

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Μάρκος Τσέτσος

Αισθητική της μουσικής

Σημειώσεις

ΑΘΗΝΑ 2012

Αντί εισαγωγής

Η μουσική αισθητική προσπαθεί να απαντήσει στα ερωτήματα: τι είναι η μουσική; Πώς φέρει το νόημά της; Ποια είναι η θέση της στην ανθρώπινη ζωή, κουλτούρα και κοινωνία; Τι είναι η σπουδαιότητα στη μουσική; Απαντήσεις έχουν προσφέρει κάποιοι από τους μεγαλύτερους φιλόσοφους: ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης, ο Ιερός Αυγουστίνος, ο Θωμάς ο Ακινάτης, οι Kepler, Leibnitz, Descartes, Rousseau, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche και Marx. Επιστήμονες της ακουστικής και της ψυχολογίας όπως οι Stumpf, Helmholtz και Seashore συνέβαλλαν τα μέγιστα. Στον 20^ο αιώνα τις πιο σημαντικές συμβολές προσέφεραν οι Adorno, Dahlhaus, Ingarden, Langer, Meyer, Scruton και Zuckerkandl.

Αισθητικά ερωτήματα συναντούμε σε σχεδόν όλους τους τύπους μουσικολογικής γραφής. Ανακύπτουν όταν οι ιστορικοί της μουσικής συζητούν το ρόλο της μουσικής σε ένα κοινωνικό περιβάλλον ή την επίδραση του προσωπικού περιβάλλοντος στην ατομική μουσική εξέλιξη ή όταν συγκρίνουν τη μουσική με τις άλλες τέχνες ή καθορίζουν τους όρους ενός συγκεκριμένου ύφους· ανακύπτουν από τους επιστήμονες της ακουστικής που αναζητούν τις βάσεις τους σε φυσικές ιδιότητες· τα επικαλούνται αναλυτικοί της μουσικής ως θεμελιώσεις για θεωρίες και μεθόδους ανάλυσης και λανθάνουν των τοποθετήσεών τους απέναντι στο μουσικό υλικό, τη διαδικασία της ακρόασης και τη λειτουργία της εκτέλεσης· εμφανίζονται μονίμως στα γραπτά των μουσικών κριτικών όποτε έρχονται στο προσκήνιο κριτήρια κρίσης της επιδεξιότητας και της φαντασίας στη σύνθεση και της τεχνικής αρτιότητας και ερμηνευτικής διαίσθησης στην εκτέλεση· διεισδύουν στα έργα των εικονογράφων και των ειδικών στην εκτελεστική πρακτική, όπως κάνουν οι σκέψεις των εκτελεστών όταν υπερπηδούν το -φανταστικό, παρά τον ιστορικό καθορισμό του- χάσμα μεταξύ μαρτυρίας και ισχυρισμού ή εκτέλεσης. Έτσι, τα αισθητικά ερωτήματα εκφράζονται σε πολλά διαφορετικά στιλ γραφής: επιστημονικό, φιλολογικό, φιλοσοφικό. Απαντούν επίσης εκτός της βιβλιογραφίας της μουσικολογίας, σε συστηματικά φιλοσοφικά γραπτά από τον Πυθαγόρα στον Leonard Meyer και σε γενικές ιστορίες της τέχνης και του πολιτισμού.

Η εξειδικευμένη συγγραφή μουσικής αισθητικής εκτείνεται ως τον Μεσαίωνα, πάνω απ' όλα στη θεωρησιακή [speculative] παράδοση που κληρονομήθηκε από την αρχαιοελληνική φιλοσοφία και που έφτασε διαμέσου της Αναγέννησης στην περίοδο του πρώιμου μπαρόκ. Ήταν με τη θεωρία του συναισθηματικού νοήματος στη μουσική, την ονομαζόμενη «θεωρία του συναισθήματος», που η αισθητική πήρε εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα. Ο Scheibe και ο Mattheson ήταν οι πιο σημαντικές φυσιογνωμίες στην ανάπτυξη αυτής της θεωρίας. Στον 19^ο αιώνα η θεωρία του Hanslick για τη μουσική ως «ηχητικά κινούμενων μορφών» θέσπισε μια γραμμή στην αισθητική σκέψη που απέρριπτε τις συναισθηματικές και προγραμματικές ερμηνείες της μουσικής, έναν φορμαλισμό τον οποίο ακολούθησαν οι Combarieu, Stravinsky, Langer και άλλοι. Η θεωρία του Kurth για τη μουσική ως ρεύματος τάσης και ως έκφρασης της βούλησης (με τη σοπενχαουερική έννοια) ανήκει στην ίδια γραμμή σκέψης. Ο Kretzmar από την άλλη μεριά, υποστήριξε την άποψη ότι η μουσική είχε νόημα και συναισθηματικό περιεχόμενο και ότι αυτά μπορούσαν να προσδιορισθούν άμεσα. Υπάρχει ένα σημαντικό σώμα μαρξιστικής αισθητικής ή κριτικής θεωρίας στη μουσική, ιδιαίτερα στο έργο των Adorno, Bloch, Lissa και Supičić. Πολλοί συνθέτες συνεισέφεραν στη θεωρία της αισθητικής,

μεταξύ των οποίων οι Wagner, Busoni, Schönberg, Στραβίνσκι, Hindemith, Sessions, Cage, Cowell, Schaeffer και Stockhausen.

Στις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα η αισθητική διεύρυνε τη σκοπιά της. Το πεδίο ενδιαφερόντων της ξεπέρασε την επικράτεια της κλασικής ή υψηλής μουσικής προκειμένου να ενσωματώσει πιο δημοφιλείς μορφές, πλούσιες σε κοινωνικά, τελετουργικά και πολιτισμικά παρακλάδια. Η ενθομουσικολογική έρευνα συνεισέφερε σε αυτή τη διεύρυνση σκοπιάς. Η φεμινιστική, σημειολογική και η πιο αποκάλυπτα πολιτική θεωρητική σκέψη έκανε την είσοδό της στο πεδίο από κοινού με την συνέχιση ενός φορμαλισμού που κυριάρχησε στη μουσική θεωρία και φιλοσοφία για μεγάλο μέρος του 20^{ου} αιώνα. Η φιλοσοφία της μουσικής, που προϋποτίθετο όλων των περιοχών της μουσικής, έγινε πιο κριτική και αυτοσυνείδητη όσο επικρατούσε η ροπή προς τη θεωρία.

Από *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed.

Επιλεγμένη βιβλιογραφία (χρονολογικά)

- K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig ²1899. J. Combarieu, *La musique, ses lois, son évolution*, Paris 1907. H. Siebeck, *Grundfragen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst*, Tübingen 1909. C. Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig 1911. Κ. Οικονόμου, «Αισθητική της μουσικής, τεύχος Α'», *Τα μουσικά χρονικά*, 1936. S. K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Harvard University Press, 1942. W. D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music: The Evidence of Poetry and Philosophy*, Harvard University Press, 1966. F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Insel, 1974. Ο. Ψυχοπαίδη-Φράγκου, *Η αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου*, Πύλη, 1979. Ι. Στραβίνσκι, *Μουσική ποιητική*, μτφρ. Μ. Γρηγορίου, Νεφέλη, 1980. H. M. Schueller, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge University Press, 1981. E. Lippman (επιμ.), *Musical Aesthetics: A Historical Reader* (3 τόμοι), Pendragon Press, 1984-1990. Ε. Μουτσόπουλος, *Η αισθητική του Brahms: φαινομενολογική εισαγωγή στη φιλοσοφία της μουσικής*, Καρδαμίτσας, 1986-1989. Katz, C. Dahlhaus (επιμ.), *Contemplating Music: Source Readings in the Aesthetics of Music* (4 τόμοι), Pendragon Press, 1987-1993. D. E. Tanay, *Music in the Age of Ockham: The Interrelations between Music, Mathematics and Philosophy in the 14th Century*, διατριβή, Berkeley 1989. H. Chadwick, *Boethius: The Consolations of Music, Logic, Theology and Philosophy*, Oxford University Press, 1990. F. Hand, *Aesthetics of Musical Art or The Beautiful in Music*, Reprint Services Corporation [1990-1996]. J. Levinson, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Cornell University Press, 1990. E. Bloch, *Essays on the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, 1991. L. Ferrara, *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound Form and Reference*, Greenwood Press, 1991. E. Fubini, *History of Music Aesthetics*, Macmillan, 1991. P. Kivy, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, 1993. E. Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, 1994. Th. W. Adorno κ.ά., *German Essays on Music*, Continuum International Publishing, 1994. M. Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, 1995. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, 1997. L. Goehr, *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, University of California Press, 1998. E. Lippman, *The Philosophy and Aesthetics of Music*, University of Nebraska Press, 1999. E. Lippman, *Η ηθική αντίληψη της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα*, Ανοιχτή Πύλη, 1999. Κ. Ντάλχαους, *Η αισθητική της μουσικής*, μτφρ. Α. Οικονόμου, Στάχυ, 2000. R. A. Sharpe, *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford University Press, 2000. P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press, 2002. Έγκελς [Hegel], *Η αισθητική της μουσικής*, μτφρ. Μ. Τσέτσος, Εστία, 2002. E. Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική*, μτφρ. Μ. Τσέτσος, Εξάντας, 2003. St. Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, 2003. Κ. Φλώρος, *Ο άνθρωπος, ο έρωτας και η μουσική*, μτφρ. Γ. Δ. Αγραφιώτης, Νεφέλη, 2003. Μ. Τσέτσος, *Βούληση και ήχος. Η μεταφυσική της μουσικής στη φιλοσοφία του Σοπενχάουερ*, Εστία, 2004. Α. Σοπενχάουερ, *Τα κείμενα για τη μουσική*, παράρτημα στο Μ. Τσέτσος 2004. G. Marcel, *Music and Philosophy*, Marquette University Press, 2005. Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και μουσική. Η μουσική στους Πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνιο*, Μεταίχμιο, 2005. Λ. Γκέρ, *Το φανταστικό*

μουσείο των μουσικών έργων. Ένα δοκίμιο για τη φιλοσοφία της μουσικής, μτφρ. Κ. Κορομπίλη, Εκκρεμές, 2005. Ν. Γκούντμαν [Goodman], *Γλώσσες της τέχνης*, μτφρ. Π. Βλαγκόπουλος, Εκκρεμές, 2005. Ε. Lippman, *A humanistic philosophy of music*, Pendragon Press, 2006. Μ. Spitzer, *Music as philosophy: Adorno and Beethoven's late style*, Indiana University Press, 2006. Β. Bujic, *Music in European Thought (1851-1912)*, Cambridge University Press, 2008. Β. C. Hulse, Ν. Nesbitt (επιμ.), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Ashgate, 2010. St. L. Sorgner (επιμ.), *Music in German Philosophy: An Introduction*, The University of Chicago Press, 2010. Τ. Β. Αντόρνο, *Η φιλοσοφία της Νέας Μουσικής*, μτφρ. Τ. Σιετή, Ο. Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Νήσος, 2012.

Μέρος 1^ο

19^{ος} αιώνας

Ενότητα 1η

Ιμμάνουελ Καντ ή διαφωτισμός και μουσική.

Γιατί ξεινάμε την εξέτασή μας από το διαφωτισμό; Είναι γνωστό ότι θεωρίες περί μουσικής υπήρχαν από αρχαιοτάτων χρόνων. Τι θα μας εμποδίζε να ξεινήσουμε από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη για παράδειγμα;¹⁰ Η απόφασή μας να ξεινήσουμε με το διαφωτισμό δεν είναι διόλου τυχαία αλλά έχει *μεθοδολογική* αιτία. Την εποχή ακριβώς του διαφωτισμού (εν γένει 18ος αιώνας) είναι που διαμορφώνονται οι έννοιες και οι μέθοδοι που διέπουν τη νεωτερική («μοντέρνα») σκέψη και πράξη. Την ίδια εποχή η θεώρηση των τεχνών παύει να είναι ένα τυχαίο συνονθύλευμα εμπειρικών παρατηρήσεων και κανόνων, εντάσσεται στα ευρύτερα φιλοσοφικά συστήματα βάσει *αρχών*, ανορθώνεται σε μία από τις βασικές εκφάνσεις και σοβαρές δραστηριότητες του νεώτερου ευρωπαϊκού πολιτισμού. Την εποχή του διαφωτισμού διατυπώνονται η έννοια και τα βασικά προβλήματα της *αισθητικής* ως *φιλοσοφίας της τέχνης*,¹¹ η ιδέα μιας *αισθητικής θεωρίας*. Η τελευταία μας επιτρέπει να επανεξετάσουμε και να επανεκτιμήσουμε το πολιτισμικό μας παρελθόν μέσα από ένα σύγχρονο πνεύμα, αποφεύγοντας μιαν απλή περιγραφή ή αναδιατύπωση του παρελθόντος και αναγάγοντας την ποικιλομορφία των

¹⁰ Πράγματι, ορισμένα εγχειρίδια όπως του Fubini, για παράδειγμα (*Geschichte der Musikästhetik*) ξεκινούν από την κλασική ελληνική αρχαιότητα. Άλλοι όπως ο Paul Moos ξεκινούν από τον Καντ (βλ. *Philosophie der Musik*). Εμείς θα ακολουθήσουμε τη δεύτερη οδό.

¹¹ Σύμφωνα με τον ορισμό του φιλοσοφικού λεξικού των Hügli και Lübcke (ό.π., σ. 64) «η φιλοσοφική αισθητική ασχολείται με την ουσία της τέχνης – το έργο τέχνης, την καλλιτεχνική δημιουργία, την καλλιτεχνική εμπειρία – όσο και με τη σημασία του φαινομένου της τέχνης στην ανθρώπινη ζωή και διερευνά ιδιαίτερα τη σχέση μεταξύ τέχνης και πραγματικότητας».

φαινομένων του σε έννοιες και κατηγορίες που το καθιστούν κατανοήσιμο αλλά και επίκαιρο σήμερα.

Στα λίγα που έγραψε ο Καντ για τη μουσική, συμπυκνώνεται μια σειρά παρατηρήσεων και προβλημάτων που έρχονται από το παρελθόν και παραπέμπουν στο μέλλον. Αυτό άλλωστε συμφωνεί σε γενικές γραμμές με το διττό χαρακτήρα της φιλοσοφίας του Καντ στο σύνολό της: αφενός ανακεφαλαίωση του παρελθόντος, αφετέρου στροφή προς μίαν εντελώς νέα κατεύθυνση. Το παρελθόν που ανακεφαλαιώνεται και επανερμηνεύεται στο έργο του Καντ είναι πρωτίστως η παράδοση του *διαφωτισμού*. Συνεπώς απαραίτος όρος για την όποια κατανόηση της καντιανής φιλοσοφίας και της καντιανής φιλοσοφίας της μουσικής κατ' επέκταση είναι η απάντηση στο ερώτημα:

Τι είναι διαφωτισμός;

Σύμφωνα με τον ίδιο τον Καντ «*Διαφωτισμός είναι η έξοδος του ανθρώπου από την ανωριμότητά του για την οποία φταίει ο ίδιος. Ανωριμότητα είναι η αδυναμία του ανθρώπου να μεταχειρίζεται το νου του χωρίς την καθοδήγηση ενός άλλου. Φταίει γι' αυτή την ανώριμότητά του ο άνθρωπος όταν η αιτία της έγκειται όχι σε ανεπάρκεια του νου αλλά στην έλλειψη της απόφασης και του θάρρους να μεταχειριστεί το νου του χωρίς την καθοδήγηση ενός άλλου. Sapere aude! Να έχεις το θάρρος να μεταχειρίζεσαι τον δικό σου νου! Αυτή είναι η εμβληματική φράση του διαφωτισμού*»¹².

¹² Immanuel Kant, *Απάντηση στο ερώτημα: Τι είναι διαφωτισμός;*, στο: Mendelssohn, Kant, Hamann κ.α., *Τι είναι διαφωτισμός*, μετάφραση Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, Κριτική, Αθήνα 1989, σ. 19.

Στον ορισμό αυτό αναδεικνύονται οι βασικές παραδοχές και αξίες του διαφωτισμού. Πρωτίστως η πίστη στην ικανότητα του ανθρώπου να αυτοπροσδιορίζεται και να φτάνει στην αλήθεια χωρίς εξωτερική καθοδήγηση. Η ικανότητα αυτή απορρέει από το Λόγο (ratio, Vernunft).¹³ Ο Λόγος είναι η κεντρική έννοια του διαφωτισμού, η αφετηρία και το κριτήριο της νέας θεώρησης του κόσμου. Η εγκυρότητα του Λόγου είναι καθολική και δεσμευτική. Στο κριτικό φως του Λόγου ρίχνεται, στην εποχή του διαφωτισμού, όλο το φάσμα της ανθρώπινης δραστηριότητας, φιλοσοφικής, καλλιτεχνικής, θρησκευτικής, πολιτικής κ.ο.κ. Τίποτα δεν παραμένει αδιαμεσολάβητο απ' αυτόν: τούτο άλλωστε αποτελεί και την ουσιώδη ενέργειά του, η πλήρης δηλαδή διαμεσολάβηση, ο προσδιορισμός και η εξήγηση του *επιμέρους* από το *καθολικό*, της εμπειρίας από το νου.

Ο Λόγος προβαίνει στα γνωστικά ενεργήματά του, παράγει γνώση θα λέγαμε, με δύο μεθόδους: α) από το καθολικό στο ιδιαίτερο ή β) από το ιδιαίτερο στο καθολικό. Η πρώτη μέθοδος αποκαλείται *απαγωγική* (Deduktion, ή «λογική παραγωγή»), η δεύτερη δε *επαγωγική* (Induktion). Η απαγωγική μέθοδος χαρακτηρίζει κυρίως τον *ορθολογιστικό* (ρασιοναλιστικό) διαφωτισμό, αποτελώντας μεθοδολογική αφετηρία των μεγάλων φιλοσοφικών συστημάτων του 17ου αιώνα (Descartes, Spinoza, Leibnitz κ.α.): η επιμέρους γνώση παράγεται από ένα περιορισμένο

¹³ Το φιλοσοφικό λεξικό των Hügli και Lübcke (ό.π., σ. 650-651) διακρίνει τέσσερις ερμηνείες της έννοιας «Λόγος»: «1. Ο *μεταφυσικός* ή *κοσμολογικός* Λόγος ισχύει ως μία αρχή (Prinzip) που προσδίδει στον κόσμο, στην πραγματικότητα νόημα, δομή και τάξη [...] 2. Ο *θεωρητικός* Λόγος χαρακτηρίζει μιαν ανθρώπινη και / ή θεϊκή *γνωσιακή* δυνατότητα [...] 3. Ο *πρακτικός* Λόγος θεωρείται ως μια ανθρώπινη και / ή θεϊκή ικανότητα καθοδήγησης και προσδιορισμού της *βούλησης* [...] 4. Ο *εργαλειικός* Λόγος χαρακτηρίζει έναν Λόγο που προσανατολίζεται σε μία σχέση σκοπού-μέσου [...]».

αριθμό *αρχών* ή *αξιωμάτων*, που προτάσσονται εκ των προτέρων, και μέσ' από αυστηρά μεθοδικές και συνεπείς λογικές διεργασίες, μεταβάσεις. Η μέθοδος αντίθετα της επαγωγής, χωρίς επουδενεί να αμφισβητεί την ύπαρξη καθολικών αρχών, επιχειρεί ωστόσο να τις *αναζητήσει* μέσ' από τη διερεύνηση και την επανάληψη της εμπειρίας, να θεμελιώσει το γενικό στο επιμέρους και όχι, όπως ο απαγωγικός ρασιοναλισμός, το επιμέρους στο γενικό.

Στην πρώτη περίπτωση η ενότητα του κόσμου είναι παράγωγο / προϊόν της λογικής ενότητας, στη δεύτερη, η διαπιστωμένη εμπειρική ενότητα του κόσμου αποδεικνύει ότι η λογική ενότητα δεν βρίσκεται σε αντίφαση μαζί του: η Φύση (το σύνολο των περιεχομένων της εμπειρίας) ταυτίζεται με το Λόγο. Για τους διαφωτιστές οι έννοιες αυτές είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένες και ενίοτε ταυτόσημες. Ο απαγωγικός διαφωτισμός «κατασκευάζει» τον κόσμο στη βάση αυταπόδεικτων αρχών, ο επαγωγικός «επαληθεύει» τις αρχές αυτές μέσα στον κόσμο και μαζί την εγκυρότητά τους. Σύμφωνα με τον γερμανό φιλόσοφο Ernst Cassirer¹⁴ η επικράτηση της δεύτερης μεθόδου διαφοροποιεί τη φιλοσοφία του 18ου αιώνα από αυτήν του 17ου, όπου κυριαρχεί εν γένει ο καρτεσιανός συστημικός Λόγος.

Σε κάθε περίπτωση πρωταρχικό αίτημα του διαφωτισμού είναι η ανόρθωση της πραγματικότητας στο φώς της *συνείδησης* του διερευνά, που αναζητά την αλήθεια. Η χρησιμοποίηση των παραπάνω μεθόδων στοχεύει σε μια *εξήγηση, οργάνωση, ταξινόμηση* του υπαρκτού, σε έναν ολοένα διευρυνώμενο *εξορθολογισμό* του. Η πολλαπλότητα των εμπειρικών δεδομένων ανάγεται πάντοτε σε *απλά στοιχεία*, ή σε ενιαίους και αδιαμβισβήτητους *νόμους*. Όχι μόνο η φύση, αλλά και η ψυχική και

¹⁴ *Philosophie der Aufklärung* (Φιλοσοφία του διαφωτισμού), Hamburg 1998.

κοινωνική πραγματικότητα υπόκεινται στη βία της μηχανιστικής επιστημονικής εξήγησης. Ο κόσμος-μηχανή όχι μόνο κατανοείται, αλλά και κυριαρχείται ευκολότερα¹⁵. Η πλευρά αυτή του διαφωτισμού έρχεται άλλωστε σε συμφωνία με τις ευρύτερες οικονομικές και πολιτικές επιδιώξεις της ανερχόμενης αστικής τάξης, η οποία βλέπει στο διαφωτισμό μεταξύ άλλων ένα ουσιώδες μέσο χειραφέτησης από τις δογματικές ιδεολογίες που στήριζαν το παλαιότερο φεουδαρχικό πολιτισμικό και οικονομικό κατεστημένο.

Ο διαφωτισμός αξίωσε από την τέχνη έργα στα οποία να αναδεικνύεται πρωτίστως και πάλι η οικουμενικότητα και το φως του Λόγου. Αν ο τελευταίος αναζητά την αλήθεια στο *καθολικό*, το *ουσιώδες*, το *τυπικό* τότε αυτό θα πρέπει να αποτελεί αντικείμενο καλλιτεχνικής διαμόρφωσης. Η αποδοχή του καθολικού στην τέχνη τόσο από την πλευρά του περιεχομένου, όσο και από την πλευρά της μορφής, συνεπάγεται αφενός προτίμηση περιεχομένων (καταστάσεων και χαρακτήρων) που αποφεύγουν την *τυχειότητα* του μεμονωμένου / ατομικού διασφαλίζοντας έτσι το ενδιαφέρον του *συνολικού* καλλιεργημένου ακροατηρίου (ιστορική θεματική, συμβολικοί / τυπικοί χαρακτήρες κ.ο.κ.)¹⁶, αφετέρου εξουδετέρωση των εκφραστικών ακροτήτων του υλικού (χρωματικού, ηχητικού) προκειμένου να εξιδανικεύεται το επιμέρους και έτσι να διασφαλίζεται και να αναδεικνύεται το στοιχείο του καθολικού και στη μορφή.

¹⁵ Βλ. Μαξ Χορκχάιμερ, Τέοντορ Αντόρνο, *Διαλεκτική του διαφωτισμού*, μετάφραση Λ. Αναγνώστου, Νήσος, Αθήνα 1996.

¹⁶ Ο Cassirer παρατηρεί κριτικά ότι ενίοτε ο κλασικισμός εξιδανικεύει συγκεκριμένους τύπους κοινωνίας και κοινωνικής συμπεριφοράς, ανορθώνοντάς τους σε απόλυτες, έλλογες αξίες.

Η αισθητική *τάση* που βρίσκεται πιο κοντά στα ιδανικά του διαφωτισμού είναι ο *κλασικισμός*¹⁷. Η αισθητική δε *στάση* απέναντι στα έργα τέχνης είναι πρωτίστως *κριτική*: ο αιώνας του διαφωτισμού ειτός από «αιώνας της φιλοσοφίας» χαρακτηρίστηκε και ως «αιώνας της κριτικής»¹⁸. Ως αφετηρία δε και ικανότητα του αισθητικού κριτικού ενεργήματος, το διαφωτισμένο αστικό κοινό θεώρησε το *γούστο* ή *καλαισθησία* (Geschmack). Η θέσπιση αισθητικών *κανόνων* και η επικράτηση των εκφραστικών *συμβάσεων* συνέβαλαν αποφασιστικά στη διασφάλιση της αισθητικής ορθοκρίσιμης, αλλά και απετέλεσαν συνάμα μια από τις ενίοτε άγονες πλευρές, το όριο του κλασικισμού.

