως καθυστερήσεις είναι ακριβώς η πτυχή της τονικής παράστασης, η οποία δεν μπορεί να συναχθεί από το φυσικό υπόστρωμα και την αισθητηριακή εντύπωση. Η τονική εντύπωση της πέμπτης και της τετάρτης σχετίζεται εδώ με μια μορφή παράστασης όπου η ήχηση της τρίτης και η αναστροφή της στην έκτη αντιπροσωπεύουν την τελική τρίφωνη συγχορδία, με αποτέλεσμα μια ήχηση χωρίς τρίτη να χρήζει λύσης και ως εκ τούτου να είναι διάφωνη. Παράδειγμα τονικής παράστασης είναι το φαινόμενο

της «τονικής αντιπροσώπευσης», δηλαδή της σημασίας την οποία λαμβάνει ένας φθόγγος ή ένα διάστημα ανάλογα με το αν γίνεται αντιληπτός υπό το έμβλημα της μίας ή της άλλης ήχησης, με αποτέλεσμα να κατανοείται ως αντιπρόσωπός της.

Ερμηνευτική

Μια ψυχολογική θεμελίωση της αισθητικής επιδίωξε και ο νεαρός Wilhelm Dilthey, εκκινώντας από την πλευρά της δημιουργίας. Η «ζωή», την οποία εκφράζει ένα ποίημα, θεμελιώνεται στη «συγκινησιακή ψυχική κατάσταση» του ποιητή. Τα παραγωγικά συμβάντα που τρέφονται από αυτήν είναι «διαμορφωτικές διαδικασίες», που «όχι μόνο διακρίνουν, συγχωνεύουν, συσχετίζουν σταθερές παραστάσεις [...], αλλά επιφέρουν μεταβολές σε αυτές τις αντιλήψεις ή παραστάσεις» ([1887] 1924: 142) και έτσι οδηγούν σε μια «μεταμόρφωση» του πραγματικού. Στηριζόμενος σε τούτη τη θεωρία της συγκινησιακής ψυχικής κατάστασης του ποιητή, ο Hermann Kretschmar αξιόση την ανανέωση της θεωρίας των μουσικών συγκινήσεων (Kretschmar 1911). Σκοπός της έπρεπε να είναι η μουσική να κατανοείται ως σημασιολογική νοηματική συνάφεια. Δεδομένου ότι ο Kretschmar δεν θεωρεί τις μουσικές μορφές ως αυτοτελή εκδήλωση του ανθρώπινου πνεύματος, αλλά μόνο ως «μέσο της έκφρασης», ακόμα και ως «περίβλημα και κέλυφος», είναι σε θέση –κάτι που φυσικά δεν είναι υπέρ της ευαισθησίας της ερμηνευτικής του– να ισχυρίζεται ότι ετερογενείς μουσικές μορφοποιήσεις έχουν ένα και το αυτό συγκινησιακό περιεχόμενο: το πρελούδιο και φούγκα σε Ντο μείζονα από το *Καλοσυγκερασμένο Πληκτροφόρο* του Bach, το πρώτο μέρος της *Δεύτερης Συμφωνίας* του Beethoven και η *Έξαρση* (Aufschwung) του Schumann έχουν

ως κοινό περιεχόμενο τη «μάχη μεταξύ μέριμνας και ελπίδας» (Kretschmar 1911: 286, 288).

Στο δοκίμιο του *Η γένεση της ερμηνευτικής* (1900), ο Dilthey ονομάζει ως «ύψιστο θρίαμβο» της ερμηνευτικής την ανάδειξη «της ιδέας μέσα σε ένα ποίημα». Η ιδέα είναι εμμενής στο έργο, κατανοείται από την αντικειμενική του οργάνωση και όχι ψυχολογικά ως βίωμα ή πρόθεση του ποιητή. Στο ύστερο απόσπασμα με τίτλο *Η μουσική κατανόηση* ο Dilthey στρέφεται σαφώς ενάντια στην προσπάθεια αναζήτησης στο μουσικό έργο βιογραφικών ή προδιατυπωμένων περιεχομένων: «Δεν υπάρχει διττότητα βιώματος και μουσικής, δεν υπάρχουν δύο κόσμοι, ούτε μετάβαση από τον έναν στον άλλο [...]: πλανάται όποιος αναζητά κάτι τέτοιο» (Dilthey 1927: 220-222). Στη μουσική έκφραση πρόκειται για κάτι ψυχικό, που δεν βιώνεται πριν από τη μουσική διαμόρφωση αλλά μέσα σε αυτήν. Η «μουσική ερμηνευτική» του Arnold Schering (1914) στηρίζεται στον Dilthey. Η αναζητούμενη από τον Schering «ποιητική ιδέα» αφορά ατομικά έργα, σε αντίθεση με την πολλαχώς σχετιζόμενη ψυχική διαδικασία στον Kretschmar. Η σχέση μεταξύ μουσικών και λογοτεχνικών ιδεών, με τις οποίες συνδιαλέγεται ένας συνθέτης, αποτελεί νόμιμο ερμηνευτικό πρόβλημα. Ο Schering όμως κατάλαβε τούτη τη σχέση ως εκείνη ακριβώς τη «μετάβαση», ως παραλληλία μεταξύ ποιητικής και μουσικής διαδικασίας υπό την έννοια των «δύο κόσμων» που επικρίνει ο Dilthey. Η σχέση πρέπει κάθε φορά να εξετάζεται συγκεκριμένα: η «ποιητική ιδέα», για παράδειγμα, μπορεί να περιορίζεται σε ένα θεματικό έναυσμα ή σε έναν μερικό επηρεασμό της μορφικής διαδικασίας ή, σύμφωνα με μια διατύπωση του Hegel, μπορεί να είναι το «γενικό επίκεντρο» στο οποίο

αναφέρονται οι μουσικές διατυπώσεις και όχι μια παράλληλη σε αυτές γραμμή.²¹

Φαινομενολογία

Η φαινομενολογία έθεσε ως στόχο της την κατάδειξη και περιγραφή των φαινομένων, εκείνων δηλαδή που δίδονται στη συνείδηση. Ως προς αυτό εργάζεται κριτικά: προκαταλήψεις και φαινομενικά αυτονόητες προϋποθέσεις τίθενται υπό αμφισβήτηση. Ιδιότητες των φαινομένων εναλλάσσονται στην παρατήρηση προκειμένου να διαχωρίζονται οι μεταβλητοί προσδιορισμοί από τους αναγκαιούς. Η φαινομενολογία μπορεί να εκκινήσει από την καθημερινή εμπειρία και από μεμονωμένα υποδειγματικά φαινόμενα. Όσα αντικείμενα έχουν προκύψει ιστορικά, διαφωτίζονται ως προς τη δομή και την «ουσία» τους. Θεμελιωτής της φαινομενολογίας είναι ο Edmund Husserl, ο οποίος πραγματεύεται τη μουσική αναφορικά με τη «συνείδηση του εσωτερικού χρόνου»: κατά τη διαδικασία ακρόασης μιας μελωδίας περιγράφεται η πρωταρχική εμπειρία του χρόνου (*Παραδόσεις για τη φαινομενολογία της συνείδησης του εσωτερικού χρόνου*, γραμμένες το 1905 και επιμελημένες από τον Heidegger το 1928).

Στο Nicolai Hartmann η φαινομενολογία, ως κατά το δυνατό ακριβής περιγραφή δεδομένων καταστάσεων πραγμάτων, οδηγείται σε μια θεωρία διαστρωμάτωσης του όντος (φυσικό, οργανικό, ψυχικό, πνευματικό). Το έργο τέχνης κατανοείται επίσης ως διαστρωματωμένο ον. Διακρίνονται τα στρώματα του πρώτου και του δεύτερου πλάνου (Hartmann 1953).

²¹ Στη νεότερη μουσικολογία, η μουσική ερμηνευτική αναπτύχθηκε με διαφοροποιημένο τρόπο από τον Κωνσταντίνο Φλώρο (Floros 1989).

Στη μουσική το στρώμα του πρώτου πλάνου είναι ό,τι δίδεται με καθαρά ακουστικό τρόπο. Από πίσω εμφανίζονται ενότητες της κατασκευής, οι οποίες σχετίζονται με το ακουστικό στοιχείο χωρίς να ανάγονται σε αυτό. Αποτελούν ένα εσωτερικά διαφοροποιημένο δεύτερο πλάνο με στρώματα της αρμονικής διάρθρωσης, των μελωδικών σχημάτων, των μοτιβικών και θεματικών σχέσεων που δομούνται πάνω τους. Σε αυτές τις ενότητες της κατασκευής εμφανίζεται ως περαιτέρω στρώμα μια εσωτερική πλευρά, που μπορεί να χαρακτηριστεί ως ψυχικό περιεχόμενο: χαρακτήρες κίνησης και συναισθηματικές ποιότητες, για παράδειγμα. Πέραν αυτών, διακρίνονται υπερκείμενες συνάψεις με την εποχή και τον πολιτισμό απ' όπου προέρχεται το έργο και με τις αξίες τις οποίες πραγματοποιεί. – Ο Kurt Huber κατέστησε τις εκφραστικές πτυχές της μουσικής αντικείμενο φαινομενολογικής περιγραφής. Ποιότητες που δείχνουν «συγχωνευμένες» με την κατ' αίσθηση δεδομενικότητα μιας μελωδίας, που είναι άμεσα συνδεδεμένες με αυτήν, είναι χαρακτήρες συναισθήματος και κίνησης. Όταν μια μελωδία ή ένα μοτίβο κατανοούνται ως σημεία ενός ψυχικού στοιχείου που βρίσκεται πίσω τους, τότε το ψυχικό αυτό στοιχείο βιώνεται ως διακριτό από το ηχητικό στοιχείο και ως ψυχική διάθεση που μεταφέρεται στη μουσική (γνωστοποίηση, έκθεση ψυχικής διάθεσης). Όταν ο χαρακτήρας ενός μοτίβου μεταφέρεται σε έναν ανθρώπινο ψυχισμό μέσα από ένα κατάλληλο συγκείμενο, τότε προκύπτει η εκφραστική πτυχή της χαρακτηριστικότητας, ιδιαίτερα έντονης στα καθοδηγητικά μοτίβα. Μία ιδιάζουσα επικράτεια εκφραστικών πτυχών αποτελούν γλωσσικές και οιονεί γλωσσικές μορφές γνωστοποίησης (σήματα και καλέσματα· συγκινησιακές εκδηλώσεις όπως επιθυμία, διαταγή, προτροπή, παράπονο· χειρονομική και μιμική έκφραση κατά τη διάρκεια του τραγουδιού στην όπερα).