Διαφωτισμός και μουσική

Η κοινωνία του διαφωτισμού αντιμετώπισε την ιδέα της μουσικής ως αυτόνομης, αποδεσμευμένης από εξωμουσικά περιεχόμενα τέχνης, με σκεπτικισμό. Η ίδια έπρεπε να περάσει μέσα από μια μακρά πορεία εξορθολογισμού των εκφραστικών περιεχομένων και της μορφής της προκειμένου να ανταποκριθεί στο διαφωτιστικό / κλασικιστικό ιδεώδες για την τέχνη ως *μίμηση* της φυσικής και ψυχικής φύσης, ως έντεχνου αναδιπλασιασμού της πραγματικότητας. Η κυριάρχηση του Λόγου στη μουσική δεν εκφράστηκε μόνο μέσ' από την επικράτηση του τονικού συστήματος μείζονος-ελάσσονος, του συγκερασμού της τονικής κλίμακας, της τονικής αρμονίας, αλλά και μέσ' από την διαμόρφωση μιας

¹⁷ Για τις διάφορες εκδοχές της έννοιας του «κλασικού», βλ. τις πανεπιστημιακές σημειώσεις του κ. Ζώτου με τίτλο «Η μορφή σονάτας κατά την κλασική εποχή».

¹⁸ Βλ. Cassirer, ό.π., σ. 368.

μουσικής γλώσσας που θα γινόταν γλώσσα της ψυχής και των συναισθηματικών της περιεχομένων. Στόχος ήταν ο μέσος ακροατής να είναι σε θέση να αναγνωρίσει ανά πάσα στιγμή τους *εκφραστικούς συμβολισμούς* της μουσικής, μέσ' από ένα σταθερό σύστημα ηχητικών *εκφραστικών συμβάσεων*: «θεωρία των παρορμήσεων» (Affektenlehre)¹⁹, που έχει τη βάση της στην θεωρία των παθών του Καρτεσίου²⁰.

Η μουσική ήδη από την εποχή του μπαρόκ στοχεύει πρωτίστως στην *κατανόησή* της, στη συμφωνία της με τη «διάνοια», το λεγόμενο Verstand. Ως προς αυτό επιστρατεύεται ακόμα και η έννοια της *ρητορικής*, που αφορά το φραζάρισμα και τη μουσική εκφορά (Artikulation), αλλά και της *ποιητικής* (musica poetica του μπαρόκ). Το απαγγελτικό στοιχείο εισάγεται στη μουσική κυρίως στο *ρετσιτατίβο*, όπου η μουσική καλείται να συμπληρώσει συγκινησιακά το δηλωμένο με λέξεις περιεχόμενο.

Στην αυτόνομη μουσική το ιδανικό του διαφωτισμού εκφράστηκε ως έλλογη οργάνωση της μορφής. Αυτό μεταφράζεται σε *κανονικότητα* της φραστικής δομής, θεματική *σαφήνεια* και *κλειστότητα*, θεματική *επανάληψη* ενόψει αναγνώρισης, ευκρινής *άρθρωση* των μερών της μορφής, εξισορρόπηση των τονικών και θεματικών δυναμικών κ.ο.κ. Στην παράμετρο της καθαυτό ήχησης ο διαφωτισμός εκφράστηκε ως επικράτηση είτε του *ομοιογενούς*, είτε του *αρμονικά ετερογενούς* ηχοχρώματος, δηλ. ως σταθεροποίηση των οργανικών συνόλων συμφωνίας ή δωματίου (σύγχρονη συμφωνική ορχήστρα, τρίο, κουαρτέτα εγχόρδων κ.ο.κ.). Στο επίπεδο του *ύφους* στοιχείο διαφωτισμού αποτελεί η *ενοποίηση* και *καθολικότητα* της μουσικής γλώσσας, που πλέον αφορά το

¹⁹ Κλασικό βιβλίο *Ο τέλειος μάεστρος* (Der vollkommene Kapelmeister) του Matheson.

²⁰ *Traite des passions de l' ame*, Paris 1649.

σύνολο των μουσικών ειδών τόσο της κοσμικής, όσο και της θρησκευτικής μουσικής (βλ. 1η ενότητα).

Η φιλοσοφία και η αισθητική του Καντ

Όπως είπαμε, η φιλοσοφία του Καντ μπορεί να ειπωθεί ως συγκεφαλαίωση και αρμονική συστηματοποίηση των πλέον ετερόκλητων τάσεων του διαφωτισμού (γαλλικός συστημικός ρασιοναλισμός, αγγλικός εμπειρικός ορθολογισμός, γερμανική φιλοσοφία τύπου Leibnitz, Wolf κ.α.). Τα βασικά έργα στα οποία ο Καντ διατύπωσε τη θεωρία του είναι η *Κριτική του καθαρού Λόγου* (Kritik der reinen Vernunft), η *Κριτική του πρακτικού Λόγου* (Kritik der praktischen Vernunft) και η *Κριτική της Κριτικής Δύναμης* (Kritik der Urteilkraft). Στο πρώτο έργο ο Καντ πραγματεύεται τους όρους και τα όρια της ανθρώπινης γνώσης: η εμπειρία υπόκειται στις *a priori κατηγορίες της διάνοιας* και περιορίζεται από αυτές, το «πράγμα καθ' αυτό» (Ding an sich, η πραγματικότητα στον εαυτό της) είναι *αδιάγνωστο* και ο κόσμος *φαινομενικός*, ο Λόγος, όσον αφορά τη γνώση των απολύτων ιδεών (κόσμος, θεός, ψυχή), στην προσπάθειά του δηλ. να υπερβεί το αισθητό προς το *υπεραισθητό*, πέφτει σε *αντινομίες*, *αντιφάσεις*, *παραλογισμούς* κ.ο.κ. Στο δεύτερο έργο του ο Καντ πραγματεύεται τους όρους και τα όρια της ανθρώπινης πράξης, με το συμφέρον της διατύπωσης μιας καθολικά αποδεικτής θεωρίας για την ορθολογική διαχείριση των δυνατοτήτων της ανθρώπινης *ελευθερίας*.

Στην τρίτη του Κριτική, ο Καντ αντιμετωπίζει μια σειρά κρίσεων που αποδεικνύονται *αξαιρετικά* *ιδιότυπες* και *προβληματικές*: τις *αισθητικές* και τις *τελεολογικές* κρίσεις. Οι κρίσεις αυτές είναι *προβληματικές* καθώς αξιώνονται ότι εκφέρουν γνώση για το αντικείμενο

τους, ενώ στην πραγματικότητα δεν το κάνουν. Για παράδειγμα, όταν λέμε «αυτό το τριαντάφυλλο είναι ωραίο» ξέρουμε ότι το κατηγορημα «ωραίο» δεν εκφράζει κάποια ιδιότητα του τριαντάφυλλου αλλά ένα υποκειμενικό αίσθημα απέναντί του, ωστόσο διατυπώνουμε την κρίση μας «ως εάν» (als ob) το «ωραίο» ήταν αντικειμενικό γνώρισμα του τριαντάφυλλου. Το ίδιο συμβαίνει και με μία τελεολογική κρίση του τύπου «το ανθρώπινο μάτι φτιάχτηκε [από τη φύση] για να βλέπουμε». Στην περίπτωση αυτή υποθέτουμε - για τις ανάγκες της γνώσης μας και μόνο -, την ύπαρξη ενός δημιουργού [της φύσης] η οποία ενήργησε «ως εάν» πριν από την κατασκευή του ματιού υπήρξε κάποιος σκοπός (η όραση). Η προβληματική των αισθητικών κρίσεων εξετάζεται στο πρώτο μέρος, αυτή δε των τελεολογικών κρίσεων στο δεύτερο μέρος της *Κριτικής της Κριτικής Δύναμης*.

Το πρώτο μέρος της πραγματείας με τη σειρά του χωρίζεται σε δύο αποσπάσματα: την *αναλυτική της αισθητικής κρίσης* και την *διαλεκτική της αισθητικής κριτικής δύναμης*. Στο πρώτο απόσπασμα ο φιλόσοφος επιχειρεί μια ανάλυση της αισθητικής κρίσης στη βάση των λογικών κατηγοριών που προσδιορίζουν μια κρίση εν γένει: α) της *ποιότητας* («γούστο είναι η ικανότητα κρίσης ενός αντικειμένου ή ενός είδους παράστασης μέσω μιας ευαρέσκειας, ή απαρέσκειας, **χωρίς οποιοδήποτε ενδιαφέρον**. Το αντικείμενο μιας τέτοιας ευαρέσκειας ονομάζεται ωραίο», §5), β) της *ποσότητας* («ωραίο είναι αυτό που αρέσει χωρίς έννοια γενικώς», §9), γ) της *σχέσης* («μορφιά είναι μορφή της σκοπιμότητας ενός αντικειμένου, εφόσον γίνεται αντιληπτή σε αυτό **χωρίς την παράσταση ενός σκοπού**», §17), και τέλος δ) του *τρόπου* («ωραίο είναι αυτό που αναγνωρίζεται χωρίς έννοια ως αντικείμενο μιας **αναγκαίας** ευαρέσκειας», §22).

Σκοπός των αναλύσεων αυτών είναι να προσδιορισθεί ο χαρακτήρας μιας *καθαρής* αισθητικής κρίσης, απαλλαγμένης από τις τυχαιότητες της *επιθυμίας*, της *αισθητήριας ευαρέσκειας*, της επικράτησης του *περιεχομένου* (έμφαση στη *μορφή* του έργου τέχνης) και όλα αυτά σε συμφωνία με το πνεύμα του διαφωτισμού. Η καθαρή αυτή αισθητική κρίση μπορεί να διεκδικήσει *καθολική αποδοχή* και *διωποκειμενική ισχύ* / *εγκυρότητα*. Με βάση τις παραπάνω λογικές κατηγορίες, ο Καντ εξετάζει τόσο τις κρίσεις περί του *ωραίου* (das Schöne), όσο και τις κρίσεις περί του *υψηλού* (das Erhabene) στη φύση και την τέχνη.

Το φαινόμενο της τέχνης και η αξιολόγηση της κάθε επιμέρους τέχνης με βάση καθολικά κριτήρια, εξετάζεται στο τμήμα εκείνο του πρώτου αποσπάσματος που ονομάζεται *απαγωγή των καθαρών αισθητικών κρίσεων*. Εκεί ο Καντ επιχειρεί μια διαφοροποίηση της τέχνης από τη φύση (τα προϊόντα της τέχνης είναι *σκόπιμα* ανθρώπινα κατασκευάσματα, §43), εξετάζει τη σχέση επιστήμης και τέχνης («δεν υπάρχει επιστήμη του ωραίου, αλλά μόνο κριτική, ούτε ωραία επιστήμη, αλλά μόνο ωραία τέχνη», §44), τον γενικό χαρακτήρα της τέχνης («η ωραία τέχνη είναι τέχνη, στο βαθμό που δείχνει συνάμα να είναι φύση», §45), την τέχνη ως προϊόν της *ιδιοφυίας* (Genie, «ιδιοφυία είναι το ταλέντο (φυσικό χάρισμα) το οποίο δίνει στην τέχνη τον κανόνα [...] είναι η έμφυτη ικανότητα (ingenium) μέσω της οποίας η φύση δίνει στην τέχνη τον κανόνα», §46), την σχέση της ιδιοφυίας προς την *καλαισθησία* (§48), την εξαιρετικά σημαντική προβληματική των *αισθητικών ιδεών*, στις οποίες θα αναφερθούμε παρακάτω (§49), και, τέλος, την διαίρεση των τεχνών, στο σύστημα των οποίων προσδιορίζεται και η θέση της μουσικής στη βάση συγκεκριμένων κριτηρίων.

Ανάλυση του αποσπάσματος για τη μουσική (βλ. παράρτημα).

Ο Καντ χωρίζει τις τέχνες (§51) με βάση το είδος και το στοιχείο *επικοινωνίας* που χρησιμοποιούν (λέξεις, μιμήσεις, ήχους / άρθρωση (Artikulation), χειρονομική (Gestikulation), φωνητική μετατροπή (Modulation)) σε: *ρητορικές* (redende), *εικαστικές* (bildende) και στην *τέχνη του παιχνιδιού των αισθημάτων* (die Kunst des Spiels der Empfindungen), δηλ. τη *μουσική*. Οι ρητορικές τέχνες είναι η καθαυτό ρητορική και η *ποίηση* (Dichtkunst), οι εικαστικές τέχνες η *πλαστική* (γλυπτική και αρχιτεκτονική) και η *ζωγραφική*.

Ήδη σε αυτή την παράγραφο ο φιλόσοφος θέτει το ερώτημα κατά πόσο ο μουσικός ήχος είναι «απλά ευάρεστο αίσθημα» ή ήδη στον εαυτό του «ωραίο παιχνίδι αισθημάτων», δεδομένου ότι η ανάλυσή του αποκαλύπτει μορφές κανονικότητας που διέπουν την εσωτερική του πολλαπλότητα. Στην πρώτη περίπτωση, όταν δηλαδή στη μουσική δεν προσλαμβάνεται παρά το απλό *αποτέλεσμα* της ηχητικής πολλαπλότητας πάνω στο θυμικό, η μουσική δεν μπορεί παρά να θεωρείται ως *ευχάριστη τέχνη*, ενώ μόνο στη δεύτερη περίπτωση μπορεί να χαρακτηριστεί *ωραία τέχνη*. Βλέπουμε λοιπόν ότι ο φιλόσοφος θέτει ως κριτήριο αξιολόγησης για τις καλές τέχνες τη *μορφή* της εμπειρικής πολλαπλότητας του συνθέτουν στα έργα τους, την *σύνθεση* (Komposition) όπως λέει και όχι τα αισθήματα που προκαλούν τα επιμέρους υλικά (χρώματα, υφή, ήχοι κ.ο.κ.). Αυτό είναι ένα σημαντικό επιχείρημα που θα συναντήσουμε πολύ αργότερα, στην αισθητική θεωρία ενός Αντόρνο για παράδειγμα.

Το ότι ο Καντ τοποθετεί την *ποίηση* στην κορυφή του συστήματός του των τεχνών συμφωνεί απόλυτα με το αίτημα του διαφωτισμού ότι βασικός σκοπός της τέχνης δεν είναι μόνο η μίμηση,

αλλά και η *καλλιέργεια*²¹. Η ποίηση δεν παρέχει μόνο μιαν έντεχνη και πλήρη πνεύματος και συναισθήματος διαμόρφωση της διαποτισμένης από σκέψη εμπειρίας, αλλά και το *περιεχόμενο* αυτής της εμπειρίας και σκέψης. Η *διδασκική* δε λειτουργία της ποίησης τονίσθηκε από τους διαφωτιστές ιδιαίτερα.

Παρά το γεγονός, λοιπόν, ότι η μουσική «ενώνεται πολύ φυσικά» με την ποίηση (κοινός τόπος της αισθητικής της μουσικής), ωστόσο ακριβώς ο *μη εννοιακός* της χαρακτήρας («μιλάει μόνο μέσω αισθημάτων χωρίς έννοιες») την κατατάσσει, σύμφωνα με το διαφωτιστικό κριτήριο του Καντ περί «καλλιέργειας», στην κατώτερη θέση της ιεραρχίας των τεχνών: «είναι όμως βέβαια περισσότερο απόλαυση παρά καλλιέργεια». Ωστόσο υπάρχουν ορισμένα σημεία του κειμένου που πρέπει να προσέξουμε ιδιαίτερα.

α) Η μουσική «μιλάει», όχι βέβαια με έννοιες αλλά με αισθήματα²², είναι δηλαδή μια «γλώσσα», μια μορφή επικοινωνίας (μην ξεχνάμε ότι ο Καντ διαίρεσε τις τέχνες μέσω της «αναλογίας της τέχνης με το είδος της έκφρασης που χρησιμοποιούν οι άνθρωποι στην ομιλία προκειμένου να επικοινωνήσουν μεταξύ τους όχι μόνο με τις έννοιες τους, αλλά και με αισθήματα», §51). Η ιδέα της μουσικής ως ιδιότυπης, *sui generis* γλώσσας δεν ανήκει αποκλειστικά στον Καντ, αλλά αποτελεί

²¹ Η «καλλιέργεια» (Kultur) όπως και η «μόρφωση» (Bildung) υπήρξαν δύο από τις καινούργιες έννοιες που εισήγαγε ο διαφωτισμός. Βλ. το κείμενο του Moses Mendelssohn «Σχετικά με το ερώτημα: "Τι σημαίνει διαφωτίζω;"», στο *Τι είναι διαφωτισμός*, ό.π., σ. 11-16.

²² Η έννοια «αίσθημα» (Empfindung) διαφέρει από το «συναίσθημα» (Gefühl), καθώς εκφράζει την εντύπωση που δέχονται τα αίσθητήριά μας όργανα από τα αντικείμενα (χρώματα, ήχοι) και όχι την συγκινησιακή (υποκειμενική) ανταπόκρισή μας σε αυτά (συναίσθημα).

αντικείμενο της φιλοσοφίας της μουσικής έως σήμερα. Ωστόσο σημαντικό είναι ότι την συναντούμε ήδη σε αυτό το θεμελιώδες κείμενο.

β) Είναι τέχνη του θυμικού (Gemüth). Το «θυμικό» στην φιλοσοφία της εποχής μπορεί να οριστεί ως η σφαίρα των αισθημάτων, συναισθημάτων, παραστάσεων, αφορά το σύνολο δηλαδή των ενεργημάτων της ψυχής πλὴν της εννοιακής σκέψης. Την ιδέα αυτή για τη μουσική τη συναντάμε και αργότερα στον Χέγκελ: «Η μουσική είναι η τέχνη του θυμικού, που στρέφεται άμεσα στο ίδιο το θυμικό» και χαρακτηρίζει την πρόσληψη της μουσικής διαμέσου της κλασικορομαντικής παράδοσης ουσιαστικά μέχρι και σήμερα.

γ) «Το παιχνίδι των σκέψεων το οποίο παρεπιπτόντως δημιουργείται μέσω αυτής της κίνησης δεν είναι παρά η επίδραση μιας οινωεί συνειρμικής λειτουργίας». Το σημείο αυτό είναι εξαιρετικά σημαντικό στη φιλοσοφική διαπραγμάτευση των περιεχομένων της μουσικής. Θίγει δε άμεσα και το πρόβλημα του *προγραμματικού* στοιχείου στη μουσική. Το γεγονός ότι οι σκέψεις ή οι παραστάσεις που εγείρει μέσα μας η ακρόαση της μουσικής δεν έχουν την αιτία τους στους ίδιους του ήχους, αλλά αποτελούν προϊόν μιας συνειρμικής αντίδρασης του μέσου φιλόμουσου σ' αυτήν, διατυπώθηκε αργότερα και από τον Χέγκελ και αποτελεί στην ουσία κοινό τόπο της θεωρίας. Ωστόσο μεταγενέστερες θεωρίες (τόσο η εγελιανή, όσο και οι ρομαντικές) δεν απέκλεισε το ενδεχόμενο η μουσική να εκφράζει το συγκινησιακό σύστοιχο των εννοιών, πράγμα που για τους ρομαντικούς τουλάχιστον απετέλεσε την ουσία των πραγμάτων πίσω από την φαινομενική τους όψη. Με την έννοια αυτή οι ρομαντικοί εξήραν τη μουσική τοποθετώντας την στην κορυφή των προτιμήσεών τους για τις τέχνες. Υπάρχει ωστόσο και η άποψη που θέλει τη μουσική ικανή να εκφράζει / αποδίδει «το πράγμα το

ίδιο»: ο Αντόρνο π.χ. στο ημιτελές βιβλίο του για τον Μπετόβεν²³ πιστεύει ότι «οι εικόνες που περνούν μπροστά από τα μάτια μας [σε ορισμένα σημεία μουσικής] είναι *αντικειμενικές*, όχι υποκειμενικοί συνειρμοί». Το πρόβλημα παραμένει ανοικτό.

Ο Καντ έχει δίκιο όταν λέει ότι η μουσική «όπως και κάθε απόλαυση, απαιτεί συχνή αλλαγή και δεν αντέχει στη συχνή επανάληψη χωρίς να δημιουργεί κόρο». Έχει όμως δίκιο στο βαθμό που θεωρεί τη μουσική ως απόλαυση. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στην εποχή του Καντ (δεύτερο ήμισυ του 18ου αι.) η άποψη ότι η μουσική είναι «περισσότερο απόλαυση» συμβάδιζε συνήθως με μια εμπράγματη μουσική παραγωγή χαμηλών απαιτήσεων, μηχανιστικά συντεθημένη και πλούσια σε *συμβάσεις* (Konventionen), η οποία περισσότερο κολάκευε το αυτί χωρίς να τονίζει ιδιαίτερα το στοιχείο της *επεξεργασίας*. Στην τελευταία περίπτωση τα πολύπλοκα έργα αφορούσαν μάλλον ένα πολύ περιορισμένο ακροατήριο, το ευρύ ακροατήριο ουσιαστικά τα απέρριπτε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η τύχη των κουιντέτων εγχόρδων του Μότσαρτ, όπου ο συνθέτης μάταια έψαχνε συνδρομητές / αγοραστές γι' αυτά. Αυτό αιτιάζεται στην εξαιρετική για τα δεδομένα της εποχής πολυπλοκότητα της γραφής, το μέγεθος τους αλλά και τον ασυνήθιστο (!) για τα σύνολα δωματίου της εποχής αριθμό και συνδιασμό οργάνων (το κουαρτέτο ήταν στην κορυφή των προτιμήσεων). Αργότερα, κατά την εποχή του Μπετόβεν, γίνεται εντονότερη η απαίτηση για έργα αυτόνομης καλλιτεχνικής αξίας που αντέχουν «στη συχνή επανάληψη χωρίς να δημιουργούν κόρο»: το ενδιαφέρον μετατοπίζεται πλέον από την αμεσότητα του ήχου στην ποιότητα της μορφικής κατασκευής, η

²³ Th. W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt 1994, σ. 27.

μουσική παύει να είναι απλώς απόλαυση και γίνεται σύμβολο της ανθρώπινης δημιουργικότητας, επίτευγμα, εκφραστής απόλυτων ιδεών και αξιών, σοβαρή τέχνη. Το μουσικό έργο αποκτά ένα πλήθος στρωμάτων πρόσληψης, η αποκάλυψη των οποίων απαιτεί την επανάληψη.

Βασική αισθητική λειτουργία για τον Καντ είναι η δυνατότητα *κοινοποίησης* της αισθητικής εμπειρίας. Θεωρεί ότι η μουσική εμπειρία μπορεί να επικοινωνηθεί, και με την έννοια αυτή η μουσική είναι τέχνη. Που θεμελιώνεται όμως αυτή η ικανότητα της μουσικής, δεδομένου ότι δεν «μιλά» με έννοιες ή παραστάσεις; Ο Καντ προτείνει μια θεωρία που γενικά δεν είναι καινούργια, αλλά παραπέμπει σε θεωρίες όπως του Ρουσσώ περί κοινής καταγωγής μουσικής και ποίησης και βεβαίως στη μουσική πρακτική των «παρορμήσεων» (*Affekte* ή «παθών» ή «συναισθημάτων») του μαρκόκ. Ο Καντ παρατηρεί ότι μαζί με την λεκτική δήλωση των ιδεών στην ομιλία, συνυπάρχει και μια εκφραστική διάστασή της όπου μέσω αλλαγών στον τόνο της φωνής εκδηλώνεται η προδιάθεση του ομιλούντος. Με την έννοια αυτή όποιος έχει την ικανότητα να συλλαμβάνει ακόμα και τις πιο ανεπαίσθητες μεταβολές στον τόνο της φωνής μπορεί να καταλάβει αν κάποιος του λέει αλήθεια ή όχι. Αυτή λοιπόν τη «μετατροπία» (*Modulation*) του τόνου της φωνής καλείται να διαμορφώνει έντεχνα η μουσική και μ' αυτό τον τρόπο να κοινωνήσει περιεχόμενα («παρορμήσεις») χωρίς τη μεσολάβηση των λέξεων.

Το πράγμα ωστόσο δεν είναι τόσο απλό, αφού οι «αισθητικές ιδέες» που κοινωνεί η μουσική «δεν είναι έννοιες και προσδιορισμένες σκέψεις». Εδώ πρέπει λίγο να σταθούμε. Τι είναι μια «αισθητική ιδέα»; Η διατύπωση αυτή είναι λίγο παράδοξη. Η ιδέα γενικά είναι ένα νοητό περιεχόμενο, γενικό και αφηρημένο στο χαρακτήρα του, αλλά πάντως

προϊόν της νόησης και ανήκον στη νόηση. Ο προσδιορισμός «αισθητική» από την άλλη, παραπέμπει στη σφαίρα του αισθητού (Sinnlichkeit). Πως είναι δυνατό μια ιδέα να είναι αισθητή;

Ο Καντ υποστηρίζει (§49) ότι κάποιες παραστάσεις της φαντασίας (Einbildungskraft) προσπαθούν να προσεγγίσουν τις νοητές ιδέες, τείνουν προς αυτές με τρόπο που τις εμφανίζει να θέλουν να υπερβούν την απλώς εμπειρική τους σημασία: «υπό μία αισθητική ιδέα καταλαβαίνω εκείνη την παράσταση της φαντασίας που προτρέπει σε πολλή σκέψη χωρίς να της ταιριάζει κάποια συγκεκριμένη σκέψη, δηλ. έννοια, την οποία συνεπώς καμία γλώσσα δεν μπορεί να φτάσει και να κάνει κατανοητή πλήρως. Βλέπει κανείς εύκολα ότι είναι ένα συμπλήρωμα μιας ιδέας του Λόγου, η οποία αντιστρόφως είναι μια έννοια στην οποία δεν μπορεί να ταιριάζει καμία εποπτεία (παράσταση της φαντασίας». Οι αισθητικές ιδέες που κοινώνει η μουσική είναι, σύμφωνα με αυτό τον ορισμό, παραστάσεις της φαντασίας που παραπέμπουν σε έλλογα περιεχόμενα (ιδέες) χωρίς να μπορούν να τα κατονομάσουν. Αυτές όμως οι παραστάσεις απαιτούν, προκειμένου να συγκροτηθούν, μια μορφή «συντακτικού», μια μορφή συνένωσης αυτής της πληθώρας μουσικών αισθημάτων σε μία και ενιαία «αισθητική ιδέα». Μουσικό υποκατάστατο ή ανάλογο της γραμματικής σύνταξης στη μουσική είναι σύμφωνα με τον Καντ η *αρμονία* και η *μελωδία*, τα στοιχεία που διασφαλίζουν ακριβώς εκείνη την απαιτούμενη ενότητα και κατ' επέκταση την «παρόρμηση που κυριαρχεί στο κομμάτι».