Στις προαναφερθείσες εκφραστικές πτυχές που αφορούν την επικράτεια του συναισθήματος (χαρακτήρας, ψυχική διάθεση, γνωστοποίηση) πρέπει να προστεθούν πτυχές έκφρασης που περιλαμβάνουν παραστατικά στοιχεία. Εκτός από τον κινητικό της χαρακτήρα, η μουσική μπορεί να εγείρει παραστάσεις κίνησης, εξωτερικές κινήσεις δηλαδή μπορούν να αναπαρασταθούν με μουσικό τρόπο. Η ζωγραφική μουσική επιτρέπει τη μουσική απεικόνιση καταστάσεων και την αναπαράσταση γεγονότων και συμβάντων (προγραμματική μουσική). Στο πλαίσιο αυτό ο Huber κάνει λόγο για «βίωμα σφαιρών», που προκύπτει από (έμμεσες) παραπομπές στη λειτουργική μουσική: ένα χορικό ανακαλεί τη σφαίρα της εκκλησίας, ένα επίμονο μπάσο και ένας ρυθμός siciliano τη σφαίρα του ποιμενικού, ένα μινουέτο με ορισμένα διανθίσματα αντιπροσωπεύει τη χάρη του ροκοκό κ.ο.κ.

Στο βιβλίο του *Έρευνες για την οντολογία της τέχνης* ([1928] 1962), ο Roman Ingarden διερωτάται για την ύπαρξη του μουσικού έργου στις εμπειρίες των ακροατών, στις εκτελέσεις και στην παρτιτούρα. Μόνο στην εκτέλεση και την ακρόαση αποκτά ηχητική ύπαρξη αυτό που έχει παγιωθεί στην παρτιτούρα μέσω σημείων. Φυσικά υπάρχει και μια βωβή ανάγνωση της παρτιτούρας, ακόμα όμως κι αυτή παραπέμπει στον ήχο, σε εκείνο δηλαδή που γίνεται αντιληπτό ως πραγματικό – με όλες του τις ιδιότητες του τονικού ύψους, της διάρκειας, της έντασης και του ηχοχρώματος. Το μουσικό έργο δεν ταυτίζεται, εντούτοις, με καμία από τις εκτελέσεις του, ούτε καν με τη «βέλτιστη» εκτέλεση που μπορούμε να φανταστούμε ή με την «ερμηνευτική σε ορισμένες περιπτώσεις» εκτέλεση από τον συνθέτη. Το μουσικό έργο δεν είναι η εκάστοτε πραγματική εκτέλεση, αλλά το αντικείμενο το οποίο η εκτέλεση «αποβλέπει» και που «ερμηνεύεται» διαφορετικά στις διαφορετικές εκτελέσεις. Το μουσικό

έργο δεν εξισώνεται ούτε με την παρτιτούρα. Το σημειογραφικό κείμενο (παρτιτούρα) είναι ένα «σχηματικό αντικείμενο». Περιέχει σημεία (φθογγόσημα) και οδηγίες, σύμφωνα με τα οποία το μουσικό έργο πρέπει να πραγματοποιηθεί ως κάτι που ηχεί και που αποσκοπεί στην ακρόαση. Ως σχηματικό μόρφωμα, το σημειογραφικό κείμενο (παρτιτούρα) περιέχει μια ορισμένη ποικιλομορφία αναφορικά με τις δυνατότητες εκτέλεσης των σημείων και των οδηγιών του (αναφορικά, π.χ., με τη δυναμική, τη χρονική αγωγή, την άρθρωση). Και από την παρτιτούρα επίσης το μουσικό έργο γίνεται μόνο αντικείμενο «απόβλεψης». Το μουσικό έργο δεν είναι επομένως κάποιο «πραγματικό, ατομικό αντικείμενο», αλλά ένα «καθαρά αποβλεπτικό αντικείμενο», «ένα σχηματικό μόρφωμα, που περιέχει ένα πλήθος δυνατών συγκεκριμενοποιήσεων» (Ingarden 1962: 130). Με τις δράσεις της εκτέλεσης το μουσικό έργο εμφανίζεται σε διαφοροποιημένες πραγματοποιήσεις, δείχνει να μεταβάλλεται μαζί με τις εκτελέσεις του που κατανοούνται ως ερμηνείες του κειμένου του. «Η ιστορική διαδικασία της δήθεν μεταβολής του ίδιου του μουσικού έργου είναι στην πραγματικότητα διαδικασία αποκάλυψης και ενεργοποίησης πάντοτε νέων δυνατοτήτων συγκεκριμενοποίησης που ανήκουν στο σχήμα του έργου» (στο ίδιο: 134).

Κοντά στη φαινομενολογία βρίσκεται η ανθρωπολογία του Helmuth Plessner, η μουσικοαισθητική σημασία της οποίας μόλις πρόσφατα άρχισε να γίνεται αντικείμενο έρευνας (Tsetsos 2012). Τα συνθετικά ενεργήματα της ακρόασης, για τα οποία μιλούν ο Husserl και ο Nicolai Hartmann, προϋποθέτουν μια σωματική-δυναμική συνέργεια, η οποία περιγράφεται λεπτοφυσικά από τον Plessner. Μια ηχητική ακολουθία δεν κατανοείται πρώτα μέσα από τη γνώση των σχέσεων που περιέχει, αλλά μέσα από μια σωματική, μμητική συμπεριφορά, μέσα από μια

συμπόρευση. Τούτη η σωματική συν-τέλεση είναι αναγκαία για την αντίληψη της έκφρασης. Η προσπάθεια περιγραφής της έκφρασης χρειάζεται να λαμβάνει διαρκώς υπόψη τον χαρακτήρα κίνησης. Μια ευρεία νοηματοδότηση μουσικών διαδικασιών μπορεί μὲν να είναι ανοικτή στις πιο διαφορετικές συγκεκριμενοποιήσεις, πρέπει ωστόσο σε κάθε περίπτωση να αναφέρεται στον πρωτογενή δεσμό των χαρακτήρων κίνησης με την ανθρώπινη συμπεριφορά.

Κοινωνική φιλοσοφία

Η κατασκευή κλιμάκων σε ένα πολιτισμό ή μια ιστορική περίοδο οδηγεί, όπως τόνισε ο Helmholtz, από το φυσικό φαινόμενο του ήχου (συγγένεια πέμπτης, σειρά φυσικών αρμονικών ήχων) στο αισθητικό πεδίο, επί του οποίου ξεκινούν οι διαφορές του εθνικού και του ατομικού γούστου. Από εδώ παίρνει αφετηρία ο Max Weber. Στο κείμενό του *Τα ορθολογικά και κοινωνιολογικά θεμέλια της μουσικής* διερευνά τον εξορθολογισμό του τονικού υλικού σε διαφορετικούς ιστορικούς-κοινωνικούς χώρους. Το εξορθολογισμένο τονικό υλικό διατηρεί την κοινωνική του εγκυρότητα, ακόμα κι αν περιλαμβάνει ακουστικές ασυμφωνίες. Ο συγχορδιακός εξορθολογισμός της μουσικής στη νεωτερικότητα – που αφορά την αρμονία και τη μετατροπία – οδηγεί στις συμβιβαστικές διευθετήσεις του συγκερασμένου χορδίσματος, καθώς η διαίρεση της οκτάβας σε δώδεκα ίσα ημιτόνια επιφέρει ενδιάμεσες τιμές που δεν εμφανίζουν πια κανένα διάστημα ως εντελώς καθαρά, αντ' αυτού όμως καθιστούν κάθε διάστημα αξιοποιήσιμο.

Η εμφάνιση των χρωματικών αλλοιώσεων στη Δύση ανατρέχει σε παρόμοιες ανάγκες με εκείνες που γέννησαν τις

διαδοχές από δύο ημιτόνια ή δύο τέταρτα του τόνου στην ελληνική Αρχαιότητα: αρχικά «κατόπιν μελωδικού μαλακώματος του σκληρού χαρακτήρα της καθαρής διατονικότητας» και στη συνέχεια – στον 16ο αιώνα – «κατόπιν δραματικής αναπαράστασης των παθών» (Weber [1921-1922] 1972: 18). Για ορισμένες κοινωνίες ή εκπροσώπους τους, η χρωματικότητα είναι «αντιπαθητική» (αρχαίοι Έλληνες τραγικοί, πρόομη χριστιανική εκκλησία, κομφουκιανή θεωρία της μουσικής). Σε ορισμένους πολιτισμούς χρησιμοποιούνται διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου, ιδιαίτερα στην τεχνητή μουσική που προορίζεται για τους γνώστες. Τα διαστήματα αυτά υπολογίζονται στη μουσική θεωρία (αραβική και ινδική μουσική), παρότι δεν αποτελούν στοιχεία των χρηστικών κλιμάκων.

Στους ειδικούς παράγοντες εξέλιξης της δυτικής μουσικής ανήκει η επινόηση μιας σημειογραφίας με σύστημα γραμμών και προσδιορισμό της χρονικής αξίας. Η σημειογραφία αυτή, που έχει την αφετηρία της στη μουσική θεωρία του Μεσαίωνα, αποτελεί ουσιαστική προϋπόθεση για την ανάπτυξη της πολυφωνικής σύνθεσης. Οι μονές και οι μοναστικές αδελφότητες υπήρξαν «οι φορείς κάθε μουσικοτεχνικού ορθολογισμού μέσα στην εκκλησία» (Weber [1921-1922] 1972: 70). Η γραπτή σταθεροποίηση είναι μία από τις προϋποθέσεις για την αισθητική αυτονομία της μουσικής. Η αυτόνομη μουσική είναι μουσική για γνώστες. Όπως παρατηρεί ο Hegel, ο γνώστης ενδιαφέρεται για το καθαρά μουσικό στοιχείο, αναζητά το νέο, το συγκρίνει με το παραδοσιακό. Η μουσική της οποίας οι καινοφανείς μορφολογικές ιδέες και οι σύνθετες συνάψεις προκαλούν τον γνώστη αφήνει πίσω της την ανάγκη του λαϊκού ανθρώπου για οικείες μορφές και κατανοητή έκφραση (Hegel 1830: 322). Η εξέλιξη αυτή είναι μέρος της ευρύτερης ιστορικής διαδικασίας μιας