Στο θέμα της ενιαίας παρόρμησης (Affekt) ο Καντ αποδεικνύεται παραδοσιακός κλασικιστής. Είναι σαφές ότι αποδέχεται πρωτίστως την αισθητική του *μονοθεματισμού* στη μουσική μορφή. Τυπικά και εξαιρετικά παραδείγματα του πνεύματος του μονοθεματισμού στη μουσική της

εποχής, αποτελούν οι μορφές σονάτα τύπου Χάυδν²⁴. Η διατήρηση δε της θεματικής ενότητας, η επιδέξια ανάπτυξη ενός ενιαίου θεματικού υλικού καθ' όλη τη διάρκεια ενός κομματιού, θεωρείτο για τη μουσική κριτική μεγαλύτερο επίτευγμα από την διάθεση περισσότερων θεμάτων, όσο κι αν ο πλούτος τους προκαλούσε το ενδιαφέρον²⁵.

Στις παρατηρήσεις του για το μαθηματικό στοιχείο στη μουσική, ο Καντ επιχειρεί να άρει την ιστορική διάσταση μεταξύ μαθηματικού στοιχείου και εμπράγματης μουσικής ήχησης / έκφρασης, ή της *musica theoretica* (ή *speculativa*) και της *musica practica*, ορίζοντας το πρώτο ως «απαράβατο όρο» τόσο της συγκρότησης του μουσικού υλικού, όσο και της ευαρέσκειας που συνοδεύει τη μουσική ακρόαση. Η μουσική θεωρία της εποχής του μπαρόκ προσπαθεί να παράγει (κυρίως στην περίπτωση του συνθέτη και θεωρητικού Ραμώ / Rameau), μέσω της ρασιοναλιστικής απαγωγικής μεθόδου, το σύνολο του εν χρήσει τονικού υλικού από τις μαθηματικές σχέσεις που διέπουν την αρμονική στήλη, τη σειρά των υπερτόνων: έτσι εξορθολογοποιεί τις ιστορικές της επιλογές, θεμελιώνει τη μουσική πρακτική στη Φύση. Αυτή την παράδοση φαίνεται να ακολουθεί όχι μόνο ο Καντ, αλλά και οι μεταγενέστεροι ρομαντικοί και ο Χέγκελ, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα. Πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε ότι στον Καντ οι μαθηματικές σχέσεις αφορούν αυστηρά

²⁴ Η αισθητική του θεματικού δυισμού μπορούμε να πούμε ότι αναπτύχθηκε και έφτασε στην κορύφωσή της αργότερα στο έργο του Μπετόβεν. Ο ιταλός μουσικολόγος Ernesto Fubini στο έργο του *Geschichte der Musikästhetik* (Ιστορία της μουσικής αισθητικής) ισχυρίζεται και αποδεικνύει ότι η μορφή σονάτα τύπου Χάυδν ενσαρκώνει τα ιδεολογικά και αισθητικά ιδανικά του διαφωτισμού στην απόλυτη μουσική.

²⁵ Βλ. Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik* (Μορφολογία της μουσικής), Bärenreiter, Kassel 1992, σ. 138.

την οργάνωση του ηχητικού υλικού, τη σχέση των φθόγγων μεταξύ τους στην οριζόντια παράθεση ή στην κάθετη συνήχησή τους (αυτό εννοούν οι φιλόσοφοι της εποχής υπό τον όρο *αρμονία*) και όχι την οργάνωση της μουσικής μορφής στο χρόνο. Η τελευταία δεν παύει να είναι *παιχνίδι* (Spiel), δεν μπορεί να κατασκευασθεί βάσει αυστηρών αναλογιών, αλλά παρακολουθεί τη δυναμική του υλικού.

Η πιο σημαντική ίσως συνεισφορά του Καντ στην προβληματική της σχέσης μεταξύ συστηματικής και ιστορικής διάστασης της μουσικής, αποτελεί το ότι διαχωρίζει το στοιχείο του *συγκινησιακού* (το «ερέθισμα και την κίνηση του θυμικού»), της *υποκειμενικής αντίδρασης*, από την ευαρέσκεια της έντεχνα οργανωμένης ηχητικής μορφής και κατά συνέπεια την *πρόσληψη*, ως ιστορικά μεταβλητής παραμέτρου, από τη *μορφή* ως αντικειμενικής παραμέτρου του μουσικού έργου τέχνης («όμως τα μαθηματικά δεν έχουν σίγουρα ούτε την ελάχιστη συμμετοχή ως προς το ερέθισμα και την κίνηση του θυμικού που προκαλεί η μουσική»). Η μαθηματική ωστόσο τάξη του μουσικού υλικού και της μορφής αφορούν την καθαυτό *αισθητική* διάσταση του έργου, σύμφωνα με την πρωτεριάότητα που έδωσε ο φιλόσοφος στη διάσταση της *σύνθεσης* (Komposition) έναντι του απλού ηχητικού ερεθίσματος, στο οποίο δεν μπορεί να θεμελιωθεί μια διυποκειμενικά έγκυρη αισθητική κρίση.

Διαπιστώνομε έτσι ότι ο Καντ διαχωρίζει τη θέση του από τον ισχυρισμό του Leibnitz, που θεμελιώνεται στην ευρύτερη φιλοσοφική του θεωρία, και ο οποίος προσπαθεί να συμφιλιώσει τα άκρα του νοητού και του εμπειρικού, ότι η απόλαυση της μουσικής βασίζεται σε ασυνειδητοποιήτες μαθηματικές σχέσεις, στους υπολογισμούς που κάνει η ψυχή όταν ακούμε μουσική και για τους οποίους δεν έχουμε

επίγνωση²⁶. Για τον Καντ η ανταπόκριση της ψυχής στη μουσική δεν έχει να κάνει το παραμικρό με την φυσικομαθηματική ιδιοσύσταση του εμπράγματος ήχου. Αυτό άλλωστε και εξηγεί τη διαφοροποίηση της πρόσληψης από ιστορική εποχή σε ιστορική εποχή, από κοινωνία σε κοινωνία, από κοινωνική τάξη σε κοινωνική τάξη, τέλος από άτομο σε άτομο ανάλογα με την υποκειμενική του προδιάθεση. Η καντιανή επιχειρηματολογία βρίσκεται ουσιαστικά στη βάση της μεταγενέστερης φορμαλιστικής κριτικής τύπου Χάνσλικ (βλ. 5η ενότητα) όπου επικρατεί εκ νέου αυτός ο χωρισμός αντικειμένου / υποκειμένου. Ο Χέγκελ από την πλευρά του θεωρεί τις μαθηματικά προσδιοριζόμενες ποσοτικές σχέσεις στη μουσική οργάνωση του χρόνου, απλά ως προϋπόθεση της όποιας περαιτέρω εκφραστικής ελευθερίας, ως *όρο* προκειμένου να *αναδειχθεί* αυτή ακριβώς η ελευθερία.

Ο Καντ στη δεύτερη παράγραφο του αποσπάσματος όπου αναφέρεται στη μουσική, προσπαθεί να αποδείξει την κατωτερότητα της μουσικής έναντι των πλαστικών τεχνών όσον αφορά το (διαφωτιστικού χαρακτήρα) αίτημα εκπολιτισμού των ανωτέρων γνωστικών δυνάμεων, στο ότι οι τελευταίες πραγματοποιούν μια σύνδεση της διανοίας με την αισθητικότητα, με το να προσφέρουν σε κάθε έννοια (γενική / αφηρημένη παράσταση της διάνοιας) ένα εκθέσιμο στις αισθήσεις, *συγκεκριμένο* καλλιτεχνικό αντικείμενο. Η φαντασία που ενεργοποιείται, αισθητικά νόμιμα, απέναντι στο καλλιτεχνικό αντικείμενο, ελέγχεται ταυτόχρονα πάντοτε από την διαρκή παρουσία του ίδιου του αντικειμένου («διαρκείς εντυπώσεις»). Αυτό σημαίνει μετάβαση από «προσδιορισμένες ιδέες» (το εκθέσιμο περιεχόμενο των αντικειμενικών

²⁶ Βλ. επίσης την αναφορά του Σοπενχάουερ στον Λάιμπνιτς στο κείμενο του που υπάρχει στις παρούσες σημειώσεις.

έργων) σε «αισθήματα» (ανταπόκριση του θυμικού σε αυτά). Στη μουσική αντίστροφα, πραγματοποιείται μια μετάβαση από «αισθήματα» (ηχητικές εντυπώσεις) σε «απροσδιόριστες ιδέες», δηλαδή απλά, τα μουσικά αισθήματα δεν *σημαίνουν*, δεν *υποδηλώνουν* κάποιο συγκεκριμένο αντικείμενο, η μουσική γλώσσα είναι αόριστη. Συν τοις άλλοις οι «παροδικές εντυπώσεις» της μουσικής, σύμφωνα με την εύστοχη παρατήρηση του Καντ, καταντούν ενοχλητικές, φορτικές όταν επαναλαμβάνονται συχνά: σκεφθείτε τη διαρκή απλή επανάληψη ενός μοτίβου ή θέματος ή μουσικού αποσπάσματος. Η επανάληψη αποτελεί βέβαια ουσιαστικό στοιχείο σύστασης της μουσικής μορφής, ωστόσο αποκτά νόημα μόνο όπου υπάρχει *διαφοροποίηση και ανάπτυξη* του θεματικού υλικού. Με όλα αυτά ο Καντ δεν εκφράζει και πάλι παρά τον σκεπτικισμό του διαφωτισμού απέναντι στο φαινόμενο της αυτόνομης μουσικής.

Ο χαρακτήρας του διαφωτιστή διακρίνεται και στο τελευταίο σχόλιο του Καντ, ότι η μουσική στερεί την ελευθερία της επιλογής του πολίτη με δεδομένο ότι δεν μπορεί κανείς να αποδράσει της ήχησης κατά βούληση, όπως αυτό επιτυγχάνεται με τα έργα της πλαστικής τέχνης από τα οποία κανείς αποστρέφει εύκολα το βλέμμα. Αυτό ωστόσο το στοιχείο του αναπόδραστου είναι που, αντίθετα με τον Καντ, προσέλκυσε τους ρομαντικούς στη μουσική, η δύναμη δηλαδή που έχει να παρασύρει τον ακροατή που εγκαταλείπεται άβουλος στην κυριαρχία της: ο διαφωτιστής κυριαρχεί με το να απωθεί ελέγχοντας, ο ρομαντικός με το να ταυτίζεται.

Ενότητα 2η

G. W. F. Hegel (1770-1831) ή η μουσική υπό απόλυτες ιδεαλιστικές προϋποθέσεις.

Ο βασικός χαρακτηρισμός της μουσικής από το Καντ ήταν «παιχνίδι των αισθημάτων». Η αοριστία, από την άλλη, της μουσικής γλώσσας υπήρξε για τους διαφωτιστές η «πέτρα του σκανδάλου», η βασική αιτία της σκεπτικιστικής τους στάσης απέναντί της. Η μουσική θεωρήθηκε ακριβώς γι' αυτό το λόγο «περισσότερο απόλαυση παρά καλλιέργεια». Εντούτοις η φύση της μουσικής πρακτικής άλλαξε πολύ τα επόμενα χρόνια. Η έξοδος της μουσικής από την αυλή, η ανάπτυξη της συναυλιακής ζωής στα αστικά κέντρα, η σταδιακή ανάδειξη του αυτόνομου δημιουργού σε δυναμικό εκφραστή των νέων ιδεών και προφήτη μιας νέας ανθρωπότητας (ρομαντική αισθητική της *ιδιοφυίας*, του *Genie*), η δημιουργία μουσικών έργων υψηλών τεχνικών απαιτήσεων που υπάκουαν συνάμα στο αίτημα πρωτοτυπίας, συνετέλεσαν σε μια ανόρθωση της αξιολόγησης της μουσικής από την κοινή γνώμη και την ανάδειξή της σε καλλιτεχνική δύναμη που συντελούσε αποφασιστικά στη συνοχή της κοινωνικής ζωής.

Οι *Παραδόσεις Αισθητικής* του Χέγκελ (1770-1831) στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου από το 1820 έως το 1829, συνέπεσαν χρονολογικά με το απώγειο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Μπετόβεν, συνομήλικου του φιλόσοφου (1770-1827), αλλά και με μία πρωτοφανή ανάπτυξη της μουσικής γλώσσας προς την κατεύθυνση του μουσικού ρομαντισμού (C. M. Von Weber, Mendelsohn κ.α.). Στις

αναπτύξεις του κειμένου των Παραδόσεων περί μουσικής, διακρίνεται ο μάλλον συντηρητικός, περισσότερο κλασικιστικός προσανατολισμός της μουσικής φιλοσοφίας του Χέγκελ. Θα δούμε δε για ποιούς καθαρά θεωρητικούς λόγους ο φιλόσοφος δείχνει να αγνοεί παντελώς την ύπαρξη και το έργο του ιδιοφυούς συνομήλικού του, αλλά και να κρίνει καυστικά τη νεώτερη μουσική της εποχής του.

Λίγα λόγια για τη φιλοσοφία του Χέγκελ.

Σε αντίθεση με τον Καντ, για τον οποίο ο κόσμος μπορεί να γνωσθεί μόνο στο βαθμό που το επιτρέπουν οι αισθήσεις και η επεξεργασία των δεδομένων τους από τη Διάνοια και τις λογικές της κατηγορίες, η οπτιμιστική φιλοσοφία του Χέγκελ δίνει πλήρη πίστη στην ικανότητα του υποκειμενικού Λόγου όχι μόνο να κατασκευάζει την αλήθεια από καθαρά γνωστικό συμφέρον, αλλά και να ταυτίζεται με τον «αντικειμενικό» Λόγο που διέπει το υπαρκτό όχι μόνο στο *είναι* του, αλλά και στο *γίνεσθαι* του (Ιστορία): «Ό,τι υπάρχει είναι έλλογο, και ό,τι είναι έλλογο υπάρχει», είναι μια από τις περίφημες φράσεις του φιλοσόφου που προκάλεσαν πολύ αναταραχή και συζήτηση στους φιλοσοφικούς κύκλους. Αυτή η ουσιώδης ταυτότητα υποκειμένου-αντικειμένου, οδήγησε σε μια νέα ερμηνεία της απόλυτης πραγματικότητας, η οποία πλέον ονομάστηκε *Πνεύμα*, και ο Χέγκελ «φιλόσοφος του πνεύματος».

Η φιλοσοφία του Χέγκελ²⁷ ουσιαστικά δεν είναι παρά η καταγραφή της ανέλιξης του Πνεύματος από την ασύνειδη καταβύθισή του στη Φύση, από την κατάσταση του Πνεύματος-ως-Φύση, στη σταδιακή απελευθέρωσή του από αυτήν με τη μορφή της ιστορίας του ανθρωπίνου γένους (ιστορική εξέλιξη του «Υποκειμενικού Πνεύματος») και της συνείδησής του. Την εξέλιξη αυτή παρακολουθεί η *Λογική* του Χέγκελ, το πρώτο μέρος του Συστήματός του, από τη λογική του Είναι (κατηγορίες της άμεσης εμπειρίας), στη λογική της Ουσίας (κατηγορίες της αναστοχασμένης εμπειρίας) και από εκεί στη λογική της Εννοίας (κατηγορίες της απόλυτης έλλογης γνώσης). Στη *Φιλοσοφία της Φύσης*, ο Χέγκελ παρακολουθεί την κίνηση της φύσης από τη μηχανική (χώρος, χρόνος, ύλη, κίνηση) στη φυσική και τέλος στην οργανική της κατάσταση (γεωλογική, φυτική, ζωική φύση). Στη *Φιλοσοφία του Πνεύματος* περιγράφεται η ανέλιξη της ανθρώπινης κατάστασης αρχικά στη συγκρότηση του ανθρωπίνου υποκειμένου («υποκειμενικό πνεύμα»), το οποίο δημιουργεί τις κοινωνικές και πολιτικές δομές του βίου του («αντικειμενικό πνεύμα»), προκειμένου να παραχθεί μέσα από τη διαμεσολάβηση αλλά και υπέρβαση και των δύο, το Πνεύμα στην απόλυτή του μορφή: τέχνη, θρησκεία, φιλοσοφία («απόλυτο πνεύμα»).

Η τέχνη, όπως βλέπουμε, ανήκει στη σφαίρα δραστηριοτήτων των απολύτου πνεύματος, ουσιαστικά του ανθρώπου που έχει συνειδητοποιήσει πλήρως την ιστορική και πολιτισμική του ταυτότητα και θέλει πλέον να εξωτερικεύσει τα περιεχόμενα αυτής του της συνείδησης. Η τέχνη ως απόλυτη δραστηριότητα του ανθρώπου συμβαδίζει ιστορικά με την προϊούσα αυτονομησή της από εξωτερικούς

²⁷ Τα άπαντα του Χέγκελ έχουν εκδοθεί πολλές φορές. Η τελευταία τους έκδοση από τις εκδόσεις Suhrkamp της Φραγκφούρτης απαριθμεί 20 τόμους, επιμελημένους από τους Eva Moldenhauer και Karl Markus Michel.

χρηστικούς (θρησκευτικούς, κοινωνικούς, πολιτικούς) σκοπούς. Στο επιμέρους έργο τέχνης εκφράζεται μέσ' από την κατάλληλη επεξεργασία του υλικού της κάθε τέχνης (πέτρωμα, χρώμα, ήχος), το πολιτισμικό πνεύμα της ειιάστοτε ιστορικής περιόδου.

Η προ της αρχαιοελληνικής ακμής τέχνη, που είναι στην ουσία της *συμβολική* (διάσταση μορφής-περιεχομένου) και αντιπροσωπεύεται καλύτερα από την αρχιτεκτονική (κατεξοχήν συμβολική τέχνη σύμφωνα με τον Χέγκελ), εκφράζει το πνεύμα της περιόδου αυτής ως αναζήτηση των περιεχομένων ενός αφηρημένου ακόμη Απολύτου. Η τέχνη στη συνέχεια εξελίσσεται από τη συμβολική, στην *κλασική* της μορφή, με πρότυπο την τέχνη της ελληνικής κλασικής αρχαιότητας και με αρμόζοντα αντιπροσωπό της την τέχνη της γλυπτικής. Εδώ επιτυγχάνεται σύμπτωση μορφής-περιεχομένου, που έχει όμως ως συνέπεια μian ορισμένη υποβάθμιση και περιορισμό των εκφραστικών δυνατοτήτων του αισθητού υλικού: το Πνεύμα προσαρμόζει το βάθος του στην εξωτερική μορφή (πράξεις, χειρονομίες, συμβάντα).

Η τρίτη μορφή τέχνης τέλος, σύμφωνα πάντα με τον Χέγκελ, είναι η *ρομαντική* και σ' αυτήν ανήκουν η ζωγραφική, η μουσική και η ποίηση. Στη ρομαντική μορφή τέχνης επανέρχεται το πρόβλημα της διάστασης μορφής-περιεχομένου, καθώς καθ' όλη τη χριστιανική περίοδο της ανθρωπότητας παρατηρείται μια προϊούσα εσωτερίκευση των περιεχομένων της συνείδησης που συμβαδίζει με ένα βαθύτερο και πληρέστερο προσδιορισμό της ιδέας του Απολύτου, το οποίο έτσι αδυνατεί να εκφρασθεί πλήρως στην εξωτερική μορφή.

Ανάλυση του κειμένου για τη μουσική.²⁸

Τα παραπάνω εκτίθενται από τον Χέγκελ συνοπτικά στις πρώτες παραγράφους του εισαγωγικού κεφαλαίου του κειμένου για τη μουσική, όπου ο φιλόσοφος προσπαθεί να προσδιορίσει την ειδοποιό διαφορά της μουσικής από τις άλλες τέχνες. Παρατηρεί ότι στη μουσική λαμβάνει χώρα «η εξάλειψη όχι μόνο της μίας διάστασης του χώρου [όπως στη ζωγραφική], αλλά της συνολικής χωρικότητας εν γένει, το πλήρες αποτράβηγμα στην υποκειμενικότητα από την πλευρά τόσο του εσωτερικού, όσο και της εξωτερικεύσης». Η φύση της μουσικής δηλαδή είναι υποκειμενική τόσο ως προς το περιεχόμενο (εικφράζει τον εσωτερικό κόσμο του υποκειμένου αλλά και την εσωτερική «ψυχή» των πραγμάτων, την «εσωτερικότητα» με άλλα λόγια), όσο και ως προς τη μορφή, αφού δεν έχει εξωτερική, αντικειμενική υπόσταση, είναι άυλο ήχημα που αποκτά μουσική αξία εφόσον προσλαμβάνεται από την ανθρώπινη διάνοια, έχει δηλαδή εσωτερική υπόσταση. Η διπλή αυτή υποκειμενικότητα της μουσικής την καθιστά στον ουσία απόλυτα και κατεξοχήν ρομαντική τέχνη, αν λάβουμε υπόψη μας ότι, σύμφωνα άλλωστε και με την ευρύτερη παραδοχή της εποχής, η υποκειμενικότητα αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο του ρομαντικού πνεύματος.

Παρακάτω ο Χέγκελ προσπαθεί να αποκαταστήσει μια σχέση μεταξύ της φύσης του ήχου και της ανθρώπινης εσωτερικότητας, υποστηρίζοντας ότι εφόσον ο ήχος είναι προϊόν μιας διπλής άρνησης της αντικειμενικότητας (αφενός «φεύγει» από το αντικείμενο, το «αρνείται», αφετέρου ο ίδιος «αρνείται τον εαυτό του» με το να εξαφανίζεται στον χρόνο) αντιστοιχεί στην εσωτερική υποκειμενικότητα του ανθρώπου που

²⁸ Βρίσκεται στον 15ο τόμο της προαναφερθείσας έκδοσης, σ. 131 κ.ε.

από την πλευρά της είναι μη αντικειμενική, μη ειτατή, μη υλική και συνάμα υπάρχει μόνο στο χρόνο, αναιρεί διαρκώς τον εαυτό της παραμένοντας ωστόσο συνάμα η ίδια: η φύση της, όπως λέει ο φιλόσοφος, είναι *ιδεατή* (ideele). Αντιλαμβανόμαστε τη σπουδαιότητα αυτής της διαπίστωσης του Χέγκελ, που κάνει τη μουσική άμεση έκφραση, ιδιότυπη γλώσσα, της ανθρώπινης ψυχής, όχι επειδή η μουσική μιμείται απλά τις μορφές έκφρασης της ψυχής (τονισμός της ομιλίας κ.λ.π., εκφραστικές χειρονομίες / Καντ, διαφωτιστές, μπαρόκ), αλλά επειδή της μοιάζει στο πιο ουσιαστικό της στοιχείο: οι αρχές που διέπουν την ψυχή (εσωτερικότητα, αρνητικότητα, χρόνος) είναι κοινές με αυτές της μουσικής, η μουσική είναι θα λέγαμε «αδελφή» της ψυχής.

Σημαντική επίσης είναι η παρατήρηση του Χέγκελ ότι αντικείμενο της μουσικής δεν είναι η εξωτερική μορφή ή η υλική εσωτερικότητα, η ηχητική «ψυχή», ο τρόπος που ηχεί η αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά «το εντελώς κενό εγώ μας, ο εαυτός δίχως περαιτέρω περιεχόμενο». Αυτό αποτρέπει τη μουσική από το να βάζει στόχο της τη μίμηση της εξωτερικής φύσης στη δράση ή την ήχησή της. Η αξία της αντιθέτως προσμετράται στο κατά πόσο «επιτρέπει να αντηχεί όχι ο ίδιος ο κόσμος των αντικειμένων, αλλά αντίθετα ο τρόπος με τον οποίο ο πιο εσωτερικός εαυτός κινητοποιείται στην υποκειμενικότητα και την ιδεατή ψυχή του». Αν αναλογιστούμε ότι στόχος του ανθρώπινου βίου και της ιστορίας σύμφωνα με την εγγεληνική ιδεαλιστική φιλοσοφία είναι αυτή ακριβώς η απελευθέρωση από τα δεσμά της φύσης, η αληθινή κυριάρχησή της μέσ' από την απομάκρυνση από την κατάσταση μίμησής της προς την κατεύθυνση της *ιδέας* της, δηλ. της *γνώσης*, που προϋποθέτει συνειδητοποίηση και ανάπτυξη της ανθρώπινης εσωτερικότητας, τότε αντιλαμβανόμαστε την αξία που παίρνει η μουσική ως καλλιτεχνική

έκφραση της εσωτερικότητας αυτής. Αυτό άλλωστε σημαίνει και ο τίτλος της παρούσας ενότητας «η μουσική υπό απόλυτες ιδεαλιστικές προϋποθέσεις». Επιπλέον ο παραπάνω περιορισμός θίγει και το πρόβλημα του *προγράμματος* στη μουσική, όπου ναι μεν αποτελεί *δυνατότητα* της μουσικής να αποδίδει ηχητικά εξωτερικά γεγονότα ή αλληλουχία γεγονότων, η αισθητική ωστόσο νομιμότητα και αξία αυτής της δυνατότητας τίθεται υπό ερώτημα. Στη νεώτερη μουσική αισθητική, μουσικολόγοι όπως ο Κωνσταντίνος Φλώρος υποστηρίζουν τη δυνατότητα και τη νομιμοποίηση της μουσικής να εκφράζει αυτό που αποκαλεί *εσωτερικό πρόγραμμα*, δηλ. νοηματοδοτημένες αλληλουχίες ψυχολογικών καταστάσεων και βιωμάτων του συνθέτη.