σχέσης αλλοτριώσης μεταξύ τέχνης και κοινωνίας. Στο δοκίμιο *Για την κοινωνική κατάσταση της μουσικής* (1932), ο Adorno αναλύει την κατάσταση της «κοινωνικής αλλοτριώσης» της νέας μουσικής.

Η μουσική που ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της αγοράς πρέπει να διακρίνεται από τη μουσική που την απορρίπτει κατ' αρχήν. Η διάκριση αυτή δεν ταυτίζεται με εκείνη μεταξύ «σοβαρής» και «ελαφράς» ή «ψυχαγωγικής» μουσικής. Ενώ ένα μεγάλο μέρος της «σοβαρής» μουσικής υπηρετεί την αγορά και απλώς συγκαλύπτει την αγοραία λειτουργία, υπάρχει πολλή «ελαφρά» μουσική που αντιτάσσεται στην επίσημη εικόνα της κοινωνίας για τον εαυτό της με το να αποκαλύπτει υποσυνείδητες δυνάμεις. Ωστόσο, είναι πρωτίστως η έντεχνη μουσική που μέσα στην προϊούσα απομόνωσή της ιχνηλατεί τις ρωγμές και τις αντιφάσεις της κοινωνίας. Ο Adorno διακρίνει: 1. μουσική που σε μορφή και έκφραση αντικατοπτρίζει –αναστοχάζεται– την αλλοτριώση και με αυτόν ακριβώς τον τρόπο την κορυφώνει (ο Schönberg και η σχολή του), 2. μουσική που μόνο φαινομενικά μπορεί να άρει την αλλοτριώση, ανατρέχοντας σε παλαιότερα και πιο γνώριμα ύφη (νεοκλασικισμός, Στραβίνσκι), και 3. μουσική που επιθυμεί να ξεπεράσει πραγματικά την αλλοτριώση με τον προσανατολισμό στη μουσική κατανόηση (Apperzeption) της σημερινής κοινωνίας (ο Kurt Weill με το μοντάζ του από μουσικά ιδιώματα, ο Eisler με την αγωνιστική του μουσική της εργατικής τάξης).

Πρώτα η ρήξη με την αμεσότητα της χρήσης έκανε τη μουσική να είναι τέχνη. Τούτη η διαδικασία αυτονόμησης «πήρε σήμερα από τους ανθρώπους τη μουσική και τους άφησε μόνο τη σκιά της»: υποκατάστατα, μουσικά εμπορεύματα, που ικανοποιούν τους ακροατές χωρίς απαιτήσεις και με αυτό τους

υποβιβάζουν πνευματικά. Η «κοινωνική αλλοτριώση» της μουσικής έχει η ίδια παραχθεί κοινωνικά και «γι' αυτό δεν μπορεί να διορθωθεί ενδομουσικά, αλλά μόνο κοινωνικά: μέσα από την αλλαγή της κοινωνίας» (Adorno [1932]: 730). Αν η μουσική ήθελε να αποκαταστήσει από μόνη της εκείνη την αμεσότητα, θα συνέβαλλε μόνο στη συγκαλύψη της κατάστασης. Από τη μουσική πρέπει να αξιώνεται «χαρακτήρας γνώσης» – ο Adorno θεωρεί πως αυτόν τον έχει πραγματοποιήσει πρωτίστως ο Schönberg. Χάριν μιας αληθινής έκφρασης, έπρεπε να απελευθερώσει το υλικό από τις παραδοσιακές δεσμεύσεις, που υπαινίσσονται μια συμφωνία μεταξύ ατόμου και κοινωνίας. Τέτοιες δεσμεύσεις είναι: η τονικότητα, η λύση της διαφωνίας, οι σχέσεις συμμετρίας, η συγχορδιακή υλοποίηση της αντίστιξης. Ο Adorno βλέπει την «κάθαρση του μουσικού υλικού» του Schönberg σε αντιστοιχία με την κριτική της γλώσσας του Karl Kraus και την ψυχανάλυση του Freud: στον ατομικό, εξειδικευμένο κύκλο προβλημάτων αποκτούνται λύσεις, «οι οποίες απαρατήρητα στρέφονται ενάντια στις προϋποθέσεις του ατομισμού». Στη συνέχεια της αστικής μουσικής της έκφρασης ο Schönberg δημιουργεί μια «τέλεια ορθολογική ενδελεχή κατασκευή», η οποία δεν συμβιβάζεται με το «σημερινό κοινωνικό καθεστώς» (στο ίδιο: 736). Για την έκφραση της χρείας και της οδύνης τινάζονται στον αέρα εκφραστικές συμβάσεις, έτσι ώστε από τα θραύσματα της μουσικής έκφρασης να προκύπτει μια καινούργια γλώσσα. Στη μουσική του *Βότσικ* του Alban Berg «η αληθινή αναπαράσταση του ατομικού ψυχισμού [...] μεταστρέφεται σε πρόθεση κοινωνικής κριτικής» (στο ίδιο: 741). Στον Webern κορυφώνεται η «μοναχικότητα και αποξένωση απέναντι στην κοινωνία» μέσα από μια διάλυση του μουσικού υλικού σε ένα «καθαρό ήχο» που πάει πέρα από τον Schönberg