Η παρατήρηση ότι στη μουσική καταργείται η διάκριση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου είναι εξαιρετικά σημαντική όχι μόνο από μουσικολογική, αλλά και από φιλοσοφική άποψη. Εκφράζει δε περαιτέρω και τη διαδεδομένη πίστη της εποχής ότι η αμοιβαία αποξένωση υποκειμένου και αντικειμένου μπορεί να αρθεί με το να εισχωρήσει ο άνθρωπος μέσω του θυμικού του στην εσωτερική ψυχή των αντικειμένων. Η άρση αυτή σηματοδοτεί, έως ένα βαθμό βέβαια, την περίφημη *unio mystica*, την ένωση του ανθρώπου με τον κόσμο στο επίκεντρο της συναισθηματικής καρδιάς. Το πόσο ωστόσο διαφοροποιούνται οι εγελιανές παραδοχές από τη μυστικιστική και ανακαινισμένα ρομαντική πίστη, είναι θέμα που δεν μπορούμε να εξετάσουμε εδώ. Εντούτοις ο εγελιανός αυτός ισχυρισμός μπορεί να αντιπαραβληθεί με εκείνους του Σόπενχάουερ που θα εξετάσουμε στην επόμενη ενότητα. Η αντιπαραβολή αυτή θα αποκαλύψει άλλωστε σημεία ενότητας του συνολικού μουσικοφιλοσοφικού προβληματισμού.

Το κείμενο του Χέγκελ για τη μουσική χωρίζεται, για λόγους συστηματικής συνέπειας, σε τρεις μεγάλες ενότητες²⁹. Στην πρώτη, ίσως την περισσότερο φιλοσοφική, που ονομάζεται «Γενικός χαρακτήρας της μουσικής», ο Χέγκελ συγκρίνει τη μουσική με τις υπόλοιπες τέχνες τόσο ως προς το υλικό, όσο και ως προς τη μορφή που δίνει η μουσική στο πνευματικό περιεχόμενο που αναλαμβάνει. Με την *αρχιτεκτονική* η μουσική διαφέρει ριζικά **ως προς το υλικό**: βαρεία πετρώδης ύλη για τη μία, άυλος ήχος για την άλλη. Ωστόσο και οι δύο τέχνες δεν δανείζονται τις μορφές τους από τον εξωτερικό κόσμο, αλλά τις *επινοούν*: οι μορφές τους είναι κατεξοχήν ανθρώπινα κατασκευάσματα, προϊόντα της ανθρώπινης *διάνοιας* (Verstand). Και οι δύο τέχνες από την άλλη ανταποκρίνονται σε κατηγορίες της διάνοιας όπως η *συμμετρία*, η *ευρυθμία*, η *ισορροπία* κ.ο.κ., ενώ στη βάση της οργάνωσης του υλικού τους υπάρχουν ποσοτικές σχέσεις. Ωστόσο ο Χέγκελ επισημαίνει ότι η παρουσία του «αρχιτεκτονικού» στοιχείου στη μουσική υπάρχει μόνο προκειμένου να υποστηρίξει την εσωτερική εκφραστικότητα της μουσικής, την εκφραστική της ελευθερία, και δεν μπορεί να γίνεται αυτοσκοπός. Ο Χέγκελ παρομοιάζει την καλά επεξεργασμένη αλλά ανεκφραστική μουσική με αρχιτεκτονικό «οικοδόμημα», που έχει χάσει όμως την εκφραστική του «ψυχή».

Βλέπουμε και θα δούμε και παρακάτω, ότι ο φιλόσοφος δεν απορρίπτει τις επιμέρους δυνατότητες της μουσικής, τις αντιπαραβάλλει ωστόσο με τον αληθινό στόχο της μουσικής που είναι κατά τον ίδιο η μουσική έκφραση του πνευματικού περιεχομένου στη συγκινησιακή του διάσταση. Έτσι, αναγνωρίζει μεν την αξία των «αυστηρών» μορφών

²⁹ Ο τριμερής χωρισμός διέπει το συνολικό επιστημονικό σύστημα του Χέγκελ. Σπάνια θα συναντήσουμε διμερή, τετραμερή ή άλλο χωρισμό.

(πολυφωνικών κυρίως), τις θεωρεί ωστόσο αναγκαστικά κατώτερες ως προς το στόχο αυτό, κατασκευασμένες quasi αρχιτεκτονικά («αντιποίηση» μιας μορφής τέχνης από μία άλλη). Πρέπει επίσης να επισημάνουμε, ότι στο σύνολο της φιλοσοφίας του Χέγκελ το στοιχείο της Διάνοιας (κατασκευή, μηχανισμός κ.ο.κ.) είναι ουσιαστικά ο «αποδιοπομπαίος τράγος», ο κατεξοχήν αντίπαλος του Λόγου, ο οποίος όμως στην πραγματικότητα δεν μπορεί να υπάρξει δίχως τη διάνοια, την έχει ανάγκη προκειμένου στο στέρεο έδαφός της να αναδείξει την ελευθερία του.

Η *γλυπτική* είναι εκείνη η τέχνη από την οποία η μουσική απέχει, σύμφωνα πάντα με τον Χέγκελ, το μέγιστο: τόσο ως προς την ύλη, όσο και ως προς το περιεχόμενο (η γλυπτική μιμείται τις μορφές του εξωτερικού κόσμου, πράγμα ολότελα αδύνατο για τη μουσική). Ωστόσο, στο σημείο αυτό ο φιλόσοφος κάνει κάποιες πολύ σημαντικές παρατηρήσεις. Ενώ στη γλυπτική το *θέμα* του έργου συμπίπτει πλήρως με το σύνολο της μορφής, όπου η κάθε λεπτομέρεια αποκτά νόημα μόνο αναφορικά με το θέμα, δηλ. με το σύνολο της μορφής, στη μουσική, σύμφωνα πάντα με τους ισχυρισμούς του, το θέμα (συγκεκριμένο εκφραστικό περιεχόμενο) ενός έργου περιορίζεται αποκλειστικά στο *μουσικό θέμα*.³⁰ όλες οι περαιτέρω μουσικές αναπτύξεις του είναι επουσιώδεις ως προς το περιεχόμενο αυτό. Έτσι, το σύνολο της σημασίας, αυτού στο οποίο αναφέρεται το μουσικό έργο, περιορίζεται από το φιλόσοφο σε ένα μόνο, ουσιαστικό μεν, αλλά επιμέρους στοιχείο της συνολικής μουσικής μορφής.

³⁰ Πρβλ. με την άποψη του Χάνσλικ στο παράρτημα της 5ης ενότητας των εδώ σημειώσεων.

Με τη δήλωσή του αυτή ο Χέγκελ δείχνει δύο πράγματα: α) ότι η ιδιότητά του ως «καλλιεργημένου ερασιτέχνη» τον καθιστά μάλλον έναν απλό μελωδιστή (ας μην πούμε «μελομανή») που αδυνατεί να συλλάβει την εκφραστική αναγκαιότητα και σημασία των έντεχνων μουσικών αναπτύξεων, β) ότι αυτό έχει ως συνέπεια να αδυνατεί να παρακολουθήσει και να εξετάσει κριτικά τις σύγχρονες του μουσικές εξελίξεις, με τρανό παράδειγμα το έργο του Μπετόβεν, όπου η σημασία του μουσικού έργου δεν περιορίζεται στο θέμα του, αλλά αναδεικνύεται στο *σύνολο* της μορφής. Ο περιορισμός ωστόσο που ο φιλόσοφος έχει επιβάλει στον εαυτό του έχει και θεωρητικές βάσεις: υποστηρίζει ότι η μουσική μορφή αδυνατεί εκ φύσεως να διαρθρώσει *οργανικά* το προς έκφραση περιεχόμενο, όπως αυτό συμβαίνει στην πλαστική τέχνη και ιδιαίτερα στην περίπτωση του ανθρώπινου οργανισμού, όπου η κάθε λεπτομέρεια βρίσκεται σε οργανικό, απόλυτα αναγκαιό συσχετισμό με το σύνολο της μορφής. Αυτό ωστόσο δεν σημαίνει ότι ένα μουσικό κομμάτι θα πρέπει να συντίθεται *ραψωδικά*, δηλ. με πλήρη, αυθαίρετη ελευθερία επιλογών, αλλά μπορεί «να αναπτύσσεται πιο συγκρατημένα και να τηρεί μια θα λέγαμε πλαστικότερη ενότητα», χωρίς αυτή βέβαια να μπορεί να υποκαταστήσει την αληθινή οργανική ενότητα του γλυπτού έργου τέχνης.

Ο Χέγκελ τέλος διαχωρίζει την χρήση του ήχου στην *ποίηση*, από τη χρήση του ήχου στη *μουσική*. Ενώ στην ποίηση το ήχημα της μεμονωμένης λέξης δεν είναι παρά ένα *σήμα* και μόνο παραστάσεων που δεν έχουν καμία μορφική σχέση με αυτό (η λέξη δεν είναι *εικόνα*), στη μουσική ο ήχος χρησιμοποιείται για τον εαυτό του, αποκτά αυτοτέλεια και σημασία, γίνεται πλαστικό υλικό μιας πνευματικής δημιουργικής δραστηριότητας, «στη μουσική ο ήχος μεταχειρίζεται ως σκοπός». Ο κίνδυνος που ο Χέγκελ εντοπίζει εδώ είναι ότι η μουσική, στην ικανότητά

της να απελευθερώνεται μέσ' από την αυτόνομη μεταχείριση του αυτόνομου ηχητικού υλικού από οποιοδήποτε περιεχόμενο, μπορεί να καταντήσει ένα απλό δεξιοτεχνικό κατασκευάσμα, κάτι ανούσιο όσον αφορά το αληθινό ενδιαφέρον του πνεύματος που είναι να αναγνωρίζει στο ίδιο του το δημιούργημα τον εαυτό του στην πληρότητα των περιεχομένων του. Ο μουσικός *φορμαλισμός* δείχνει να βρίσκεται εκ των προτέρων στο στόχαστρο της εγγελιανής κριτικής.

Ο Χέγκελ δεν αρνείται τη δυνατότητα να έχουμε κατά τη μουσική ακρόαση πιο σαφείς περιεχομενικές παραστάσεις ή ιδέες πραγμάτων, ωστόσο συμφωνεί με τον Καντ ότι αυτές δεν είναι παρά προϊόντα του *συνειρμού*, που δεν έχουν την αληθινή τους αιτία στους ίδιους τους ήχους.

Το γνωστό πρόβλημα της σχέσης κειμένου-μουσικής στη φωνητική μουσική, θίγεται κατόπιν από τον Χέγκελ με πράγματι έξυπνο τρόπο. Αν θέλουμε το καθένα από τα δύο στοιχεία της σχέσης να διατηρεί, στο βαθμό του δυνατού, τη δική του αυτοτέλεια υποστηρίζοντας συνάμα το άλλο, τότε θα πρέπει και το κείμενο να μην περιέχει πληθώρα παραστάσεων και εννοιών και να είναι δύσκολο στην άμεση κατανόησή του, και η μουσική να μην είναι περίτεχνα διαμορφωμένη κατά τα πρότυπα της αυτόνομης οργανικής μουσικής. Έτσι, ο Χέγκελ υποστηρίζει στην ουσία μια διαμεσολάβηση ποίησης και μουσικής, όπου κανένα από τα δύο στοιχεία δεν είναι το πρωτεύον, σύμφωνα με την παλαιότερη διαμάχη.

Πώς τώρα η μουσική συλλαμβάνει και εκφράζει ένα προεπιλεγμένο περιεχόμενο, δεδομένου ότι η μουσική, σύμφωνα με το φιλόσοφο, είναι αληθινή τέχνη «μόνον όταν στο αισθητό στοιχείο των ήχων και των πολυποίκιλων σχηματισμών τους εκφράζεται με κατάλληλο

τρόπο το πνευματικό;». Εδώ εισάγει ο Χέγκελ την πολύ βασική έννοια της *εσωτερικότητας* (Innerlichkeit). Ως τέτοια εννοεί πρωτίστως την συγκινησιακή ανταπόκριση της ψυχής στα εξωτερικά δεδομένα, η οποία ωστόσο αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο των ίδιων αυτών δεδομένων. Π.χ., η συγκίνηση που αισθανώμαστε στη θέα δύο ανθρώπων που ξεπερνώντας μια πληθώρα δυσκολιών τελικά συμφιλιώνονται, αποτελεί την εσωτερική διάσταση της ιδέας της συμφιλίωσης.

Ωστόσο το αίσθημα αυτό δεν είναι παρά το «ένδυμα του περιεχομένου και αυτή είναι ακριβώς η σφαίρα που διεκδικεί η μουσική». Η εσωτερικότητα αυτή του υποκειμενικού αισθήματος που αφαιρείται από τον εξωτερικό κόσμο, είναι η περιοχή που αναπαράγει έντεχνα η μουσική. Και ο Χέγκελ τονίζει emphatically ακριβώς αυτό το στοιχείο του *έντεχνου* για τη μουσική, λέγοντας ότι η φυσική έκφραση των συναισθημάτων (επιφωνήματα πόνου, χαράς κ.ο.κ.) από τη στιγμή που δεν τα αρθρώνει υπό μορφή έντεχνα επινοημένων μουσικών ήχων δεν είναι τέχνη. Από την άλλη, αυτή ακριβώς η ικανότητα του ανθρώπου να εξωτερικεύει, διαμορφώνοντάς τον έντεχνα, τον εσωτερικό του κόσμο, σηματοδοτεί και μια σχέση ελευθερίας απέναντί του: τα πάθη χάνουν κάτι από την ισχύ τους τη στιγμή που κατακτούνται από την τέχνη. Η «απελευθέρωση μέσω της τέχνης» είναι μια από τις πιο σημαντικές συνεισφορές του Χέγκελ στην ιδέα του σύγχρονου πολιτισμού.

Στο τελευταίο, τρίτο υποκεφάλαιο του πρώτου κεφαλαίου, ο Χέγκελ εξετάζει την ιδιότυπη δράση της μουσικής μέσω της άρσης της διάστασης υποκειμένου-αντικειμένου που πραγματοποιείται κατά την ακρόασή της. Ενώ στις πλαστικές τέχνες (γλυπτική, ζωγραφική) ο θεατής διατηρεί απέναντι στα έργα μίαν αυτονομία, όπου αυτά δεν δεσμεύουν

την κρίση του ή την συγκινησιακή του ανταπόκριση, στη μουσική αυτή η αυτονομία υπονομεύεται. Ο ήχος ως ύπαρξη άυλη και κατεξοχήν χρονική, ταυτίζεται με την αϋλότητα και χρονικότητα του ανθρώπινου εσωτερικού, εξαναγκάζοντάς το να ακολουθήσει τις δικές του κινήσεις, να διαμορφώνει τη χρονικότητά του σύμφωνα με το χρονικό χαρακτήρα της ηχητικής κίνησης. Έτσι, η ανθρώπινη συνείδηση παρασύρεται από τη «στοιχειακή βία» του μουσικού ήχου, δεν μπορεί να αντισταθεί και να δραπετεύσει, ορισμένες φορές μάλιστα αισθάνεται να κινητοποιείται ακόμα και στις εξωτερικές της αντιδράσεις από τη δύναμη της μουσικής (χτύπημα του ρυθμικού παλμού, σιγοτραγούδισμα, κίνηση του σώματος κ.ο.κ.). Αντιλαμβανώμαστε πόσο επίκαιρες είναι οι θεωρητικές αυτές θεμελιώσεις του Χέγκελ για τη δύναμη της μουσικής πάνω στην ανθρώπινη ψυχή, αφού αποκαλύπτουν μια εξαιρετικά στενή συνάφεια της μουσικής με τα στοιχεία που συγκροτούν την ανθρώπινη συνείδηση.

Αυτό δεν αποκλείει βέβαια, σύμφωνα με το φιλόσοφο, τη δυνατότητα μιας ακρόασης αφηρημένης από την αμεσότητα του ήχου και προσανατολισμένης στη συνειδητοποίηση μορφικών σχέσεων, τη δυνατότητα μιας θα λέγαμε «αναλυτικής» ακρόασης. Μόνο που τότε, λέει ο Χέγκελ, χάνουμε την ουσιαστική λειτουργία της μουσικής που είναι η έντεχνη και ελεύθερη αναπαραγωγή του εσωτερικού κόσμου των συγκινήσεων. Το πρόβλημα όμως τότε είναι ότι αυτή η εγκατάλειψη στους χειμάρους της μουσικής κίνησης στερεί τη δυνατότητα *κρίσης*, που προϋποθέτει αντίσταση και αποστασιοποίηση από την αμεσότητα των αισθήσεων: η ακρόαση εύκολα γίνεται πράξη ανορθολογική.

Στην περίπτωση αυτή αυτό που σύμφωνα με τον Χέγκελ μπορεί να μας προστατεύσει δεν είναι βέβαια η «διανοητική» ακρόαση που χάνει το εκφραστικό περιεχόμενο της μουσικής, αλλά η αιώρηση της ψυχής πάνω

από τις μουσικές εκφραστικές εναλλαγές σε μία περιοχή όπου η ίδια βρίσκεται μόνη με τον εαυτό της, που συνειδητοποιεί την αυτόνομη ύπαρξή της. Η παρατήρηση του Χέγκελ ότι μέσω της μουσικής ακρόασης η ψυχή αποκτά αυτή τη δυνατότητα απελευθέρωσης από την καθημερινότητα, από την καταπιεστική πραγματικότητα των παθών και των συνηθισμένων συγκινήσεων, συμφωνεί μεν εν μέρει με τις ρομαντικές απόψεις, διαφοροποιείται ωστόσο από αυτές στο ότι αυτό το αποτράβηγμα προς το εσωτερικό που λαμβάνει χώρα κατά την ακρόαση της μουσικής, δεν σημαίνει περιπλάνηση σε χώρους της φαντασίας, σε ουτοπικές παραστάσεις ενός κόσμου ευτυχίας και μακαριότητας που περιφρονεί την σκληρή πραγματικότητα του καθημερινού βίου, αλλά το αίσθημα αυτοσυνειδητοποίησης του ενεργού και ελεύθερου πολίτη της νεώτερης εποχής, που αισθάνεται ισχυρός και νυφάλιος ακόμα και μέσα στη δίνη των συγκινήσεών του. Το μουσικό αυτό βίωμα του Χέγκελ, υπερβαίνει την κλασικιστική αισθητική της ωραίας μορφής και προσανατολίζεται, σε ένα βαθμό, στις βιωματικές αξιώσεις της αισθητικής του *υψηλού*, όπου η αισθητική εμπειρία αποσκοπεί ακριβώς στο αίσθημα *υπεροχής* του ανθρώπου απέναντι στην εξωτερική και εσωτερική Φύση.

Η κριτική του Χέγκελ στρέφεται και κατά των μυθεμάτων που αφορούν την δήθεν καταλυτική ηθική επίδραση της μουσικής τόσο σε ατομικό, όσο και σε κοινωνικό αλλά και πολιτειακό επίπεδο. Υποστηρίζει ότι η δήθεν ηθική παντοδυναμία της μουσικής (π.χ. η εξημέρωση των θηρίων, η εμπύχωση των στρατιωτών, η αναζωπύρωση του πατριωτικού ή επαναστατικού συναισθήματος κ.α.) ακόμα και όταν φαίνεται ότι συμβαίνει, δεν θεμελιώνεται ωστόσο στην ίδια τη μουσική, αλλά στις παραστάσεις και τις ιδέες με τις οποίες περιστασιακά είναι συνδεδεμένη

και τις οποίες υποβαστάζει συγκινησιακά. Η άποψη αυτή συμφωνεί με την πιο θεμελιώδη θεωρία περί *συνειρμού*, που εξετάσαμε παραπάνω.

Το *δεύτερο* κεφάλαιο του κειμένου των παραδόσεων του για τη μουσική, ο Χέγκελ εξετάζει μια σειρά θεμάτων που αφορούν όχι πια το γενικό χαρακτήρα της μουσικής, αλλά τον *ειδικό* της χαρακτήρα, τις κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες της μουσικής, την τεχνική της διάσταση (το κεφάλαιο ονομάζεται «Προσδιορισμός των επιμέρους μέσων μουσικής έκφρασης»). Καταρχάς, ο Χέγκελ επισημαίνει ότι ο μεμονωμένος ήχος από μόνος του είναι ένα στοιχείο αυτόνομο μεν αλλά αφηρημένο, το οποίο, προκειμένου να υπάρξει μουσική, πρέπει να περιέλθει σε συσχετισμό με άλλους ήχους, στη βάση θεμελιωδών *ποσοτικών* σχέσεων. Ο μαθηματικός προσδιορισμός του μουσικού υλικού που στο σύνολό του αφορά την *διανοητική* παράμετρο της μουσικής και, όπως παρατηρεί ο φιλόσοφος, προσεγγίζει τη μουσική στην αρχιτεκτονική, δεν παρέχει ωστόσο παρά το αναγκαίο *θεμέλιο* στο οποίο θα στηριχθεί κατόπιν η ελεύθερη έκφραση: το κανονιστικό στοιχείο της Διάνοιας (Verstand) δεν μπορεί να υποκαταστήσει το ελευθεριακό στοιχείο του Λόγου (Vernunft), απλά το στηρίζει.

Ο Χέγκελ διακρίνει τρεις βασικές παραμέτρους της μουσικής: α) την χρονική, αφηρημένη / ιδεατή παράμετρο, β) την παράμετρο της *εμπράγματης* ήχησης, των ήχων στις μεταξύ τους σχέσεις («αρμονία») και στις ηχοχρωματικές διαφοροποιήσεις τους, γ) την παράμετρο της ζωντανή, έμφυχης έκφρασης που εξετάζεται στο φαινόμενο της *μελωδίας*.

Η μουσική όχι μόνο επισυμβαίνει στο χρόνο, αλλά και τον *οργανώνει*. Οι τρεις θεμελιώδεις τρόποι οργάνωσής του είναι, σύμφωνα με το φιλόσοφο, α) η *χρονική αγωγή* (το tempo, όπως λέμε), β) το *μουσικό*

μέτρο και γ) ο ρυθμός. Ο Χέγκελ παρατηρεί ότι οι ήχοι ως αυτόνομα ηχητικά φαινόμενα έχουν μεν μια προσδιορισμένη διάρκεια, αλλά αν θέλουν να οργανωθούν μουσικά πρέπει να περιέλθουν σε στοιχειώδεις ποσοτικούς συσχετισμούς που προσδιορίζονται με βάση μια ενιαία ποσοτική μονάδα η οποία παρέχει το μέτρο της κίνησης.

Κατόπιν ο φιλόσοφος θέτει το βασικό ερώτημα γιατί στη μουσική χρειαζόμαστε μέτρα και δίνει μιαν απάντηση που έχει τεράστιο πολιτισμικό ενδιαφέρον: στην ενότητα του μουσικού μέτρου ο άνθρωπος αναγνωρίζει την ίδια την ενότητα της αυτοσυνείδησής του, με το να επιφέρει στην ατέρμονη διάρκεια του χρόνου *τομές*, και να οργανώνει την αλληλουχία αυτών των μεμονωμένων χρονικών γεγονότων βάσει μιας χρονικής ενότητας / μονάδας την οποία ο ίδιος επιλέγει. Η τάξη που επιβάλλει η μουσική στο χρονικό γίγνεσθαι, δίνει έτσι στον άνθρωπο ένα αίσθημα υπεροχής απέναντι στην *ποσοτική αυθαιρεσία* που χαρακτηρίζει την αλληλουχία των ήχων στη φύση. Η μουσική με το να κανονίζει τον χρόνο τον κάνει *ανθρώπινο*, και γίνεται έτσι καλλιτεχνικό μέσο αυτοεπιβεβαίωσης της σύγχρονης κυριαρχικής συνείδησης.

Ωστόσο αυτή η κανονικότητα της επανάληψης της χρονικής μονάδας και του μέτρου δεν πρέπει να ηχεί εμπράγματα, γιατί τότε δεν θα είχαμε παρά την βαρετή ομοιόμορφη επανάληψη φθόγγων ίσης διάρκειας. Οι παράμετροι της χρονικής αγωγής και του μουσικού μέτρου είναι *ιδεατές* παράμετροι κανονισμού της μουσικής χρονικότητας. Το μουσικό μέτρο ζωντανεύει κατόπιν η διαφοροποιημένη *ρυθμική* οργάνωση της μουσικής, όπου λαμβάνει χώρα μια πραγματική απειρότητα ρυθμικών επιλογών. Η ρυθμική οργάνωση ενός προεπιλεγμένου ηχητικού υλικού είναι *απαράβατος* όρος κάθε μουσικής πραγματικότητας.