και τον Berg (στο ίδιο: 742). Έτσι, η μουσική του Schönberg και της σχολής του είναι εκείνη που δίνει μορφή στην αλλοτρίωση και αναπαριστά κοινωνικές αντινομίες ως ιστορικά παραχθείσα διαφωνία. Όχι ότι ο Schönberg επιδίωξε κάτι τέτοιο· ο χαρακτήρας γνώσης προκύπτει από την αντιπαράθεση με τα ενύπαρκτα προβλήματα του υλικού.

Αντιθέτως, υπάρχει μια μουσική που επιδιώκει να άρει την αλλοτρίωση με μουσικές γέφυρες, μέσα από την αναδρομή σε μουσικά ύφη ενός παρελθόντος που δεν γνώριζε τέτοια αλλοτρίωση: αυτό συμβαίνει στον νεοκλασικισμό και τον φολκλορισμό, ιδίως του Ίγκορ Στραβίνσκι. Στο παρελθόν αναζητείται το διαχρονικά ισχύον. Το τρέχον υλικό εφαρμόζεται σε πρότυπα της λαϊκής μουσικής, της μεσαιωνικής πολυφωνίας, του ύφους κοντσέρτου του μπαρόκ. Η αλλοτρίωση μπορεί έτσι να παραμεριστεί μόνο στην εικόνα, σε ένα «παίγνιο μασκών» από ύφη. Στο νεοκλασικισμό του Hindemith η αναδρομή σε παλαιές μορφές (μορφή μπαρόκ κοντσέρτου) και πρότυπα (τεχνική φούγκας) παρουσιάζεται ως η «ευσυνειδησία» του «μουσικού τεχνίτη». Η κοινωνική κατάσταση όμως δεν είναι σε κανένα σημείο της η δημιουργική ευταξία, της οποίας μάρτυρας γίνεται η μουσική, «αλλά μια ταξική κατάσταση, την οποία η μουσική θέλει να συγκαλύψει στο όνομα του ανθρωπισμού της» (Adorno [1932] 1986: 748).

Τέλος, υπάρχουν προσπάθειες να ξεπεραστεί η αλλοτρίωση μέσα από τον ιδιαίτερο συνυπολογισμό των δυνατοτήτων μουσικής αντίληψης της σημερινής κοινωνίας. Ο Kurt Weill δεν προσαρμόζει τις συνθέσεις του στην εν λόγω δυνατότητα αντίληψης, αλλά επιδεικνύει τα συνηθισμένα της ιδιώματα στο συγκείμενο της καλλιτεχνικής του μεθόδου του μοντάζ, ιδιώματα εν μέρει της μουσικής γλώσσας του 19ου αιώνα, εν μέρει

της μουσικής για κατανάλωση. Στην *Όπερα της πεντάρας* και το *Μαχαγκόν* ο Weill κάνει να φανούν τα κοινωνικά ρήγματα «με μια εύθραυστη υφή που η ίδια εμφανίζεται ως επίπλαστη».

Στην αγωνιστική μουσική του Hanns Eisler έχουμε να κάνουμε με μια κατάλυση της αλλοτρίωσης στην πράξη. Ασκώντας κριτική στον «χαρακτήρα στούντιο» και τον «πύργο από ελεφαντόδοντο» της αστικής έντεχνης μουσικής, ο Eisler στράφηκε στην εργατιά. Γι' αυτήν έγραψε μια κοινοτική μουσική –τραγουδιστή, απλή, λαϊκότερη–, η οποία ωστόσο διαφοροποιείται από την αστική ευτελή μουσική με την αποφυγή της τονικότητας της δεσπόζουσας, με τους τροπικούς ιδιωματοπισμούς, με μια μετρική ακανόνιστη που διαρρηγνύει τον εμβατηριακό χαρακτήρα. Η τεχνική πρόοδος της αστικής μουσικής, με την οποία ο Eisler, ως μαθητής του Schönberg, ήταν εξοικειωμένος, έπρεπε να αποκλειστεί από την αγωνιστική τούτη μουσική, με αποτέλεσμα να καταλύεται η σχέση αλλοτρίωσης μεταξύ συνθέτη και κοινωνίας, όχι όμως και εκείνη μεταξύ προοδευτικής σύνθεσης και κοινωνίας.