Ωστόσο πρέπει κατόπιν να προσδιορισθούν οι νόμοι που διέπουν αυτό το ίδιο το ηχητικό υλικό, οι νόμοι της «αρμονίας», σύμφωνα με την ορολογία της εποχής. Πριν όμως ο Χέγκελ εξετάσει αυτές τις αφηρημένες σχέσεις, κάνει κάποιες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις που αφορούν τη διάκριση των μουσικών οργάνων και τις αρχές που διέπουν την παραγωγή του ζωντανού ήχου. Για τα έγχορδα και τα πνευστά όργανα ισχύει, σύμφωνα με το φιλόσοφο, η αρχή της γραμμικής κατεύθυνσης, που αφορά όχι μόνο το ευθύγραμμο ή καμπυλόμορφο σχήμα του υλικού που δονείται προκειμένου να παράγει ήχο (χορδή ή στήλη αέρα), αλλά και τον γραμμικό χαρακτήρα της ίδιας της ήχησης που τον διατηρεί καθ' όλη τη διάρκειά της. Αυτή η γραμμικότητα του ήχου των εγχόρδων και των πνευστών μουσικών οργάνων ο Χέγκελ ισχυρίζεται ότι βρίσκει καλύτερη και πιο άμεση ανταπόκριση στην ανθρώπινη ψυχή, η οποία αναγνωρίζει σε αυτή τη γραμμική συνέχεια του ήχου την ίδια της την εσωτερική συνέχεια.

Αντιθέτως πιο μακριά στη φύση της ψυχής βρίσκεται η ήχηση των κρουστών όπου δεν μπορεί να γίνει επέμβαση στη διάρκεια του ήχου, ο οποίος έτσι αποηχεί μετά από λίγο. Αντιλαμβανώμαστε ότι ο Χέγκελ ουσιαστικά προσπαθεί να θεμελιώσει *ιδεαλιστικά* μια καθαρά ιστορική πολιτισμική επιλογή, δηλ. την υπεροχή του γραμμικού ηχήματος από την έντεχνη ευρωπαϊκή παράδοση. Η κατοπινή μουσική πραγματικότητα ωστόσο, έδειξε να ανακαλύπτει εις νέου την ιδιαιτερότητα του κρουστού οργάνου και μάλιστα ορισμένες φορές, αντιστρέφοντας τους όρους, να παρέχει πλήρη υπεροχή στην απλή ρυθμικότητα.

Ο Χέγκελ εξετάζει την παραγωγή των επιμέρους φθόγγων του τονικού υλικού με βάση την κλασική πυθαγόρεια παράδοση. Υποστηρίζει

δε, και πάλι παραδοσιακά, ότι η αρμονική ποιότητα της σχέσης δύο φθόγγων (συμφωνία / διαφωνία) θεμελιώνεται στην ποσοτική αναλογία που την διέπει: οι φθόγγοι που σχετίζονται με απλή αριθμητική αναλογία είναι ευάρεστοι, οι αντίθετοι δυσάρεστοι. Ως προς αυτό ο Χέγκελ βλέπουμε ότι δεν προχωρά την προβληματική. Επίσης αδιάφορη είναι η περιγραφή της συγκρότησης των τονικών κλιμάκων, αν και αποδεικνύει μια καλή γνώση των βάσεων της μουσικής θεωρίας.

Ωστόσο, σημαντική είναι η φιλοσοφική ιδεαλιστική θεμελίωση της τριφωνής συνήχησης που αποτελεί το βασικό δομικό στοιχείο της νεώτερης τονικής μουσικής, και την οποία προσδιορίζει ως *ολότητα εσωτερικών διαφορών* όπου αυτές οι διαφορές έχουν αρθεί: η τριφωνή συνήχηση είναι και ενιαία, και εσωτερικά διαφοροποιημένη (τρεις διαφορετικοί φθόγγοι που βρίσκονται μεταξύ τους σε διαφορετικό συσχετισμό). Έτσι, σύμφωνα με έναν παραλληλισμό που κάνει ο ίδιος ο Χέγκελ με τη *Λογική* του, η τριφωνή συγχορδία είναι μια ηχητική πραγμάτωση της ίδιας της *έννοιας* (!), η οποία δεν είναι παρά μια τέτοια ενότητα στη διαφορά των λογικών στιγμών της.

Επίσης ενδιαφέρουσα είναι η φιλοσοφική θεμελίωση της ανάγκης στη μουσική να εναλλάσσονται σύμφωνες και διάφωνες συνηχήσεις: η διαφωνία είναι ακριβώς εκείνη η αναγκαία διαφορά που επιβεβαιώνει διαλεκτικά την εγκυρότητα και την ισχύ της συμφωνίας. Χωρίς τη διαφωνία η μουσική θα ήταν αρμονιστικά φτωχή, αφού η διαφωνία συμβολίζει την αμφιβολία της ψυχής, την κίνηση αυτοϋπέρβασής της και η επερχόμενη συμφωνία την τελική συμφιλίωση με τον εαυτό της.

Στη διαπραγμάτευση της *μελωδίας*, ο Χέγκελ βρίσκεται στο απώγειο της μουσικής του διαλεκτικής. Η μελωδία συμβολίζει στην περιοχή της μουσικής την ελευθερία του πνεύματος. Η ελευθερία αυτή

ωστόσο δεν είναι αυθαίρετη, αλλά δεσμεύεται στην κίνησή της από τις κανονιστικότητες της διάνοιας, από τις συνθήκες της αναγκαιότητας. Στη μουσική αυτό σημαίνει ότι η κίνηση της μελωδίας υπόκειται στον έλεγχο των μετρικο-ρυθμικών σχέσεων από τη μία, και στους νόμους που διέπουν την οργάνωση του τονικού υλικού από την άλλη («αρμονία»). Η ελευθερία της θεμελιώνεται στην *αναγκαιότητα*, και είναι πραγματική ελευθερία μόνο μέσα από αυτήν. Παράλληλότητες με αυτή τη θεωρία της μελωδίας θα δούμε και στην ενότητα για τον Σοπενχάουερ.

Στο τελευταίο κεφάλαιο που ονομάζεται «Σχέση των μουσικών μέσων έκφρασης προς το περιεχόμενό τους», ο Χέγκελ εξετάζει μια σειρά θεμάτων όπως την «συνοδευτική» και την «αυτόνομη» μουσική, το πρόβλημα της μουσικής εκτέλεσης κ.α., τα οποία έχουν σαφώς ευρύτερο μουσικοαισθητικό και μουσικοϊστορικό ενδιαφέρον και γι' αυτό δεν υπάρχει λόγος να εξετασθούν εδώ.

Η σημασία της φιλοσοφίας της μουσικής του Χέγκελ εστιάζεται στη σύνδεση του μουσικού φαινομένου με τη συνολική ευρωπαϊκή πολιτισμική πραγματικότητα. Η μουσική, τέχνη που βρίσκεται πολύ ψηλά στην εγελιανή ιεραρχία των τεχνών, αναδεικνύεται σε εκφραστικό φορέα της εσωτερικότητας του νεώτερου ευρωπαίου, που συνδέει την κοινωνική του ύπαρξη στην εξωτερικότητά της με τη συνειδητοποίηση της εσωτερικής του μοναδικότητας και ελευθερίας. Γι' αυτό και θεωρούμε ότι τα λεγόμενά του για τη μουσική, μέσα στις όποιες ατέλειές τους, αποτελούν κομβικό σημείο στην εξέλιξη της φιλοσοφικής σκέψης για τη μουσική.

Ενότητα 3η

Αρθούρος Σοπενχάουερ (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) ή η μουσική ως Ιδέα του Κόσμου.

Παρουσίαση και σχολιασμός του κειμένου του Σοπενχάουερ για τη μουσική.

α) Παρουσίαση

Σκοπός των τεχνών είναι η αποκάλυψη της ουσίας, της αλήθειας πίσω από τα φαινόμενα, δηλ. της Βούλησης. Ενώ οι άλλες τέχνες το πραγματοποιούν αυτό έμμεσα, μέσω λέξεων, εικόνων, παραστάσεων, ορατών χρωμάτων, ορατών μορφών, η μουσική έχει, σύμφωνα με το φιλόσοφο, την ικανότητα να κοινωνεί αυτή την ουσία των πραγμάτων, την Ιδέα τους, απευθείας, άμεσα. Η κοινωνήση αυτή όπως λέει ο φιλόσοφος είναι «πολύ οικεία, απείρως αληθινή και εύστοχη, αφού κατανοείται στιγμιαία από τον οποιονδήποτε». Αυτό ωστόσο που προβληματίζει τον Σοπενχάουερ είναι πώς ακριβώς η μουσική έχει αυτή τη δυνατότητα: το μυστικό αυτό, όπως χαρακτηριστικά λέει, «είναι πολύ βαθιά κρυμμένο». Κατανοώντας το μεθοδολογικό πρόβλημα που προκύπτει, αφού υποστηρίζεται ότι υπάρχει «μια σχέση της μουσικής, ως μίας παράστασης, με Αυτό το οποίο ουσιαδώς ποτέ δεν μπορεί να είναι παράσταση», παραπέμπει για την κατανόηση των επιχειρημάτων του στην εμπειρία που έχει από τη μουσική ο καθένας από εμάς.

Ενώ οι άλλες τέχνες αποκαλύπτουν τη Βούληση μέσω γενικών εμπειρικών παραστάσεων, Ιδεών, η μουσική αποτελεί «άμεση απεικόνιση της ίδιας της βούλησης». Με την έννοια αυτή η ίδια είναι μια Ιδέα του κόσμου, είναι, τρόπον τινά, η εσωτερική, ενορατική αποκάλυψη του κόσμου. Ωστόσο, επειδή η μουσική είναι παράσταση («ηχητικά κινούμενες μορφές», για να χρησιμοποιήσουμε τον χαρακτηρισμό του Χάνσλικ) πρέπει να υπάρχει κάποια ομοιότητα μεταξύ των καθολικών παραστάσεων του κόσμου (δηλ. των Ιδεών) και των μουσικών ηχητικών μορφών. Αυτή την «παράλληλότητα», την «αναλογία», εξετάζει ο Σοπενχάουερ παρακάτω.

Στους βαθύτερους φθόγγους της αρμονίας, στην φωνή του μπάσσου, αναγνωρίζει την κατώτερη βαθμίδα αποκάλυψης της Βούλησης στη φύση, τη βαθμίδα της ανόργανης ύλης. Στις μεσαίες φωνές την οργανική ύλη και το ζωικό βασίλειο, ενώ στην ανώτερη, μελωδική φωνή τον κόσμο της ανθρώπινης ελευθερίας, όπου η Βούληση αναδεικνύεται εμφανέστατα: «η μελωδία διηγείται την ιστορία της φωτισμένης από τη σύνεση βούλησης, της οποίας η αποτύπωση στην περιοχή της πραγματικότητας είναι η σειρά των πράξεών της». Η μελωδία, σύμφωνα με τον Σοπενχάουερ, εκφράζει τις θεμελιώδεις καταστάσεις της ανθρώπινης ψυχής στην κίνησή της από την ικανοποίηση στην οδύνη και πάλι πίσω, με έναν τρόπο που παραπέμπει στην ανάλογη ερμηνεία του Χέγκελ, του αντιπάλου κατά τα άλλα. Βλέπουμε πως το ακροατήριο των «καλλιεργημένων ερασιτεχνών» της εποχής στο σύνολό του, όπου συγκαταλέγεται φυσικά και ο Σοπενχάουερ, αναδεικνύει ομόφωνα τη μελωδία σε σύμβολο της διχασμένης και ανικανοποίητης υποκειμενικότητας της νεώτερης εποχής. Στη μεταφυσική του της μελωδίας, ο Σοπενχάουερ επιχειρεί μία πρώτη σημασιολογική

προσέγγιση της μουσικής μορφής, όπου οι εκφραστικές σημασίες σχετίζονται στενά με τους μουσικούς χαρακτήρες. Για τις λεπτομέρειες της διαπραγμάτευσης παραπέμπω τους φοιτητές στις ευκολοδιάβαστες αναπτύξεις του ίδιου του φιλοσόφου (βλ. παράρτημα).

Ο Σοπενχάουερ παρακάτω προβαίνει σε μία πολύ σημαντική επισήμανση. Δεδομένου ότι η μουσική δεν μιλά με παραστάσεις, αποδίδει μόνο τον γενικό χαρακτήρα των περιεχομένων που εκφράζει, την βαθύτερή τους ουσία. Έτσι δεν μιλά π.χ. για οποιαδήποτε επιμέρους χαρά, λύπη, πόνο κ.ο.κ., αλλά για τα συγκινησιακά αυτά περιεχόμενα στη γενικότητά τους: για τη χαρά, τη λύπη, τον πόνο *εν γένει*. Οι ενστάσεις που μπορεί να εγείρει ένας τέτοιος ισχυρισμός εξαιτίας της εσωτερικής του αντίφασης, εξετάζονται παρακάτω. Προς το παρόν πρέπει να σημειώσω ότι ο Σοπενχάουερ με τον τρόπο αυτό αποδεσμεύει τη μουσική από την απλώς συμβολική της σχέση με τα περιεχόμενα και την προσεγγίζει στα ιδανικά του φορμαλισμού.

Επίσης πρέπει να επισημάνω ότι σε αυτόν τον ισχυρισμό του Σοπενχάουερ θεμελίωσε αργότερα ο Βάγκνερ τις ώριμες μουσικοαισθητικές του επιλογές: η μουσική είναι αυτή που εκφράζει την ουσία του δράματος, ενώ το κείμενο και η σκηνική δράση δεν αποτελούν παρά ορατές διασαφηνίσεις / συγκεκριμενοποιήσεις αυτής της δραματικής ουσίας που αποδίδεται από την ορχήστρα³¹.

Η άποψη αυτή του Σοπενχάουερ έχει περαιτέρω και περιοριστική δράση αναφορικά με το χαρακτήρα που πρέπει να έχει η μουσική έκφραση. Η μουσική (και εδώ ο Σοπενχάουερ συμφωνεί με τον Χέγκελ)

³¹ Ο Βάγκνερ είχε κατασταλάξει σε αυτές τις απόψεις πολύ καιρό πριν διαβάσει τον Σοπενχάουερ. Στις θεωρίες του τελευταίου δεν βρήκε παρά το απαραίτητο φιλοσοφικό στήριγμα που του χρειαζόταν δεδομένου ότι ο ίδιος είχε μόνον ερασιτεχνική γνώση της φιλοσοφίας.

δεν πρέπει να μιμείται την πραγματικότητα στην εξωτερικότητά της, αλλά να διεισδύει στην εσωτερική της ουσία, στον «πυρήνα», όπως λέει. Με το σκεπτικό αυτό κάθε αυστηρά προγραμματική μουσική αποκλίνει σαφώς από αυτό το ιδανικό. Επίσης, το γεγονός και μόνο ότι η μουσική δεν κινείται στο στοιχείο της παράστασης, είναι αρκετό για να αποκλείσει από τη μουσική έκφραση τη σφαίρα του κωμικού, του γελοίου: η μουσική είναι από τη φύση της *σοβαρή* τέχνη και η απόδοση του κωμικού της είναι από το φιλόσοφο απαγορευμένη. Εδώ φαίνονται σαφώς οι κλασικιστικές προτιμήσεις του Σοπενχάουερ και ένα ακόμα σημείο προσέγγισης με τον Χέγκελ.

Με έναν επιδέξιο συλλογισμό που ακολουθεί, ο Σοπενχάουερ προσπαθεί να δείξει ότι η μουσική υπερβαίνει την απλή τέχνη και ανορθώνεται σε φιλοσοφία! (βλ. κείμενο). Ο ανορθολογικός χαρακτήρας αυτού του ισχυρισμού είναι προφανής: η *φιλοσοφική* κατανόηση των περιεχομένων που κοινώνει η μουσική έχει η ίδια *φιλοσοφικές* προϋποθέσεις (βλ. σχολιασμό), δηλ. χωρίς φιλοσοφική παιδεία είναι αδύνατο να κατανοηθούν οι «αλήθειες» της μουσικής ως φιλοσοφικές αλήθειες (ιδέες) του κόσμου.

Ολοκληρώνοντας την επίδοσή του σε αναλογίες, ο Σοπενχάουερ παρατηρεί ότι όπως ακριβώς ο άνθρωπος προκειμένου να υπάρξει έχει ανάγκη το ανόργανο, το φυτικό και το ζωικό βασίλειο, έχει και η μελωδία πρέπει να υποστηρίζεται από τις υπόλοιπες φωνές. Αιόμη και το συγκεκριμένο τονικό σύστημα, όπου οι μαθηματικές αναλογίες δεν είναι πλέον αυστηρά ακριβείς, βρίσκει το ανάλογό του στη φύση (!), αφού το κάθε φαινόμενο της βούλησης προκειμένου να συντηρείται πρέπει να προσαρμόζεται στα άλλα, να χάνει κάνει από τον αυστηρό προσδιορισμό του είδους του.

β) Σχολιασμός

Η γοητεία που ασκεί στους φιλόμους και τους μουσικούς το κείμενο του Σόπενχάουερ για τη μουσική, εν μέρει και εξαιτίας του γεγονότος ότι της αποδίδει μια εξέχουσα θέση μεταξύ των τεχνών και μάλιστα εκτός του συστήματός τους ως «άνευ ανταγωνισμού»,³² παρεμποδίζει την αναγνώριση των προβλημάτων που εγείρουν οι διατυπώσεις του, αλλά και των αντιφάσεων στις οποίες ο φιλόσοφος περιπίπτει και οι οποίες έχουν άμεση σχέση με τις αντιφάσεις της ευρύτερης θεωρίας του. Το προνόμιο της μουσικής απέναντι στο σύνολο των υπολοίπων τεχνών είναι, σύμφωνα με τον Σόπενχάουερ, ότι εκφράζει τα περιεχόμενα της βούλησης δίχως τη μεσολάβηση της αντικειμενικής παράστασης. Σύμφωνα ωστόσο με τις αρχικές παραδοχές της θεωρίας του η βούληση καθ' εαυτήν, εκτός δηλαδή του *principium individuationis*, δεν μπορεί να νοηθεί περιεχομενικά,³³ καθώς η έννοια του προσδιορισμένου περιεχομένου προϋποθέτει ακριβώς το *principium individuationis*. Η βούληση καθ' εαυτήν μπορεί να νοηθεί μόνο ως

³² Πρβλ. Dahlhaus, ο.π., σ. 66: «Η θεωρία του Σόπενχάουερ ότι η μουσική 'σε καμία περίπτωση δεν είναι, όπως οι άλλες τέχνες, αναπαραγωγή των ιδεών, αλλά αναπαραγωγή της ίδιας της βούλησης', [είναι] ένα δόγμα για το οποίο συχνά πίστευαν με αφέλεια ότι ανυψώνει τη μουσική σε τεράστιο βαθμό ...».

³³ Βλ. II, κεφ. 18, σ. 260: «... τι είναι τελικά αυτή η βούληση που παρουσιάζεται στο κόσμο και ως κόσμος στον ίδιο της τον εαυτό; [...] Αυτή η ερώτηση δεν μπορεί να απαντηθεί ποτέ (η υπογράμμιση δική μας, Μ.Τ.), γιατί, όπως ειπώθηκε, το γνωστοποιησθαι το ίδιο αντιφάσκει του καθ' εαυτόν-είναι και κάθε γνωστό είναι πάντα ήδη μόνο φαινόμενο. Αλλά η δυνατότητα αυτής της ερώτησης υποδεικνύει ότι το πράγμα καθαυτό, που το αναγνωρίζουμε αμεσότερα στη βούληση, δύναται να έχει προσδιορισμούς, ιδιότητες, τρόπους ύπαρξης εντελώς πέραν πάσης δυνατής φαινομενικότητας [...] Αν η βούληση ήταν το πράγμα καθαυτό κατεξοχήν και απολύτως, τότε αυτό το τίποτα θα ήταν ένα *απόλυτο* [...]».

απροσδιόριστη τυφλή ορμή, που αποκτά προσδιοριστικότητα στην συνδιαλλαγή της με την ιστορική πραγματικότητα. Με την έννοια αυτή τα εκφραστικά περιεχόμενα της μουσικής δεν μπορεί παρά να είναι συναισθήματα³⁴ και χαρακτήρες ως προϊόντα αυτής της συνδιαλλαγής. Για να μπορέσει τώρα ο Σόπενχάουερ να συμβιβάσει το συγκεκριμένο των εκφραστικών περιεχομένων της μουσικής με τον καθολικό/αφηρημένο χαρακτήρα της βούλησης, προβαίνει σε μια καθολικοποίηση αυτών των ιδίων των περιεχομένων, τα διευρύνει στο επίπεδο της ιδέας, τα καθιστά ιδέες, θεματοποιώντας για τη μουσική την παραδοξότητα του να εκφράζει πράγματα με τρόπο ταυτόχρονα απόλυτα αφηρημένο και απόλυτα συγκεκριμένο.³⁵

Το πρόβλημα που αφορά την ιδεοποίηση των εκφραστικών περιεχομένων στη μουσική, αφορά την σοπενχαουερική θεωρία των ιδεών στο σύνολό της: η καθολικοποίηση του περιεχομενικού επιμέρους ως ιδέα καθιστά αδύνατο το άνοιγμά του προς ένα διαλεκτικό συσχετισμό του με το έτερο επιμέρους και με το όλο των περιεχομένων της ζωής. Η κάθε ιδέα καταδικάζεται σε έναν ερμητικό αποκλεισμό, μέσω αφαίρεσης από το σύνολο των διαμεσολαβήσεων και των σχέσεων

³⁴ Βλ. Paul Moos, *Die Philosophie der Musik*, Stuttgart 1922, σ. 153: «Όπως και ο Χέγκελ, έτσι και ο Σόπενχάουερ χαρακτηρίζει τη μουσική ως τέχνη του συναισθήματος».

³⁵ Πρβλ, Dahlhaus, *Musikästhetik*, ο.π., σ. 65: «Η διατύπωση ότι η μουσική εκθέτει συναισθήματα 'in abstracto' κι ωστόσο 'σε απειράριθμες αποχρώσεις', δείχνει ασύμφωνη με τον εαυτό της. Μια χαρά ή θλίψη με αποχρώσεις είναι μια ατομικά διαμορφωμένη και περιγεγραμμένη, ήδη δηλαδή δεν είναι η χαρά ή η θλίψη κατεξοχήν, οι οποίες σύμφωνα με τον Σόπενχάουερ αποτελούν το αντικείμενο της μουσικής. Εντούτοις με τη λέξη 'αφαίρεση' δεν πρέπει να νοείται η μέθοδος υπόταξης μιας σειράς από φαινόμενα σε μία έννοια μέσω καταστολής της διαφοράς και τήρησης των κοινών χαρακτηριστικών, αλλά μια παράβλεψη της πραγματικότητας και υλικότητας των συναισθημάτων, που αίρει μαζί και την ατομική τους

που προσδιορίζουν την ιδιαίτερη ταυτότητά της. Στο πλαίσιο ενός μουσικού έργου αυτό μεταφράζεται είτε σε απλή παράθεση επιμέρους εκφραστικών περιεχομένων / «ιδεών του κόσμου», δίχως εσωτερική συνοχή με νόημα, που ουσιαστικά δεν διαφέρει πολύ από τον καντιανό ορισμό της μουσικής μορφής ως «παιχνίδι αισθημάτων»,³⁶ είτε ως παραμονή σε ένα ενιαίο εκφραστικό περιεχόμενο με εσωτερικές διαφοροποιήσεις των οποίων και πάλι το νόημα αδυνατεί να προσδιορισθεί.

Δεδομένου ότι ο σοπενχαουερικός κόσμος των ιδεών δεν υπόκειται στην αρχή της αιτιότητας, με την έννοια ότι απουσιάζει ο περιεχομενικός ενδοσυσχετισμός των ιδεών, (καθώς η αρχή της αιτιότητας αφορά μόνο τον κόσμο των φαινομένων), ο Σόπενχάουερ δεν θα μπορούσε να υποστηρίξει για τη μουσική μορφή παρά μίαν ανάλογη ασυναρτησία. Οι φοβερά ελλειπείς μουσικές του γνώσεις καθιστούν αδύνατη μια θεώρηση της μουσικής μορφής στη χρονικότητά της, πράγμα που συμβαδίζει φυσιολογικά με την έλλειψη συστηματικής συνέπειας και συνοχής της σοπενχαουερικής φιλοσοφίας στο σύνολό της³⁷ και που ερμηνεύεται μέσω της παραπάνω διατυπωμένης απώθησης της αρχής του θεμελίου από τον κόσμο των ιδεών, απώθηση που καθιστά συνάμα αδύνατη κάθε θεωρητική μεθοδική ανάπτυξη (Darstellung) εν γένει. Έτσι οι παρατηρήσεις του Σόπενχάουερ για τη σχέση της μουσικής μορφής (φαινόμενο) με τις ιδέες περιορίζεται σε παρατηρήσεις περί του εκφραστικού χαρακτήρα γενικών προσδιορισμών κίνησης (π.χ.,

προσδιορισσιμότητα. Οι μουσικά απεικονισμένες παρορμήσεις και πάθη είναι σύμφωνα με αυτό αφηρημένα ατομικά [...]

³⁶ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1994, § 51, σ. 262.