Αναλυτική φιλοσοφία

Η σχέση μουσικής και γλώσσας αποτελεί κλασικό θέμα στην ιστορία της αισθητικής της μουσικής. Εδώ η γλώσσα προϋποτίθεται ως το ουσιαστικό μέσο επικοινωνίας με το οποίο αντιπαραβάλλονται τα μουσικά φαινόμενα (μουσική ως γλώσσα των ήχων, γραμματικές αναλογίες, μουσικά ρητορικά σχήματα). Η θεωρία μιας κοινής καταγωγής μουσικής και γλώσσας στον Rousseau και τον Herder περιέχει όμως την ιδέα ότι η ασματική εκφορά και οι συνδεδεμένες με αυτήν χειρονομίες είναι κάτι πρωταρχικό, από το οποίο αναπτύχθηκε κατόπιν η πεζή ομιλία

(Rousseau [1781] 1826· Herder 1772). Εκ της καταγωγής της, συνεπώς, η γλώσσα είναι εξειδίκευση ενός τρόπου επικοινωνίας, της οποίας το πρότυπο –τραγουδιστή σύνδεση των φωνημάτων και ρυθμικές χειρονομίες– αποτελεί η μουσική.

Ανεξάρτητα από τη συγκεκριμένη θεωρία, ο Ludwig Wittgenstein, στη φιλοσοφία του της γλώσσας που άφησε εποχή, έθεσε τη μουσική ως σημείο αναφοράς, εξετάζοντας τη γλωσσική σημασία και κατανόηση από τη σκοπιά της μουσικής: «Θεωρώ [...] πώς η κατανόηση της γλωσσικής πρότασης είναι πιο κοντά απ' όσο νομίζει κανείς σε εκείνο που συνήθως αποκαλούν κατανόηση του μουσικού θέματος» (Wittgenstein [1953] 1960: §527· πρβλ. Eggers 2011: 202). Οι μουσικοί ήχοι δεν ακούγονται ως σήματα, όπως οι ήχοι της γλώσσας, αλλά ως στοιχεία σχέσεων που σχηματίζουν μια δομική συνάφεια. Για την εξήγηση μιας γλωσσικής πρότασης είναι αναγκαίο οι ήχοι της να κατανοούνται ως σήματα που παραπέμπουν σε έννοιες πραγμάτων· η πρόταση όμως –και σε αυτό μοιάζει με το μουσικό θέμα– πρέπει να κατανοείται εξίσου ως δομική συνάφεια που αποκτά νόημα μέσα από τον τονισμό και τον ρυθμό της ομιλίας.

Αξίζει, επομένως, τον κόπο να θεματοποιηθεί ο τρόπος με τον οποίο καταλαβαίνουμε τη μουσική. Ο Wittgenstein είναι υπεύθυνος για τη λεγόμενη γλωσσική στροφή στη φιλοσοφία. Το ερώτημα σχετικά με το πράγμα –την τέχνη, τη μουσική, την ομορφιά– προϋποθέτει το ερώτημα σχετικά με τη χρήση των λέξεων. Βασικό ερώτημα γίνεται το εξής: πώς χειριζόμαστε τη γλώσσα όταν μιλάμε για τους χαρακτήρες του τονισμού και της κίνησης, για τη μουσική διαμόρφωση και διάρθρωση και για τις αξίες του ακουστού; Ενώ οι περιγραφικές έννοιες αφορούν καθοριζόμενα στοιχεία –τονικές σχέσεις, ρυθμούς, μορφολογικά σχήματα–, οι αισθητικές έννοιες αφορούν ιδιότητες απορροής:

μοτιβικούς χαρακτήρες, ένταση της κίνησης, ισορροπία των αντιθέσεων.

Ο Frank Noel Sibley (1923-1996) αντιλαμβάνεται τη σχέση των αισθητικών ιδιοτήτων με τις περιγραφικά καθορισμένες («μη αισθητικές») ιδιότητες ενός έργου τέχνης υπό την έννοια της «ανάδυσης». Η απλή περιγραφή καταστάσεων πραγμάτων μπορεί να στρέψει την προσοχή σε εκείνες τις μη αισθητικές ιδιότητες του έργου, από τις οποίες προκύπτουν, «αναδύονται» οι αισθητικές του ιδιότητες (Sibley 1965: 38 κ.ε.). Στη μουσική ανάλυση είναι πολύ σημαντικό να περιγράφονται οι μορφικές διαδικασίες, προκειμένου κατόπιν να μπορεί να καταδειχθεί σε ποιο βαθμό από αυτές προκύπτουν εκφραστικές ποιότητες. Κάτι τέτοιο μπορεί να καταδειχθεί μόνο στην εκάστοτε περίπτωση, δεν μπορεί όμως να γενικευτεί και να αναχθεί σε σταθερές. (Μπορώ στο *Πρελούδιο αρ. 4* του Chopin να περιγράψω το είδος κατάβασης της μελωδικής γραμμής και των συγχορδιών από το οποίο προκύπτει η έκφραση θλίψης, δεν μπορώ όμως να ισχυριστώ γενικευτικά ότι η αργή καθοδική κίνηση συνδέεται πάντοτε με τη θλίψη ή ότι η θλίψη μπορεί να ανακύψει μόνο από μια τέτοιου είδους μουσική).