³⁷ Βλ. Überweg, *Grundriss...*, ο.π., σ. 287.

adagio, allegro) και σε συνδιαλλαγή με την ιστορικά προσδιορισμένη -και συνεπώς εν εαυτή δυναμική- πρόσληψη του μείζονος και του ελάσσονος.³⁸ Στο βαθμό που ο Σόπενχάουερ, ως απλός φιλόμουσος δίχως μουσικές γνώσεις, παραβλέπει την αυτόνομη περιεχομενικότητα της ίδιας της μουσικής μορφής, υποστηρίζει ουσιαστικά μια μουσική αισθητική της ετερονομίας. Ανορθώνει την αφαίρεση του μουσικού συναισθήματος από τις συγκεκριμένες παραστάσεις με τις οποίες συνήθως το συναίσθημα συνδέεται και μαζί την ίδια την απροσδιοριστία σε αξία. Στο σημείο αυτό, στην ανόρθωση της *αισθητικής* απροσδιοριστίας, του άρρητου, σε κριτήριο αληθείας, αναδεικνύεται εν μέρει η ρομαντική ταυτότητα του Σόπενχάουερ.

Στην προσπάθειά του να αποκαταστήσει μια σχέση της μουσικής μορφής με τις ιδέες του κόσμου και έχοντας ως δεδομένη την απώθηση της χρονικότητας εν γένει από τη συγκρότηση της ουσίας, ο Σόπενχάουερ καταφεύγει σε μια λύση που ζημιώνει τη γενική εικόνα της μουσικής του αισθητικής και σιαάζει άλλες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του. Αφού ο κόσμος δεν μπορεί να εκφρασθεί στη χρονικότητα των μουσικών διαδικασιών και αναπτύξεων, δεν μένει παρά να εκφρασθεί στην αχρονική και αφηρημένη από κάθε συγκεκριμένο μουσικό περιεχόμενο σχέση μεταξύ των επιμέρους φωνών, που δεν συνιστά ούτε καν δομή, αφού η κάθε φωνή εξετάζεται στον εαυτό της και ανεξάρτητα από τη

³⁸ Ο Moos (*Musikästhetik*, ο.π., σ. 156) υποστηρίζει τον συμβολικό χαρακτήρα του μείζονος και του ελάσσονος στοιχείου (des Dur und Moll) στη μουσική αισθητική του Σόπενχάουερ και κάνει λόγο για την ελάσσονα συνήχηση ως «σήμα του πόνου». Κατά τη γνώμη μας η άποψη αυτή είναι συζητήσιμη για δύο λόγους: α) η λέξη σήμα δεν εμφανίζεται πουθενά στο σχετικό σημείο του κειμένου και β) για λόγους θεωρητικής συνέπειας, δεδομένου ότι κάθε σύμβολο εν γένει αποτελεί έμεση παράσταση κάποιου περιεχομένου ενώ ο Σόπενχάουερ έχει υπογραμμίσει για τη μουσική ακριβώς το στοιχείο της αμεσότητάς της, την υπέρβαση της παράστασης.

διαμεσολάβησή της με τις υπόλοιπες. Παίρνεται ως μοντέλο αναφοράς αυτό της σχολικής αρμονίας, που είναι και ιστορικά προσδιορισμένο / περιορισμένο,³⁹ και που ελάχιστα ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα της μουσικής πρακτικής. Το σχετικό σχόλιο του Moos είναι ενδεικτικό:

«Ο Σόπενχάουερ δεν είχε ιδέα περί της τεχνικής φύσης των μουσικών έργων. [...] Κατά τη γνώμη του πάνω από ένα φθόγου του μπάσσου να συναντώνται μόνο εκείνοι οι φθόγγοι που περιέχονται σε αυτόν ως αρμονικοί. Επίσης ο μπάσσος δεν πρέπει να κινείται σε μεγάλα διαστήματα, ποτέ βηματικά και θα πρέπει να απέχει από τις άλλες φωνές το λιγότερο μία οκτάβα. Με αυτό τον τρόπο ο Σόπενχάουερ νομιμοποιεί μόνο άριες για σοπράνο ή άλτο, ενώ θεωρεί τις άριες για τενόρο ή μπάσσο αφύσιες. Σε αυτές τις προϋποθέσεις θεμελιώνει εξίσου αβάσιμες αναλογίες.»⁴⁰

Ακόμα κι αν δεχτούμε την εξαιρετικά περιοριστική αυτή οργάνωση της μουσικής σε φωνές με άκαμπτη χαρακτηρισολογία, στην οποία μας παραπέμπει ο Σόπενχάουερ προκειμένου να προσαρμόσει βεβιασμένα τη μουσική μορφή στην αρχική του παραδοχή περί της μουσικής ως άμεσης αντικειμενίκευσης της βούλησης στην πληρότητα των περιεχομένων της, παραμένει ωστόσο ένα βασικό ερώτημα του οποίου η εξέταση αναδεικνύει βασικές ενδογενείς αδυναμίες της σοπενχαουερικής θεωρίας: υπάρχει πράγματι κάποια ανταπόκριση μεταξύ της κάθε περιοχής της μορφικής συγκρότησης όπως την εκθέτει ο

³⁹ Δεν αφορά για παράδειγμα την πολυφωνική μουσική στο σύνολό της, δεδομένου ότι σ' αυτήν προϋπόθεση είναι η ισοτιμία των φωνών και μαζί το δικαίωμά τους σε μια μελωδικού χαρακτήρα κινητικότητα.

⁴⁰ Moos, *Die Philosophie der Musik*, ο.π., σ. 163.

Σόπενχάουερ (μπάσσοι, μεσαίες φωνές και ανώτερη μελωδική φωνή) με τις ιδέες του ανόργανου, του οργανικού και του ανθρωπίνου, που να γίνεται επιπλέον άμεσα συνειδητή από τον ακροατή; Αν ανατρέξουμε στη μέθοδο σύλληψης της ιδέας των φαινομένων θα δούμε ότι αυτή προϋποθέτει την καθαρή, υπερατομική, άβουλη ενατένισή τους και άρα την παρουσία τους, πραγματική ή φανταστική. Η ιδέα είναι προσδιορισμένη ιδέα ως ιδεατό περιεχόμενο συγκεκριμένων πραγμάτων, των ποιότητων και ιδιοτήτων τους (βάρος, αδράνεια, χρώμα, φως κ.ο.κ.). Οι ιδιότητες της κάθε μουσικής φωνής από την άλλη (βάθος, ύψος, ευκίνησια, ακόμα και μορφή), δεν αποτελούν, αν δεχτούμε την έκφραση του Nicholas Cook,⁴¹ παρά μεταφορές, αναγκαία αναφορά σε παραστάσεις της εμπειρίας του χώρου⁴² εν όψει της μορφοποίησης του ηχητικού ασυνεχούς. Ακόμα και το αίσθημα έντασης που συνοδεύει την αντίληψη των διαφωνιών και σταθερότητας που συνοδεύει την αντίληψη των συμφωνιών (και ανταναικλά σύμφωνα με τον Σόπενχάουερ τη βασική δομή της βούλησης) προϋποθέτει μια ιστορικά διαμορφωμένη πρόσληψη, δεν αποτελεί ποιότητα του ίδιου του φαινομένου που συνειδητοποιείται ανεξάρτητα από την πρόσληψη. Απόδειξη τούτου ότι η έννοια της διαφωνίας πέρασε από πολλές μεταβολές, δεν νομιμοποιήθηκε σε όλες τις εποχές και τέθηκε υπό ερώτημα στην εποχή της

⁴¹ *Music, Imagination and Culture*, Oxford 1990.

⁴² Για την σύμπραξη των παραστάσεων τόσο του χρόνου, όσο και του χώρου στη διαμόρφωση του μουσικού υλικού, με αφετηρία μάλιστα την υπερβατολογική θεμελίωση του χώρου και του χρόνου στον Καντ, βλ. Hans Joachim Moser, *Musikästhetik*, Berlin 1953, σ. 20 κ.ε. Το πρόβλημα του χώρου ως προϋπόθεσης αυτή τη φορά για τη διαμόρφωση του χρόνου (αναποδογυρισμένος Καντ) εξετάζει ο Ερρίκος Μπερζόν στο *Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης* (ελλην. μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα 1998). Βλ. σχετικά με τη μουσική, σ. 66-67, 138-139. Από την αγγλόφωνη βιβλιογραφία μπορούμε να παραπέμφουμε στο βιβλίο του Roger

ατονικότητας. Η εκφραστική αξία κάθε μουσικού φαινομένου εν γένει είναι σχετική και οι ποιότητες της κάθε φωνής, στις οποίες αναφέρεται ο Σόπενχάουερ, δεν είναι τελικά παρά φαινομενικότητα (Schein) της φαινομενικότητας.

Με το σκεπτικό αυτό για να συλλάβει κανείς την μουσική ως ιδέα του κόσμου με την σοπενχαουερική έννοια, απαιτούνται οι εξής ιδανικές συνθήκες: 1) μια (σίγουρα δυσεύρετη) μουσική αποκλειστικά δομημένη σύμφωνα με το μοντέλο μπάσσοσ – μεσαίες φωνές – ανώτερη μελωδική φωνή, 2) η άμεση ενόραση των χαρακτηρισολογικών γνωρισμάτων κάθε φωνής ως ποιοτήτων και ιδιοτήτων του ανόργανου, οργανικού, ζωικού και ανθρώπινου (πράγμα που όντως επιτυγχάνεται a posteriori μέσω έξωθεν επιβεβλημένου παραλληλισμού, όπως κάνει ο Σόπενχάουερ!), 3) αναγωγή αυτών των ποιοτήτων στις ιδέες τους. Αν δε, όπως δείχτηκε, αναλογισθούμε ότι οι ιδέες τύπου Σόπενχάουερ προϋποθέτουν την εννοιική αφαίρεση, τότε η πρόσληψη της μουσικής ως ιδέας του κόσμου δεν είναι παρά το αποτέλεσμα μιας σειράς αναστοχαστικών επεμβάσεων, κάθε άλλο δηλαδή παρά άμεση.

Μια τελική επισήμανση αφορά τον ισχυρισμό του Σόπενχάουερ για την μη συμμετοχή της διάνοιας (Verstand) στη συγκρότηση της μουσικής εμπειρίας με το σκεπτικό ότι απουσιάζει η επίγνωση της αιτιότητας, την οποία ο Σόπενχάουερ συνδέει άμεσα με τη διάνοια: «η διάνοια προπάντων καθιστά την εποπτεία δυνατή. Διότι μόνο από αυτήν πηγάζει και γι' αυτήν μόνον ισχύει ο νόμος της αιτιότητας, η δυνατότητα αποτελέσματος και αιτίας και μόνο γι' αυτήν και δι' αυτής ο κόσμος της εποπτείας υπάρχει» (I, § 6, σ. 57). Σχετίζοντας την έννοια της αιτιότητας

Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, κεφ. «Χρόνος, χώρος, αιτιότητα», σ. 73-77.

με την έννοια της υλικότητας είναι εύκολο να καταλάβει κανείς γιατί ο Σόπενχάουερ αποκλείει την πρώτη από τη μουσική. Ωστόσο το θέμα έχει κι άλλες προεκτάσεις. Η κατηγορία της αιτιότητας, η μόνη από τις κατηγορίες της καντιανής υπερβατολογικής θεωρίας την οποία αποδέχεται ως πρωταρχική ο Σόπενχάουερ αναγάγοντας σ' αυτήν όλες τις άλλες, δευτερεύουσες και παράγωγες κατά τη γνώμη του, καντιανές κατηγορίες, (I, «Κριτική της καντιανής φιλοσοφίας», σ. 630 κ.ε.) δεν αφορά μόνο την άμεση επίγνωση του αντικειμενικού κόσμου, αλλά και την άμεση επίγνωση των σχέσεων αιτίου-αποτελέσματος μέσα σ' αυτόν. Η καντιανή κριτική έδειξε ωστόσο ότι η παράσταση της αιτιότητας προϋποθέτει τον χρόνο ως υπερβατολογικό της όρο,⁴³ πράγμα που ο Σόπενχάουερ δεν αποκλείει, απλά ανάγει τον χώρο και τον χρόνο στην αιτιότητα, συνοψίζοντάς τα στην έννοια της διάνοιας. Με την έννοια αυτή ο Σόπενχάουερ εσκεμμένα ίσως επιτελεί αφαίρεση από το στοιχείο της μουσικής μορφής που προϋποθέτει την συνείδηση της σχέσης, και άρα την κατηγορία της αιτιότητας, μεταξύ των επιμέρους ακουστικών εμπειριών⁴⁴ και στέκεται μόνο στο επίπεδο της φυσικής πραγματικότητας της μουσικής, δηλαδή πρωτού το εμπειρικό ηχητικό ασυνεχές διαμορφωθεί σε νοητό συνεχές. Έτσι η διάνοια, όπως τουλάχιστον την καταλαβαίνει ο Σόπενχάουερ, παρουσιάζεται ως απαράβατος όρος κάθε μουσικής μορφοποίησης.

Στη βάση τώρα της απώθησης της διάνοιας βρίσκεται η ευρύτερη επιδίωξη του Σόπενχάουερ που είναι η απελευθέρωση από τα δεσμά της

⁴³ Immanuel Kant, *Kritik der Reinen Vernunft*, Frankfurt am Main 1995, tr. Anal., 2. B., 2. H., σ. 226-242.

⁴⁴ Πρβλ. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, ο.π., σ. 74: «Αυτές οι σχέσεις μεταξύ φθόγγων είναι και χωρικές και αιτιατές, αλλά δεν έχουν τίποτα να κάνουν με το φυσικό χώρο ή τη φυσική αιτιότητα».

βούλησης μέσω διάλυσης των υπερβατολογικών όρων που συγκροτούν την ατομικότητα, δεδομένου ότι αυτή στηρίζει τη βούληση. Αυτός είναι ο πυρήνας της αισθητικής του Σόπενχάουερ και η υπαρξιακή θεμελίωση της τέχνης σ' αυτόν. Το παράδοξο είναι ότι η μουσική, σε αντίθεση με όλες τις άλλες τέχνες, απελευθερώνει από την ατομιστικά προσδιορισμένη βούληση με το να την διεγείρει άμεσα. Αν οι διεγέρσεις αυτές ήταν πραγματικές, τότε η μουσική δεν θα είχε καμία αισθητική αξία, καθώς θα μας επέστρεφε κάθε φορά σ' αυτό ακριβώς από το οποίο θέλουμε να απελευθερωθούμε.⁴⁵ Στο βαθμό ωστόσο που η μουσική, όπως όλες οι τέχνες, είναι φαινομενικότητα (Schein) και συνειδητοποιείται ως τέτοια, ο αναδιπλασιασμός της πραγματικότητας σ' αυτήν είναι λυτρωτικός. Αυτό που δεν βλέπει ο Σόπενχάουερ είναι ότι όρος ενατένισης των διεγέρσεων της βούλησης από τη μουσική είναι ακριβώς αυτό που απωθεί: η διάνοια. Τα συναισθήματα αυτά δεν είναι μέρος του εαυτού μου αλλά παραστάσεις μου. Αν τα ίδια είναι ιδέες, τότε είναι και εποπτείες. Όρος δε κάθε εποπτείας, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι η διάνοια. Το υπερβατολογικό υποκείμενο ή το γνωστικόν (Intellekt), όπως συνηθίζει να λέει ο Σόπενχάουερ, στη μουσική εμπειρία συνεπώς δεν διαλύεται, αντιθέτως, όπως και στις άλλες τέχνες, διευρύνεται, προκειμένου να πραγματοποιηθεί η εξάισια εκείνη κατάσταση στην οποία συμβάλλει τόσο αποτελεσματικά η τέχνη και αποτελεί ίσως την πιο σημαντική ενόραση της σοπενχαουερικής αισθητικής: την έξοδο από τα

⁴⁵ Πρβλ. C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, ο.π., σ. 67: «Το ότι η μουσική 'επιδρά άμεσα στη βούληση, δηλ. στα συναισθήματα και τις παρορμήσεις του ακροατή', είναι, χωρίς ο Σόπενχάουερ να το διατυπώνει απροκάλυπτα, σε σχέση με την μεταφυσική του περισσότερο ελάττωμα παρά διάκριση. Προκειμένου ο ακροατής να αποφύγει τις κατώτερες επενέργειες πρέπει να απομακρύνεται από τη μουσική και να την παρατηρεί αποστασιοποιημένα, αντί να ταυτίζεται με τα συναισθήματα που αυτή επικοινωνεί».

δεσμά του ατομικιστικού εγώ προς μια πιο ελεύθερη εμπειρία του κόσμου.

Ενότητα

Ο Χάνσλικ και ο μουσικός φορμαλισμός (Eduard Hanslick, 1825-1904).

Εισαγωγή

Τις δυο-τρεις δεκαετίες θριάμβου και κυριαρχίας των επιστημολογικών αρχών του εγγελητανού ιδεαλιστικού συστήματος επιστημών, ακολούθησε μια σταδιακή αποδόμηση της συστημικής σκέψης. Η πρόοδος των *φυσικών επιστημών* και των τεχνικών εφαρμογών τους, η ολοένα επιτακτικότερη ανάγκη *εξειδίκευσης και εμπειρικού πειραματισμού* στα πλαίσια της βιομηχανικής κοινωνικής πραγματικότητας του 19ου αιώνα, η στενά συνυφασμένη με αυτά *θετικιστική* (ή *ποζιτιβιστική*)⁴⁶ θεώρηση της πραγματικότητας, είναι μερικοί από τους παράγοντες που συνετέλεσαν αποφασιστικά, στην περιοχή της τέχνης, στην αμφισβήτηση των αρχών και των παραδοχών της παραδοσιακής φιλοσοφίας των τεχνών (ή αισθητικής). Η «στροφή προς το αντικείμενο» που αρχίζει να κερδίζει έδαφος υπονομεύει τις όποιες μεταφυσικές αντιλήψεις στοιχείωσαν τη σκέψη του 18ου και των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα, κατακερματίζοντας την άλλοτε συμπαγή, ενιαία εικόνα του κόσμου. Η ρομαντική εξέγερση στον απάνθρωπο εκβιομηχανισμένο κόσμο και στην απαξιωτική κυριάρχηση της φύσης, συμβαδίζει με μια προϋούσα καταβύθιση στην απειρότητα των φαινομένων της

⁴⁶ Βλ. 1η ενότητα, υποσημείωση αρ. 3.

νατουραλιστικής⁴⁷ συνείδησης, η οποία αρκείται στο να παρατηρεί, να καταγράφει, να προσπαθεί να κατανοήσει με το να μιμείται. Ο επιστημονισμός και ο αντικειμενισμός είναι δύο από τα ακραία συμπτώματα αυτής της κατεύθυνσης της σκέψης.

Οι συνέπειες αυτής της πολιτισμικής αλλαγής στην θεωρία της τέχνης είναι εμφανείς ήδη στις πρώτες σελίδες του βασικού κειμένου του Χάνσλικ, του «Περί του μουσικά ωραίου»⁴⁸: «Η τάση για μια όσο το δυνατό αντικειμενικότερη γνώση των πραγμάτων, όπως αυτή κινεί στις μέρες μας κάθε περιοχή της γνώσης, πρέπει αναγκαστικά να θίξει και τη διερεύνηση του ωραίου». Στην εποχή της επικράτησης της «φυσικοεπιστημονικής μεθόδου» (σ. 2) δεν μπορεί πλέον να γίνει λόγος για αισθητικά συστήματα που προσπαθούν να ενοποιήσουν τις τέχνες υποτάσσοντάς τις σε μία και μόνη μεταφυσική αρχή: την έννοια του ωραίου και τους κανόνες που παράγονται από αυτήν με *απαγωγικό* τρόπο, παραγνωρίζοντας τις ιδιαιτερότητες της κάθε τέχνης ξεχωριστά. Πόσο μάλλον όταν η έννοια αυτή του ωραίου σχετίζεται με τα *αισθήματα* (Empfindungen) που προκαλεί η επαφή με τα έργα τέχνης και όσον αφορά τη μουσική με τα *συναισθήματα*. Ήδη, σύμφωνα με ένα επιχείρημα του Εγέλου το οποίο επικαλείται ο Χάνσλικ, η φιλοσοφική θεωρία έχει

⁴⁷ Σύμφωνα με το λεξικό των Hügli και Lübecke ο «νατουραλισμός» έχει τρεις σημασίες: «1. *Οντολογικός* νατουραλισμός, αποκαλούμενος συχνά *υλισμός*. Η αντίληψη ότι κάθε υπαρκτό μπορεί να αναχθεί σε μία αιτιακά προσδιορισμένη Φύση, δηλ. σε δυνάμεις και οντότητες με τις οποίες ασχολούνται οι φυσικές επιστήμες [...] 2. *Γνωσιοθεωρητικός* νατουραλισμός, η αντίληψη ότι κάθε υπαρκτό μπορεί να περιγραφεί και να εξηγηθεί με τη βοήθεια φυσικοεπιστημονικών μεθόδων και ότι επομένως η φιλοσοφία δεν έχει καμία ιδιαίτερη μέθοδο γνώσης [...] 3. *Ηθικός* νατουραλισμός. Η αντίληψη ότι οι ηθικές κρίσεις στην περιοχή του αντικειμένου τους δεν διαφέρουν από τις θεωρητικές κρίσεις [...]».

⁴⁸ Χρησιμοποιώ την έκδοση Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (21)1989. Οι σελίδες σε παρένθεση αναφέρονται σε αυτή την έκδοση.

δείξει ότι το *αίσθημα* είναι ποιότητα εξαιρετικά συγκεχυμένη και αφηρημένη και ως εκ τούτου δεν μπορεί να αποτελέσει μια έγκυρη και καθολική αισθητική αρχή.

Η μέθοδος του Χάνσλικ δεν προτάσσει ένα *γενικά ωραίο* το οποίο καλείται ο αισθητικός αρχικά να προσδιορίσει και του οποίου πραγμάτωση κατόπιν είναι η κάθε επιμέρους τέχνη, αλλά ένα *ειδικά ωραίο* που αφορά την κάθε τέχνη χωριστά και εδράζεται στις ιδιαιτερότητες του υλικού της και των μεθόδων καλλιτεχνικής μορφοποίησής του: «Η δουλική εξάρτηση των ειδικών-αισθητικών από την ανώτατη μεταφυσική αρχή μιας καθολικής αισθητικής υποχωρεί όλο και περισσότερο στην πεποίθηση ότι κάθε τέχνη θέλει να γνωσθεί στους ιδιαίτερους προσδιορισμούς της, να νοηθεί από τον ίδιο της τον εαυτό» (σ. 2). Στην περίπτωση της μουσικής αυτό εκφράζεται *ήδη στον τίτλο* του προαναφερθέντος δοκιμίου: «Περί του μουσικού ωραίου». Δεν λέει «Περί του ωραίου στη μουσική», γιατί τότε θα εξέφραζε την παλαιά αισθητική παραδοχή, αλλά διερευνά ένα «ωραίο» που είναι αμιγώς μουσικό, που αναφέρεται στην ιδιαιτερότητα της μουσικής ως τέχνης των *ήχων* και όχι των εξωτερικών μορφών / παραστάσεων. Την ανάπτυξη του επιχειρήματος του Χάνσλικ θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια.

Ενάντια στην αισθητική του συναισθήματος.

Η «στροφή προς το αντικείμενο» συνιστά τη μεθοδολογική αφετηρία του επιχειρήματος ενάντια στην αισθητική του συναισθήματος: «[...] στις αισθητικές έρευνες πρέπει να εξετάζεται πρωτίστως το ωραίο αντικείμενο και όχι το αισθανώμενο υποκείμενο» (σ. 3). Το αίτημα

αντικειμενικότητας στην εξέταση της μουσικής ως τέχνης, συμπίπτει δε και με την διαφαινόμενη ανάπτυξη της *μουσικολογίας* ως αυτόνομου και έγκυρου επιστημονικού κλάδου. Ο Χάνσλικ παρατηρεί ότι σε αντίθεση με την ποίηση και τις εικαστικές τέχνες η μουσική έχει μείνει πίσω ως προς το παραπάνω αίτημα, αφού οι «θεωρητικο-γραμματικοί της κανόνες» έχουν διαχωριστεί από τις «αισθητικές έρευνες» (σ. 3-4), δηλαδή η μουσική θεωρία από την αισθητική πρόσληψη της μουσικής, που κινείται ακόμα μάλλον στην περιοχή ενός ρομαντικού συναισθηματισμού.

Η πρώτη προκατάληψη που καταπολεμά ο Χάνσλικ είναι ότι η μουσική *αποσκοπεί* στο συναίσθημα, ενώ οι άλλες τέχνες είτε στη διάνοια (ποίηση), είτε στις ορατές μορφές (εικαστικές τέχνες). Επισημαίνοντας αρχικά ότι η θεωρία αυτή δεν λέει τίποτα για το *πώς* συμβαίνει αυτή η δράση της μουσικής, για το αν υπάρχει μια μονοσήμαντη σχέση μεταξύ *συγκεκριμένου* ηχητικού μορφώματος και *συγκεκριμένου* συναισθήματος, υποστηρίζει την άποψη (που έρχεται από τον Καντ)⁴⁹ ότι «το ωραίο δεν έχει εν γένει κανέναν σκοπό, αφού είναι απλή *μορφή*» και ότι τα συναισθήματα που προκαλεί η επαφή με το ωραίο δεν εδράζονται στο ίδιο το ωραίο αντικείμενο, αλλά δεν είναι παρά υποκειμενικές και ως εκ τούτου μη δεσμευτικές για την αισθητική κρίση αντιδράσεις (σ. 5-6). Με άλλα λόγια, η ορθή αισθητική κρίση περί του ωραίου στη μουσική δεν μπορεί να θεμελιωθεί στο συναίσθημα.

Τον ισχυρισμό αυτόν ο Χάνσλικ τον στηρίζει στη διάκριση (την οποία αποδίδει σημειωτέον στην εγελιανή σχολή) μεταξύ *αισθήματος* και *συναισθήματος* (σ. 6). Το αίσθημα αφορά την αισθητηριακή εντύπωση και αντικειμενικές ποιότητες, ενώ το συναίσθημα την υποκειμενική αντίδραση σε αυτές. Από τη μουσική έχουμε πρωτίστως ηχητικά αισθήματα τα

⁴⁹ Βλ. παρούσες σημειώσεις, σ. 28.

οποία μπορούν κατόπιν να μεταφραστούν σε συναισθήματα όχι όμως με αναγκαιό και δεσμευτικό τρόπο. Το μουσικά ωραίο έχει ως υλικό του ακριβώς αυτά τα ηχητικά αισθήματα, καλλιτεχνικός οργανωτής αλλά και αποδέκτης των οποίων δεν είναι το συναίσθημα, αλλά η *φαντασία* ως η «δραστηριότητα της καθαρής θέασης». Η μουσική είναι προϊόν της φαντασίας και αποσκοπεί στη φαντασία: «από τη φαντασία του καλλιτέχνη ξεπηδά το μουσικό κομμάτι για τη φαντασία του ακροατή» (σ. 7).

Η φαντασία διαμεσολαβεί για τον Χάνσλικ τα άκρα του συναισθήματος και της διάνοιας. Η αληθινή ακρόαση ωστόσο δεν αποκλείει τη διάνοια, την ικανότητα του κρίνειν, αλλά την ενσωματώνει τόσο άμεσα, ώστε αυτή ίσα που γίνεται αντιληπτή. Ο όρος «εποπτεία» είναι αυτός που αντιστοιχεί καλύτερα, σύμφωνα με τον Χάνσλικ, στην προσεκτική ακρόαση, και σημαίνει ουσιαστικά ενεργό αντίληψη ενός πλήθους μορφικών σχέσεων. Στην περίπτωση ωστόσο που αυτή η διανοητική αντίληψη γίνεται αυτοσκοπός αποτελεί *λογική* δραστηριότητα και όχι αισθητική, ενώ από την άλλη, ακόμα χειρότερα, η επίδραση στο συναίσθημα μπορεί άνετα να χαρακτηριστεί ως *παθολογική*. Συνεπώς ο ορθός φορέας του μουσικά ωραίου δεν μπορεί να είναι παρά η ενεργός φαντασία, και το συναίσθημα μια αδιαμφισβήτητα δυνατή μεν, αλλά *δευτερεύουσα* επίδραση.

Ένα ακόμα επιχείρημα ενάντια στη μουσική αισθητική του συναισθήματος είναι ο *ιστορικός χαρακτήρας* της συναισθηματικής πρόσληψης της μουσικής. Ο τρόπος με τον οποίο ακούμε τη μουσική και η συναισθηματική σημασία που έχει για μας, αλλάζουν από εποχή σε εποχή, από ηλικία σε ηλικία, από άτομο σε άτομο. Η συναισθηματική πρόσληψη είναι *μεταβλητή*, ενώ αμετάβλητος είναι ο *μορφικός χαρακτήρας*

του μουσικού έργου. Συνεπώς αυτόν πρέπει να έχει στο επίκεντρό της μια επιστημονική μουσική αισθητική με συστηματικές βάσεις, ενώ στην άλλη περίπτωση δεν χρειάζεται παρά μια *ιστοριογραφία* της συναισθηματικής πρόσληψης της μουσικής.

Ο Χάνσλικ επισημαίνει ωστόσο, προκειμένου να μην παρεξηγηθεί η πρόθεσή του, ότι οι άπειρες δυνατές συγκινήσεις και το πλήθος των άρρητων συναισθημάτων που εγείρει μέσα μας η μουσική δεν πρέπει να παραγνωρισθούν, απλώς δεν μπορούν να αποτελέσουν «αισθητικές αρχές» (σ. 14), δεδομένου ότι μπορούν να εγερθούν κάλλιστα και μέσ' από γεγονότα της καθημερινής ζωής, όχι αποκλειστικά από τη μουσική (βλ. παράρτημα).

«Η 'έκθεση συναισθημάτων' δεν είναι το περιεχόμενο της μουσικής».

Στο δεύτερο κεφάλαιο του δοκιμίου του, ο Χάνσλικ προσπαθεί να θεμελιώσει μέσα από μία εκτενή φιλοσοφική ανάλυση γιατί η μουσική *δεν μπορεί* να εκθέσει συναισθήματα. Πριν προχωρήσει στην ανάλυση αυτή, διατυπώνει σύντομα μια θεωρία για το ωραίο η οποία εν πολλοίς έχει εγγελημένη προέλευση. Λέει: «Η φιλοσοφική εξέταση μιας τέχνης ωθεί προς το ερώτημα για το *περιεχόμενό* της. Η διαφορετικότητα του περιεχομένου των τεχνών μεταξύ τους και η με αυτό συνδεδεμένη βασική διαφορά της μορφοποίησής τους προκύπτει αναγκαία από την διαφορετικότητα των *αισθήσεων* με τις οποίες συνδέονται. Σε κάθε τέχνη προσιδιάζει ένας κύκλος ιδεών τις οποίες εκθέτει με τα εκφραστικά της μέσα ως ήχο, λέξη, χρώμα, πέτρωμα. Το μεμονωμένο έργο υλοποιεί έτσι μιαν ορισμένη ιδέα

του ωραίου σε αισθητή εμφάνιση. Αυτή η ορισμένη ιδέα, η μορφή που την υλοποιεί και η ενότητα των δύο είναι όροι της εννοίας του κάλλους, απο τους οποίους καμία επιστημονική θεμελίωση οποιαδήποτε τέχνης δεν μπορεί πλέον να διαχωριστεί» (σ. 20). Βέβαια, η διατύπωση «ιδέα του ωραίου» παραμένει αφηρημένη, ο Χάνσλικ δεν εξηγεί τι εννοεί με αυτήν. Απλοποιημένος επίσης είναι ο ορισμός του κάλλους ενός έργου τέχνης, που δεν αποτελεί παρά την «λίγο ή πολύ τέλεια απορρόφηση του προσδιορισμένου [εκ των πρωτέρων με λέξεις] περιεχομένου στην καλλιτεχνική εμφάνιση». Η παραδοσιακή φιλοσοφία έχει δείξει ότι η έννοια της «τελειότητας» είναι έννοια συγκεχυμένη⁵⁰ και δεν μπορεί να θεμελιώσει ορθή αισθητική κρίση, ενώ η «καλλιτεχνική εμφάνιση ενός προεπιλεγμένου και διατυπωμένου σε λέξεις περιεχομένου» αποτελεί ανεπαρκές αισθητικό αίτημα. Οι όποια ανεπάρκεια και ασυνέπεια ορισμένων από τις αναπτύξεις του Χάνσλικ οφείλονται σαφώς σε ένα βαθμό στη μη επαγγελματική φιλοσοφική παιδεία του.

Δεδομένου ότι περιεχόμενο της μουσικής δεν μπορούν να είναι παραστάσεις εξωτερικών αντικειμένων ή αφηρημένων ιδεών, το μόνο που της απομένει είναι τα συναισθήματα. Εδώ είναι που ο Χάνσλικ κάνει μια αποφασιστική διάκριση μεταξύ του *προσδιορισμένου* περιεχομένου και των φαινομένων, των αισθητηριακών εντυπώσεων που συνδέονται με αυτό. Η μουσική, όπως λέει, μπορεί να εκφράσει «το ψιθύρισμα [φαινόμενο], ποτέ όμως τη ‘νοσταλγία’ [περιεχόμενο], την ορμητική αναταραχή [φαινόμενο], ποτέ όμως ‘τη χαρά της μάχης’ [περιεχόμενο]» (σ. 21). Αν το καλοσκεφτούμε όμως, καμία τέχνη ούτως ή άλλως δεν μπορεί να αποδόσει άμεσα, στην αισθητή μορφή, αυτές τις ιδέες, αλλά μόνο τα

⁵⁰ Βλ. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, πρώτη εισαγωγή. Υπάρχει και στα ελληνικά ως: Ιμμάνουελ Καντ, *Η Πρώτη Εισαγωγή στην Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μετάφραση Παρασκευή Μείντάνη, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 1996, σ. 70 κ.ε.

φαινόμενά τους. Το παρόν επιχείρημα του Χάνσλικ συνεπώς είναι ανεπαρκές.

Για να δείξει ότι η μουσική δεν μπορεί να εκφράσει *προσδιορισμένα* συναισθήματα, ο Χάνσλικ μας παραπέμπει στο γεγονός ότι τα συναισθήματά μας πάντα έχουν αντικείμενο: δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε π.χ. «το συναίσθημα της ελπίδας από την παράσταση μιας ευτυχέστερης κατάστασης που πρέπει να έρθει και συγκρίνεται με την τωρινή. Η ωδύνη συγκρίνει μια παρελθούσα ευτυχία με το παρόν» κ.ο.κ. (βλ. παράρτημα). Με άλλα λόγια η ψυχική κίνηση αποκτά περιεχομενική προσδιορισιμότητα στη διαμεσολάβησή της με συγκεκριμένες παραστάσεις ή εξωτερικά αντικείμενα / γεγονότα, είναι δηλ. *εννοιακά διαμεσολαβημένη*. Δεδομένου ότι η μουσική δεν αποδίδει έννοιες (ιδέες αντικειμένων) τα συναισθήματα που εγείρει είναι κατ' ανάγκη *απροσδιόριστα* (σ. 23). Αυτό ωστόσο που μπορεί να αποδώσει από τα συναισθήματα είναι η *δυναμική* τους, όπως λέει, ή αλλιώς, η εσωτερική φαινομενικότητά τους.

Παρακάτω ο Χάνσλικ εξηγεί το συνειρμικό εκείνο μηχανισμό που μας επιτρέπει να διασυνδέσουμε ένα συγκεκριμένο μουσικό μόρφωμα, μια μελωδία για παράδειγμα, με αφηρημένες ιδέες του τύπου «αιώνια ευτυχία» κ.ο.κ. Μια μελωδία ήπιου και γαλήνιου χαρακτήρα μπορεί στη φαντασία μας να συνδεθεί με την ιδέα του ήπιου εν γένει. Από εκεί η ιδέα αυτή μπορεί να αναχθεί στην ηθική ιδέα της «ήπιας απάρνησης ενός συμφιλιωμένου θυμικού» και παραπέρα ακόμα στην ιδέα της «αιώνιας κοσμικής ευτυχίας». Πρόκειται συνεπώς για ένα λεπτό μηχανισμό συνειρμικών αναγωγών που χαρακτηρίζει την ανθρώπινη νόηση και που εδώ αποκτά αισθητική εφαρμογή. Το *έμμεσο* έτσι της απόδοσης

αφηρημένων περιεχομένων από τη μουσική, δεν μπορεί να θεμελιώσει μια κρίση περί του *μουσικά* ωραίου.

Πρέπει να επισημάνουμε ότι ο περιορισμός από τον Χάνσλικ των εκφραστικών περιεχομένων της μουσικής στην *κίνηση* του συναισθήματος, κάνει αυτά τα περιεχόμενα εξαιρετικά αφηρημένα και φτωχά, ενώ δεν επιτρέπει τις εκφραστικές εκείνες διαφοροποιήσεις που ακούμε στη μουσική. Από μόνη της η κίνηση είναι φαινόμενο αφηρημένο και δεν αρκεί για να παραπέμψει στο όποιο συναίσθημα ή μόνον αφού προϋπάρξει η ιδέα του συναισθήματος. Είναι συνεπώς εκ των πραγμάτων άστοχη η διασύνδεση κίνησης-συναισθήματος στο επιχείρημα αυτό.

Σημαντική είναι η αναφορά του Χάνσλικ στη *συμβολική* διάσταση της μουσικής. Κάθε ήχος, κάθε μελωδικό μόρφωμα, κάθε συγχορδία μπορεί δυνάμει να παραπέμψει συμβολικά σε ιδέες, είναι ήδη στον εαυτό του, όπως λέει, *χαρακτήρας*. Η διασύνδεση αυτή των μουσικών μορφωμάτων με ιδέες είναι συμβολική «εφόσον σε καμία περίπτωση δεν εκθέτει το περιεχόμενο άμεσα, αλλά παραμένει ουσιαστικά μια διαφορετική από αυτό μορφή» (σ. 29). Η συμβολική αυτή διασύνδεση είναι *μη δεσμευτική* καθώς τα συμβολικά περιεχόμενα μπορεί να μεταβληθούν στο χρόνο ή και να απωλεσθούν. Ο Χάνσλικ δείχνει μέσα από συγκεκριμένα μουσικά παραδείγματα πώς στην οργανική μουσική διαφοροποιούνται οι απόψεις για τα περιεχόμενα της ίδιας μουσικής ή πώς, στη φωνητική μουσική, σε μια και την αυτή μελωδία του Γιλουι για παράδειγμα, θα μπορούσε να τοποθετηθεί κείμενο με την αντίθετη σημασία χωρίς να προκληθεί αντίφαση. Πρέπει ωστόσο να παρατηρήσουμε ότι ο Χάνσλικ επιλέγει, πιθανώς εσκεμμένα, παραδείγματα μουσικής κλασικού ύφους, όπου η διασύνδεση μουσικής-κειμένου είναι πιο χαλαρή και συμβατική, αφού σκοπός είναι πρωτίστως

η διατήρηση του αυτόνομου μελωδικού κάλλους. Η μετέπειτα εξέλιξη της φωνητικής μουσικής προώθησε μια πιο αισθητή σύγκλιση μουσικής κειμένου, έστω στο επίπεδο της γενικής *διάθεσης* (Stimmung) ή του *χαρακτήρα*, αν όχι της πλήρους παρακολούθησης όλων των συγκινησιακών μεταβολών του κειμένου.

Ο Χάνσλικ σχολιάζει κριτικά την άποψη ότι η μουσική εκθέτει «αόριστα συναισθήματα» ως αντιφατική (η έκθεση ενός αόριστου πράγματος είναι αποτελεί αντίφαση), καθώς και την άποψη ότι η τέλεια μουσική έκθεση συναισθημάτων είναι μόνον ένα *ιδανικό* για τη μουσική, ένα αισθητικό *αίτημα* που καλείται να εκπληρώσει, έστω κι αν αυτό ιστορικά ουδέποτε έχει συμβεί. Το επιχείρημά του είναι ότι η αισθητική αξία έργων όπων τα πρελούντια και οι φούγκες από το «Καλοσυγκερασμένο κλειδοκύμβαλο» του Μπαχ για παράδειγμα, δεν μπορεί να κριθεί στη βάση του παραπάνω ιδανικού, αλλά περισσότερο στη βάση της μορφικής ιδιοκατασκευής των έργων. Από την άλλη το ρετσιτατίβο, που δείχνει να προσεγγίζει καλύτερα το ιδανικό σύμπτωσης μουσικής και συναισθήματος, αποτελεί ατελή μουσική μορφή που δεν μπορεί να έχει αυτόνομη αισθητική αξία πέραν του κειμένου που χαρακτηρίζει.

Η θεωρητική συνέπεια της επιχειρηματολογίας του Χάνσλικ τον οδηγεί αναγκαστικά στο συμπέρασμα ότι η όπερα είναι φόρμα προβληματική και ανεπαρκής όσον αφορά το αίτημα ενός αυτόνομου μουσικού κάλλους. Εδώ βλέπουμε πώς το *θετικιστικό* πνεύμα της εποχής και η επικράτηση της «ρεαλιστικής αρχής» περιορίζουν τον ορίζοντα κατανόησης του σημαντικού ρόλου που παίζει η *αισθητική σύμβαση*, ως *αισθητικά νόμιμη* απόκλιση από την εμπειρική αλήθεια.

Το μουσικά ωραίο.

«Το περιεχόμενο της μουσικής είναι *ηχητικά κινούμενες μορφές*». Η πρόταση αυτή συμπυκνώνει τα πιστεύω και τις αξιώσεις του μουσικού φορμαλισμού. Ο Χάνσλικ έχοντας εξετάσει, διά τη αρνητικής οδού, τι η μουσική *δεν* είναι (έκθεση / έκφραση συναισθημάτων), εμβαθύνει στο τι τελικά η μουσική *είναι*. Οι παρούσες αναπτύξεις του είναι οι πιο φιλοσοφικές και χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής.

Το κάλλος στη μουσική προσδιορίζεται ως ένα «ειδικά μουσικό». Δεν εντοπίζεται ούτε στην τελειότητα της μουσικής έκθεσης ενός συναισθήματος, ούτε στην τελειότητα της μουσικής προσέγγισης μιας αφηρημένης ιδέας, αλλά στην *καλλιτεχνική διαμόρφωση ενός επιδεικτικού εμπνεύματος μεταχείρισης υλικού*, με δυο λόγια στη *μουσική μορφή*. Το μουσικό κάλλος εντοπίζεται στις *σχέσεις* που συνέχουν το σύνολο των μουσικών παραμέτρων (ρυθμός, αρμονία, μελωδία, ηχόχρωμα), που μπορούν να αναχθούν σε «μυστικές, θεμελιωμένες σε φυσικούς νόμους διασυνδέσεις και εκλεκτικές συγγένειες» (σ. 64).

Προκειμένου να κατανοήσει ο αναγνώστης του την αυτονομία του μουσικού κάλλους, ο Χάνσλικ καταφεύγει σε ενδιαφέρουσες αναλογίες. Παρομοιάζει τις μουσικές μορφές με τα *αραβουργήματα* στις πλαστικές τέχνες: ωραίες μορφές που διαμορφώνονται μέσα από μία εσωτερική ζωντανή νομοτέλεια χωρίς να παραπέμπουν σε κάτι έξω από αυτές. Τα αραβουργήματα μπορούμε να πούμε ότι *αυτοαναφέρονται*, σε αυτά πραγματοποιείται μια πλήρης ταυτότητα μορφής-περιεχομένου χωρίς εξωτερικές αναφορές. Το πνεύμα είναι δημιουργικά *ελεύθερο, αδέσμευτο*, και ακολουθεί αποκλειστικά τις δημιουργικές ορμές τις *φαντασίας*. Άλλη μια αναλογία προκύπτει μεταξύ μουσικής και *καλειδοσκοπίου*, στην

περιοχή των χρωμάτων, μόνο που εδώ τα αποτελέσματα είναι προϊόν μηχανικού παιχνιδιού, ενώ στη μουσική οι άπειρες εναλλαγές των μορφών «εκπόρευση ενός καλλιτεχνικά δημιουργικού πνεύματος» (σ. 60).

Αφού το περιεχόμενο της μουσικής δεν εντοπίζεται ούτε στο συναίσθημα, ούτε στην έννοια, τότε δεν μένει παρά να εντοπιστεί στο *αισθητόν* (Sinnlichkeit). Οι ηχητικές αισθητηριακές εντυπώσεις οργανώνονται, μορφοποιούνται και έτσι *νοηματοδοτούνται* από τη φαντασία (όχι από τη συναισθηματική ψυχή, ούτε από τη διάνοια). Το κάλλος της μουσικής είναι το κάλλος αυτών ακριβώς των μορφών, που εκπορεύεται από τη *δύναμη του πνεύματος* που διαμέσου της φαντασίας τις συνέχει. Το μουσικό κάλλος δεν στερείται πνεύματος, απλά αυτό προβαίνει στη μουσική σε μια αφηρημένη δραστηριότητα, ενεργοποιείται στις *εσωτερικές* του μορφοποιητικές δυνάμεις. Αυτό άλλωστε είναι και η περιφημη «εσωτερικότητα» του Χέγκελ, με τη διαφορά ότι στο Χέγκελ αυτή η αφηρημένη δραστηριότητα του πνεύματος, ακριβώς επειδή είναι αφηρημένη, είναι πολιτισμικά δυνατή μεν αλλά αδιάφορη: το περιεχόμενο της μουσικής για τον Χέγκελ είναι μια *συγκεκριμένη* πολιτισμική παράσταση και όχι εμπνεύματες αφηρημένες ηχητικές μορφές.

Η άμεση συνάφεια της μουσικής με τις λογικές διεργασίες του πνεύματος, αποτυπώνεται σε χαρακτηρισμούς της μουσικής πράξης όπως «μουσική σκέψη», «πρόταση», «φράση» κ.ο.κ. Σύμφωνα με τον Χάνσλικ δεν πρόκειται για απλά σχήματα λόγου, αλλά για χαρακτηρισμούς που παραπέμπουν άμεσα στη *λογική* διάσταση της μουσικής δημιουργίας και πρόσληψης. Ο Χάνσλικ μιλά μάλιστα για το *έλλογο* στοιχείο στις μουσικές διαμορφώσεις, για το νόμο της *οργανικότητας* που υπόκειται των φυσικών μορφωμάτων και που διέπει και τη μουσική. Η

φυσικοεπιστημονική κατηγορία του *οργανικού* έχει πλέον περάσει και στη φιλοσοφία της τέχνης. «Σε αυτή την αρνητική, εσωτερική λογικότητα που ενυπάρχει στο τονικό σύστημα μέσω φυσικών νόμων, ριζώνει η ικανότητά του προς την ανάληψη ενός *θετικού* περιεχομένου ομορφιάς» (σ. 65).

«Η σύνθεση είναι μια εργασία του πνεύματος σε υλικό επιδεικτικό του πνεύματος». Ο ήχος είναι υλικό «πλαστικό», άμεσα διαμορφώσιμο από τη φαντασία. Μπορεί να αναλάβει χωρίς αντίσταση κάθε ιδέα του καλλιτέχνη. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα ότι κάθε εμπνεύματο μουσικό μόρφωμα κατέχει ένα δικό του μοναδικό *χαρακτήρα*, είναι *ζωντανό, εκφραστικό* ηχητικό αίσθημα. Το πνεύμα στη μουσική εδράζεται στα ίδια τα ηχητικά διαμορφώματα (*Tonbildungen*), εκεί πρέπει να το αναζητούμε. Οι ιδέες τις οποίες ο δημιουργός κοινωνεί είναι πρωτίστως *μουσικές ιδέες*, η γένεση των οποίων παραμένει αδιάγνωστο μυστικό (σ. 66). Βλέπουμε πώς ο θετικιστής Χάνσλικ στο θέμα της μουσικής έμπνευσης αφήνει περιθώρια στο ανορθολογικό, στο απροσδιόριστο, όπως έκανε παλιότερα ο Κάντιος. Δεν πρέπει να ψάχνουμε πίσω από το μουσικό δεδομένο, απλά να το θεωρούμε ως τέτοιο και να το παίρνουμε αυτό το ίδιο ως αφετηρία της όποιας παραιτέρω αισθητικής του αποτίμησης: «ανεξιχνιάστος είναι ο καλλιτέχνης, εξιχνιάσιμο το έργο τέχνης» (σ. 68).

Με βάση τα παραπάνω συμπεραίνεται ότι αποκλειστικά *μουσικοί* παράγοντες καθορίζουν την *αξιολογική* αποτίμηση του μουσικού έργου. Το γιατί μια μουσική σύνθεση είναι αξιόλογη ενώ η άλλη δεν είναι, δεν καθορίζεται από το πόσο επιτυχώς εκθέτει ένα εξωμουσικό περιεχόμενο, αλλά από την επιτυχία ή αποτυχία του διασυσχετισμού του συνόλου των μουσικών παραμέτρων (ρυθμός, αρμονία, μελωδία, ηχόχρωμα κ.ο.κ). Η αλλαγή δύο φθόγγων μίας επιτυχημένης μελωδίας, όπως λέει

χαρακτηριστικά ο Χάνσλικ, μπορεί να καταστρέψει την αισθητική της αξιοπρέπεια. Η υπερεναρμόνιση μιας απλής αλλά όμορφης μελωδίας μπορεί να την καταστρέψει. Έτσι, το αξιακό πλαίσιο αποτίμησης του μουσικού έργου μετατοπίζεται από τις εξωαισθητικές κατηγορίες, στους όρους του ίδιου του έργου.

Αντιλαμβανώμασθε πόσο σημαντική είναι αυτή η αξίωση του Χάνσλικ στην εδραίωση μιας αποτελεσματικής μουσικής ανάλυσης. Ωστόσο, αυτό που μας προβληματίζει είναι ότι ο Χάνσλικ διαχωρίζει την ποιότητα των εκφραστικών περιεχομένων στη μουσική, από την τεχνική της ποιότητα. Έτσι μια καλοφτιαγμένη σύνθεση «σώζεται» από την κριτική, έστω κι αν τα εκφραστικά της περιεχόμενα ή χαρακτήρες μπορεί να αγγίζουν το κοινό και το χυδαίο ή το ιδεολογικά αξιόμεμπτο ή απλώς αν η μουσική είναι εκφραστικά αδιάφορη. Η φιλοσοφική αποτίμηση της μουσικής αν θέλει να είναι πλήρης δεν μπορεί να κάνει αφαίρεση από το ιδεολογικό υπόβαθρο των συγκεκριμένων εκφραστικών / χαρακτηρολογικών επιλογών του συνθέτη στο πλαίσιο της εκάστοτε ιστορικής πραγματικότητας, χωρίς βέβαια αυτό να ζημιώνει την αξιολόγηση των αμιγώς μουσικών ποιοτήτων των έργων. Αυτή η διαλεκτική μορφής-περιεχομένου είναι ίσως η αποτελεσματικότερη μέθοδος φιλοσοφικής διαπραγμάτευσης του μουσικού έργου.