Όταν η μουσική βιώνεται ως έκφραση, η έκφραση αυτή δεν αναφέρεται σε κάτι που η μουσική αναπαριστά (πρόσωπα, συμβάντα, ιδιότητες). Σύμφωνα με τον Stephen Davies, η μουσική μπορεί να παραστήσει εκφραστικές ιδιότητες χωρίς συνάφια να αναπαριστά κάτι συγκεκριμένο. Οι λέξεις για το συναίσθημα χρησιμοποιούνται στη μουσική με δευτερεύουσα σημασία. Πρωτεύουσα σημασία του όρου «θλίψη» είναι η θλίψη ενός ανθρώπου, με τη δευτερεύουσα σημασία μπορεί κανείς να μιλά για τη θλίψη ενός δέντρου («κλαιούσα ιτιά»), ενός τσακισμένου άνθους, ενός άδειου σπιτιού: «emotion characteristics

in appearances» (Davies 1994: 221). Το ίδιο συμβαίνει με ένα μουσικό «mesto» ή «con dolore» που γίνεται κατανοητό χωρίς να χρειάζεται να καταδειχτεί κάποιο θλιβερό γεγονός ή βίωμα που αναπαριστά η μουσική.

Παρότι η μουσική δεν αναπαριστά κάτι προϋπάρχον, μπορεί, σύμφωνα με τον Nelson Goodman (1968), να έχει μια σχέση με τον εξωμουσικό κόσμο. Μια τέτοια σχέση βλέπει ο Goodman στον δειγματισμό, που είναι κάτι διαφορετικό από την αναπαράσταση. Μια εικόνα μπορεί να αναπαραστήσει κάτι «ως» κάτι (π.χ. έναν άνθρωπο ως αναγνώστη, ως βιολιστή). Μπορεί όμως να δειγματίσει και κάτι το οποίο λειτουργεί ως υπόδειγμα ενός χρώματος, μιας υφής, ενός τρόπου σχεδίασης. Παρέχει ορισμένες ιδιότητες εν είδει παραδείγματος. Μαζί με τον κυριολεκτικό δειγματισμό (όπως στο δειγματολόγιο ενός ταπετσίερη) υπάρχει και ο «μεταφορικός δειγματισμός» της έκφρασης, με κεντρική σημασία για την τέχνη και τη μουσική. Ένα δειγματισμένο φαιό μπορεί να δηλώνει μεταφορικά τη θλίψη, μια μουσική διατύπωση μπορεί στις ιδιότητες τις οποίες κατέχει να καταστεί υπόδειγμα για ιδιότητες από άλλες περιοχές της ζωής, μια αργά κατερχόμενη μελωδία για μια θλιμμένη στάση, παραδείγματος χάριν. Η έκφραση είναι μεταφορικός δειγματισμός (Mahrenholz 1998). Στον Goodman δεν πρόκειται πια για λόγο περί τέχνης, αλλά για τέχνη ως γλώσσα: γλώσσα με την ευρεία έννοια μορφών έκφρασης της τέχνης όχι μόνο μέσω αναπαράστασης, αλλά εξίσου και κυρίως μέσω δειγματισμού.

Ο «μεταφορικός δειγματισμός» εναρμονίζεται με την ιδέα ότι το έργο τέχνης πρέπει εν γένει να κατανοείται ως μεταφορά. Ο Monroe Curtis Beardsley (1958) παρομοιάζει τα έργα τέχνης με μεταφορές. Η σημασία τους δεν έγκειται στην εναλλακτική

μεταξύ αλήθειας και ψεύδους, αλλά στην αναπαράσταση όψεων του κόσμου.

Με τη γλωσσική στροφή συνδέεται και η σημειολογική αισθητική, από την οποία μπορεί εδώ να εκτεθεί μία επιμέρους αντίληψη, σύμφωνα με την οποία το ζητούμενο δεν είναι η διαδικασία που οδηγεί στη σημασία, αλλά η διαδικασία σημασιοδότησης (Eco 1962). Το έργο τέχνης παραπέμπεται στον ερμηνευτικό διάλογο με τον θεατή/ακροατή, η δραστηριότητα του οποίου συμπληρώνει τις λανθάνουσες δομές του έργου τέχνης και έτσι το ολοκληρώνει. Το έργο τέχνης πρέπει να κατανοείται θεμελιωδώς ως «πολύσημο μήνυμα», «ως πλήθος σημασιών, οι οποίες περιέχονται σε ένα σημαίνον» (στο ίδιο: 12). Πρόκειται για μια σημαντική ιδέα σε ό,τι αφορά την ιστορικότητα της μουσικής ερμηνείας. Το μουσικό έργο τέχνης δεν είναι ένα σημειογραφημένο κείμενο που παγιώνεται ως σύστημα σημείων, αλλά το σύνολο των δομικών συναφειών που υποδηλώνονται στο σημειογραφημένο κείμενο και που πρέπει να ενεργοποιηθούν μέσα από την εκάστοτε μουσική πράξη. Από τη λεκτική ερμηνεία του έργου πρέπει να αναμένεται όχι μόνο να υπεισέρχεται σε ζητήματα ιστορίας της δημιουργίας και της πρόσληψης, αλλά εξίσου και κυρίως να καταδεικνύει τη σημασία του για το σήμερα.