Ο Χάνσλικ διαχωρίζει επίσης τη θέση του στο θέμα των περιφνημών «προθέσεων» του δημιουργού που κρύβονται πίσω από την αισθητή επιφάνεια των έργων του. Σαν καλός εγγελιανός τονίζει ότι η «δυνατότητα» πρέπει να συμπίπτει με την «πραγματικότητα», η με απλά λόγια μια κακή σύνθεση δεν μπορεί να «σωθεί» από τις μη εκπεφρασμένες «προθέσεις» του συνθέτη: καλλιτεχνική πρόθεση καιπραγμάτωση πρέπει να συμπίπτουν.

Ο καθορισμός των αρμοδιοτήτων της ιστορίας της τέχνης και της αισθητικής όσον αφορά τη μουσική, είναι μία από τις σημαντικές συνεισφορές του Χάνσλικ στην μουσικολογική επιστημολογική συζήτηση. Η εξέταση των πολιτισμικών, κοινωνικών, ευρύτερα καλλιτεχνικών, φιλοσοφικών, φιλολογικών, οικονομικών προϋποθέσεων της μουσικής καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι δραστηριότητα απαραίτητη μεν για την ιστορική κατανόηση του μουσικού έργου, αλλά, σύμφωνα με τον Χάνσλικ, δεν μπορεί να αποτελέσει *αιτιώδες θεμέλιο* των μουσικοαισθητικών επιλογών, δεν μπορεί να τις *εξηγήσει*. Με άλλα λόγια, η προφανής διαπίστωση ότι το μουσικό έργο *εκφράζει την εποχή του*, όπως το ήθελε η εγελιανή παράδοση, αφενός δεν μπορεί να εντοπίσει αυτή την έκφραση στην ίδια τη μουσική, αφετέρου δεν έχει τίποτα να κάνει με το «μουσικό ωραίο» που μπορεί να εντοπισθεί σε μουσικές συνθέσεις όλων των ιστορικών περιόδων.

Επίσης σχολιάζει κριτικά την ιδιοποίηση κατηγοριών και κριτηρίων που έρχονται από την αρχιτεκτονική, όπως *κανονικότητα* και *συμμετρία*. Στη μουσική η κανονική επανάληψη ή συμμετρική τοποθέτηση στον εαυτό τους αδύναμων μουσικών μορφωμάτων μπορεί να είναι ακόμη πιο επιζήμια γι' αυτά. Απορρίπτει φυσικά και την *μαθηματική* θεμελίωση του μουσικού κάλλους, όπως ακριβώς έπραξε δεκαετίες νωρίτερα ο Κάντιος (βλ. 2η ενότητα). Στον παραλληλισμό δε της μουσικής με τη *γλώσσα*, ο Χάνσλικ απαντά εύστοχα ότι «όπου πρόκειται για την ιδιαιτερότητα μιας τέχνης οι διαφορές συγγενών πεδίων είναι σημαντικότερες από τις ομοιότητες» (σ. 88). Παραπέμπει δε στην εγελιανή διαφοροποίηση μεταξύ του ήχου στη γλώσσα ως *σήματος* και του ήχου στη μουσική ως *αυτοσκοπού*.

Η υποκειμενική πλευρά της μουσικής πραγματικότητας.

Η μουσική για να πραγματοποιηθεί είναι αναγκαίοι τρεις όροι: ο *συνθέτης*, ο *εκτελεστής* και ο *ακροατής*. Η φιλοσοφία της μουσικής δεν μπορεί να αρχειωθεί στην εξέταση του μουσικού έργου τέχνης, αλλά πρέπει να επεκταθεί και στους άλλους τρεις όρους που συναποτελούν τη μουσική πραγματικότητα. Ο Χάνσλικ προσπαθεί να διερευνήσει το ρόλο που παίζει το στοιχείο του *υποκειμενικού* στη μουσική δημιουργία αλλά και στην πρόσληψη της μουσικής.

Στην περίπτωση του *συνθέτη* ο Χάνσλικ δεν αρνείται ότι στο έργο του αποτυπώνεται κάτι από την προσωπικότητά του, από τον χαρακτήρα του. Και αυτό γιατί το ηχητικό υλικό είναι υλικό εξαιρετικά εύπλαστο, άμεσα ανταποκρίσιμο στις δημιουργικές προσαγές της βούλησης του συνθέτη. Ως προς αυτό ωστόσο γίνονται δύο επισημάνσεις: πρώτον, η ποσότητα της *εργασίας* που απαιτείται προκειμένου μια αρχική μουσική ιδέα που αναμφισβήτητα ξεπήδησε από την έμπνευση να μετατραπεί σε ολοκληρωμένο και εσωτερικά πλήρως διαρθρωμένο μουσικό έργο, αποκλείει την διαρκή ύπαρξη του όποιου αρχικού συναισθήματος γέννησε την αρχική μουσική ιδέα. Ο νοησιακός παράγον υπερσχύει ει των πραγμάτων του συναισθηματικού⁵¹, ενώ το συναίσθημα μπορεί να γίνει απλώς *αφορμή* για τη συνθετική δραστηριότητα και όχι δημιουργόν αίτιο.

Δεύτερον, η *μοναδικότητα* της προσωπικότητας του συνθέτη *διαμεσολαβείται* από την *καθολικότητα* του μουσικού υλικού και των

⁵¹ Ο Χάνσλικ παραπέμπει ως προς αυτό σε ένα επίκαιρο τότε επιχείρημα που σήμερα βέβαια δεν μπορεί να έχει καμία ισχύ: αν η μουσική σύνθεση εκπορεύεται από το συναίσθημα, πώς εξηγείται ότι δεν υπάρχουν και *γυναίκες* συνθέτριες, δεδομένου ότι η γυναικεία φύση είναι πιο συναισθηματική; Αυτό βέβαια από την άλλη

διαθέσιμων μορφών του, εκφράζεται μέσω αυτών και συνεπώς δεν μπορεί να διαφανεί στην άμεση πραγματικότητά της. Η διαπίστωση αυτή είναι εξαιρετικά σημαντική καθώς δίνει σαφή απάντηση στις μουσικολογικές απόπειρες ανακατασκευής της προσωπικότητας και του βίου του συνθέτη στη βάση των έργων του. Ο βιογραφικός παράγων που σίγουρα μετέχει της δημιουργίας, έχει κατά τέτοιο τρόπο αναιρεθεί ή ενσωματωθεί στο υλικό και ακυρωθεί από την καθολικότητά του, ώστε είναι πλέον αδύνατο να *αναγνώσουμε* στις ίδιες τις νότες *συγκεκριμένα* βιογραφικά δεδομένα.

Ο Χάνσλικ θίγει την έννοια του *ύφους* με πιο στενό τρόπο απ' ότι η μουσικολογία αργότερα. Το ύφος γι' αυτόν αφορά τον *κάθε συνθέτη* και τα γενικά *χαρακτηριστικά* των επιλογών του αν κάνει *κανείς* αφαίρεση από τη λεπτομέρεια, και όχι τα *εποχικά* χαρακτηριστικά της μουσικής των οποίων μετέχει η δημιουργία του. Το ύφος αφορά την *τεχνική* στο σύνολό της, στην οποία ο συνθέτης έχει κατασταλάξει από *συνήθεια* (Gewöhnung). Το ύφος είναι η κατηγορία εκείνη που μας επιτρέπει να αντιληφθούμε τις *κακές αποκλίσεις* στο έργο ενός συνθέτη, όταν αυτές υπονομεύουν την ενότητα του όλου της μορφής. Ωστόσο, ο Χάνσλικ δεν είναι ίσως ακόμα σε θέση να αντιληφθεί ότι αυτές ακριβώς οι υφολογικές αποκλίσεις μπορούν να παίξουν αισθητικό ρόλο ως *εκφραστικές προθέσεις*. Το ύστερο ύφος του Μπετόβεν, για παράδειγμα, *βασίζεται* ουσιαστικά σε μεγάλο βαθμό σε αυτή τη στρατηγική των αποκλίσεων, ενώ *μόνον* έτσι μπορεί να εξηγηθεί η *ιδιαιτερότητά* του.

Η στιγμή του συναισθήματος στη μουσική δεν είναι σύμφωνα με τον Χάνσλικ δουλειά του συνθέτη, αλλά του *εκτελεστή*. Ο εκτελεστής στην *αμεσότητα* της πράξης του είναι αυτός που μπορεί να *κοινωνήσει*

υπονοεί ότι η ανδρική φύση είναι περισσότερο νοησιαρχική και συνεπώς μουσικά πιο δημιουργική.

αποτελεσματικά στο ακροατήριο την όποια συναισθηματική του κατάσταση μέσω του μουσικού έργου. Η υποκειμενικότητά του εκδηλώνεται αυτούσια εκεί, γίνεται αντικειμενική: «η υποκειμενικότητά του γίνεται εδώ *ηχητικά* ενεργώς άμεσα σε ήχους, δεν διαμορφώνει απλώς σιωπηλά» (σ. 101). Εδώ συμφωνεί ο Χάνσλικ με τον φιλόσοφο Χέγκελ, ο οποίος διέκρινε και αυτός την ιδιάζουσα και γοητευτική βία που ασκεί στο θυμικό η ζωντανή και εκφραστική μουσική εκτέλεση. Πρέπει να σημειώσουμε ότι η υποκειμενική ερμηνεία του μουσικού έργου ήταν κάτι αυτονόητο αν όχι *επιθυμητό* καθόλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα και του πρώτου ημίσεως του 20ου. Η αντίθεση που μπορεί να προκύψει μεταξύ των εκφραστικών προθέσεων του συνθέτη και αυτών του εκτελεστή, αίρεται στην περίπτωση του *ελεύθερου αυτοσχεδιασμού*: εδώ ο εκτελεστής είναι ταυτόχρονα και δημιουργός.

Η επίδραση της μουσικής στην ανθρώπινη ψυχή είναι αδιάφραστη, άσχετα αν δεν θεμελιώνει καθολική αισθητική αρχή. Η ισχύς της επίδρασης αυτής, που την διακρίνει από τις άλλες τέχνες⁵², άμεση και κατακλύζουσα⁵³. Το ερώτημα που θέτει ο Χάνσλικ είναι κατά πόσο μπορεί να θεμελιωθεί *βιολογικά* ή *ψυχολογικά*, να αποκατασταθεί μια μονοσήμαντη και *αναγκαία* σχέση μεταξύ μουσικού μορφώματος και ψυχικών αντιδράσεων στη βάση της φυσιολογίας ή της ψυχολογίας, που θα μπορούσε να θεμελιώσει μίαν επιστήμη της μουσικής πρόσληψης. Το αν υπάρχει μια *ιαματική* επίδραση της μουσικής στον σωματικό οργανισμό μέσω του νευρικού συστήματος που κινητοποιείται από αυτήν (βιολογική θεμελίωση), η δυνατότητα της *μουσικοθεραπείας* με άλλα λόγια, διαφεύδεται, σύμφωνα με τον Χάνσλικ, πειραματικά (είναι τυχαία και

⁵² «Οι άλλες τέχνες μας πείθουν, η μουσική μας καταλαμβάνει» (σ. 103).

⁵³ Ο Χάνσλικ εδώ συμφωνεί με όλους τους προηγούμενους στοχαστές: Κάντ, Χέγκελ, Σοπενχάουερ.

εξαρτάται κάθε φορά από τις ιδιάζουσες προδιαθέσεις του ασθενή). Η *ψυχολογικά* θεμελιωμένη ιαματική ικανότητα της μουσικής, όπου δηλ. η επίδραση στον οργανισμό πραγματοποιείται μέσω των θετικών συναισθημάτων που εγείρει η μουσική και που με τη σειρά τους επιδρούν στο νευρικό σύστημα, πρέπει και αυτή με τη σειρά της να απορριφθεί, καθώς είναι ανοικτό ακόμα το θέμα της σχέσης μεταξύ μιας ψυχικής και σωματικής κατάστασης. «Και οι δύο θεωρίες, η ψυχολογική και η φυσιολογική, συγκλίνουν στο ότι από αμφίβολες προϋποθέσεις συνάγουν ακόμα πιο αμφίβολα συμπεράσματα και τελικά τα πιο αμφίβολα *πρακτικά συμπεράσματα*» (σ. 109). Σε τελική ανάλυση, όλες αυτές οι επιδράσεις δεν λένε τίποτα για το μουσικό έργο τέχνης, που είναι το ζητούμενο.

Μουσική και Φύση.

Ο Χάνσλικ κάνει διακήρυξη πίστης στις φυσικοκρατικές επιστημονικές μεθόδους της εποχής του: «Η σχέση προς τη φύση είναι για κάθε πράγμα το πρώτο, το πιο αξιόλογο και αυτό που έχει την μεγαλύτερη επιρροή» (σ. 141). Υποστηρίζει ένθερμα την έρευνα των φυσικών βάσεων του συνόλου των πολιτισμικών φαινομένων, αποφεύγοντας ωστόσο να αναγάγει αυτά τα ίδια τα φαινόμενα στις φυσικές τους βάσεις. Κάθε τέχνη δανείζεται τόσο τα υλικά της από τη φύση, όσο και πρότυπα κάλλους. Ωστόσο, η *καλλιτεχνική μορφοπλασία είναι γεγονός πολιτισμικό*, πόσο μάλλον όταν αφορά μια τέχνη όπως η μουσική που δανείζεται ελάχιστα από τη φύση, στην ουσία μόνο το «κακατέργαστο υλικό» της πέτρας, του μετάλλου, του ξύλου, του δέρματος και των εντοσθίων των ζώων.

Επηρεασμένος από την εγγεληνική αντίληψη, που κυριαρχεί κατά το 19ο αιώνα, ότι τα σύγχρονα πολιτισμικά μορφώματα αποτελούν τα τελειότερα επιτεύγματα και σιοπούς της ανθρωπίνης ιστορίας, υποστηρίζει αβίαστα ότι τα στοιχεία που συγκροτούν την έννοια της μουσικής εν γένει είναι η *μελωδία* και η *αρμονία*, «οι δύο βασικοί παράγοντες της τέχνης των ήχων» (σ. 142). Η τότε σύγχρονη δυτικοευρωπαϊκή μουσική ίσχυε ως η τελειότερη και ανώτερη μουσική, ενώ οι παλαιότερες μονοφωνικές οι πολυφωνικές μορφές της ως ατελή ακόμα *στάδια* της εξέλιξής της. Πόσο μάλλον οι μουσικές των άλλων πολιτισμών. Αυτή η άποψη βέβαια σήμερα έχει ξεπεραστεί⁵⁴.

Ο Χάνσλικ παρατηρεί ότι τόσο η μελωδία, όσο και η αρμονία – ειδικωμένη εδώ πλέον ως συνήχηση διαφορετικών ήχων – δεν προϋπάρχουν στη φύση («Αρμονία και μελωδία απουσιάζουν συνεπώς στη φύση», σ. 144), αλλά είναι προϊόντα της ανθρωπίνης πολιτισμικής δραστηριότητας. Η φύση έχει παράσχει απλώς τις φυσικές προϋποθέσεις (ικανότητα στην παραγωγή μουσικά προσδιορισμένων ήχων μέσω της φωνής, στο τραγούδι δηλαδή). Το μοναδικό στοιχείο που μπορούμε να συναντήσουμε στη φύση είναι ορισμένες *ρυθμικές* ενότητες, που στη μουσική ωστόσο έχουν ενσωματωθεί στη μελωδία και την αρμονία, ενώ στη φύση είναι αφηρημένες από αυτές. Ακόμα και στην περίπτωση των φυσικών πολιτισμών, η ρυθμική μουσική των αγρίων είναι μεν «φυσική μουσική, δεν είναι όμως ακόμα *μουσική*» (σ. 144).

Ο Χάνσλικ, και πολύ ορθά, προφυλάσσει από την άποψη ότι «*αυτό ακριβώς το ίδιο* (το σύγχρονο) *τονικό σύστημα* βρίσκεται αναγκαία στη

⁵⁴ Αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει αβίαστα να υποστηρίζει κανείς την *εξίσωση* των μουσικών παραδόσεων, ή, από το άλλο άκρο, την υπεροχή των μη έντεχνων («φυσικές» και «ανθρώπινες») απέναντι στις έντεχνες, αλλά, τηρουμένων των *διακρίσεων*, την *ισοτιμία* των παραδόσεων.

φύση» (σ. 145). Η νεώτερη μουσική είναι προϊόν μακρόχρονης ιστορικής εξέλιξης, είναι *αποτέλεσμα* και όχι φυσικό *δημιούργημα*, φτιαγμένο με «λογικότητα αλλά όχι με αναγκαιότητα» (σ. 147). Αυτό σημαίνει ότι ακόμα και η νεώτερη μουσική εξελίσσεται χωρίς ωστόσο να μπορεί πλέον να υπερβεί την «ουσία» της (δηλ. το τονικό σύστημα όπως έχει σταθεροποιηθεί την εποχή του Χάνσλικ). Δέσμιος στις εγγελιανές του αντιλήψεις, ο Χάνσλικ δεν μπορούσε φυσικά ούτε να διανοηθεί τις μετέπειτα εξελίξεις προς την κατεύθυνση της ατονικότητας. Επίσης η φυσικοκρατική θεμελίωση της αρμονίας στη φυσική στήλη των αρμονικών είναι σύμφωνα με τον Χάνσλικ προβληματική, αφού παραγνωρίζει το γεγονός ότι για να παραχθεί και να οργανωθεί σε αλληλουχίες συγχορδιών (σύγχρονη έννοια της «αρμονίας») πρέπει να υπάρξει ανθρώπινη παρέμβαση.

Όσον αφορά τα *μαθηματικά*, τα βλέπει ως όρο της μετάβασης από τη «μουσική» της φύσης (τους άναρθους ήχους) στους έναρθρους, εσωτερικά οργανωμένους ήχους της μουσικής. Η μαθηματική προσδιορισσιμότητα του μουσικού ήχου έρχεται ωστόσο *a posteriori* (εκ των υστέρων), ο άνθρωπος δεν κατασκευάζει το ηχητικό του υλικό βάσει μαθηματικών υπολογισμών⁵⁵: «ο μετρήσιμος ήχος και το διατεταγμένο τονικό σύστημα είναι αυτά *με τα οποία* ο συνθέτης δημιουργεί, όχι *αυτό που δημιουργεί*» (σ. 150).

Όσον τώρα αφορά το θεματικό υλικό (Stoff) της μουσικής «δεν υπάρχει κανένα φυσικό κάλλος για τη μουσική» (σ. 152), δηλ. η μουσική δεν μπορεί να αναφερθεί σε καμία από τις μορφές της φύσης. Ως προς αυτό ο Χάνσλικ ακολουθεί την παραδοσιακή άποψη (βλ. Χέγκελ),

⁵⁵ Αυτό ωστόσο συνέβει *όντως* για πρώτη φορά στην περίπτωση της *συγκερασμένης* τονικής κλίμακας.

συνεπώς δεν υπάρχει ουσιαστικός λόγος σ' αυτό να τον παρακολουθήσουμε.

Το πρόβλημα της σχέσης μορφής και περιεχομένου στη μουσική.

Στο τέλος της πραγματείας του ο Χάνσλικ θίγει το πιο συζητήσιμο ίσως φιλοσοφικό πρόβλημα σε σχέση με τη μουσική: τη σχέση μορφής-περιεχομένου. Βασικό του πρόταγμα: *στη μουσική μορφή και περιεχόμενο συμπίπτουν*. Προκειμένου όμως να φτάσει σε αυτό το συμπέρασμα έχει προηγουμένως ξεκαθαρίσει τη σημασία των εννοιών *περιεχόμενο και μορφή*.

Ο Χάνσλικ διακρίνει δύο ερμηνείες της έννοιας *περιεχόμενο*. Σύμφωνα με την πρώτη, στις παραστασιακές τέχνες *περιεχόμενο* είναι συνήθως μια σταθερή νοητή παράσταση, ένα *θέμα*, που αποκτά κατόπιν απειράριθμες μορφοποιήσεις, *μορφές*. Η «αρπαγή της ωραίας Ελένης», για παράδειγμα, είναι ένα *νοητό* περιεχόμενο που μπορεί να λάβει τη μορφή ποιήματος, γλυπτού, ζωγραφικού πίνακα, ενώ σε κάθε τέτοια του μορφή μπορεί να λάβει επιπλέον μια διαφορετική μορφοποίηση από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη. Στην περίπτωση αυτή το περιεχόμενο νοείται χωριστά από τη μορφή του. Αυτή τη δυνατότητα έκθεσης ενός περιεχομένου δεν την έχει η μουσική.

Σύμφωνα με την άλλη ερμηνεία, την «πρωταρχική και καθαυτό», *περιεχόμενο* είναι «ό,τι εμπεριέχει ένα πράγμα, ό,τι έχει μέσα του» (σ. 162), το *υλικό* περιεχόμενο θα λέγαμε. Με την έννοια αυτή *περιεχόμενο* της μουσικής είναι οι ίδιοι της οι ήχοι στη συγκεκριμένη τους οργάνωση,

δηλ. το περιεχόμενο της μουσικής είναι καθαρά *μουσικό*. Στην περίπτωση αυτή όμως το περιεχόμενο και η μορφή του *συμπίπτουν*: «Στη μουσική βλέπουμε περιεχόμενο και μορφή, θεματικό υλικό [Stoff] και διάπλαση, εικόνα και ιδέα συγχωνευμένα σε σιωπηρή, αδιάσπαστη ενότητα» (σ. 167). Πολλές φορές από την άλλη ακούγεται να λένε ότι αυτή η μουσική έχει περιεχόμενο ενώ η άλλη στερείται περιεχομένου, χωρίς μ' αυτό να εννοούν κάποιο εξωμουσικό περιεχόμενο. Που μπορούμε στην περίπτωση αυτή να εντοπίσουμε το περιεχόμενο;

Περιεχόμενο μιας μουσικής σύνθεσης, σύμφωνα με τον Χάνσλικ, είναι το *μουσικό θέμα*. Αν είναι έτσι, τότε τι είναι η μορφή μιας μουσικής σύνθεσης; Εδώ ο Χάνσλικ διαχωρίζει τη *λογική* από τη *μουσική* σημασία των εννοιών περιεχόμενο και μορφή. Μορφή στη μουσική είναι «η αρχιτεκτονική των συναρμοσμένων τμημάτων και ομάδων από τις οποίες αποτελείται το μουσικό κομμάτι και πιο συγκεκριμένα η συμμετρία αυτών των τμημάτων στην ακολουθία, αντίθεση, επανάληψη και διαξοδική επεξεργασία τους» (σ. 169). Περιεχόμενο είναι τα «έναντι μιας τέτοιας αρχιτεκτονικής επεξεργασμένα *θέματα*» (σ. 169). Ο περιορισμός του μουσικού περιεχομένου στο μουσικό θέμα παραπέμπει φυσικά στον Χέγκελ και στο όλο πρόβλημα που εγείρει. Μια μουσική σύνθεση μπορεί να χαρακτηριστεί περιεχομενική όταν έχει διακριτό, μοναδικό, ταυτό με τον εαυτό του μουσικό θέμα. Αντίθετα ο «ελεύθερος πρελουδισμός» όπου δεν υπάρχει τέτοιο θέμα, στερείται περιεχομένου.

Εδώ ωστόσο υπάρχει κάποιο πρόβλημα. Αν η μορφή είναι ένα εξωτερικό, αφηρημένο «αρχιτεκτονικό» σχήμα (τύπου ABA για παράδειγμα) τότε μορφή και περιεχόμενο είναι διαχωρισμένα και ακυρώνεται η αξίωση ταυτότητας μορφής-περιεχομένου. Προλαμβάνοντας αυτή την αντίρρηση, ο Χάνσλικ ισχυρίζεται ότι η

ιδιοκατασκευή του μουσικού κομματιού εκπορεύεται από το αρχικό, βασικό μουσικό θέμα και τις δυνατότητες ανάπτυξής του, σ' αυτό αυτές ενυπάρχουν εν σπέρματι. Η ανάδειξη από το συνθέτη των κρυμμένων αυτών δυνατοτήτων συνιστά ασφαλές κριτήριο αξιολόγησης της μουσικής σύνθεσης. Στην περίπτωση δε που επικρατεί «διεξοδική επεξεργασία» δίχως διακριτούς θεματικούς χαρακτήρες, τότε η μουσική και πάλι διολισθαίνει στο μη περιεχομενικό: «ό,τι δεν βρίσκεται (φανερὰ ή κρυφά) στο θέμα, δεν μπορεί αργότερα να αναπτυχθεί οργανικά» (σ. 171).

Το μουσικοσυνθετικό αυτό μοντέλο / αξία της οργανικής ανάπτυξης του *όλου* (συνολική μουσική μορφή) από τον περιεχομενικό του πυρήνα (μουσικό θέμα), πάει χέρι με χέρι με το λογικό μοντέλο τύπου Χέγκελ, όπου η Έννοια (Begriff) αναπτύσει με οργανική συνέπεια και συνέχεια τα περιεχόμενά της που εμπεριέχει ήδη εκ των προτέρων. Ο Χάνσλικ αποδεικνύεται εγγεληνός όχι στο ότι ακολουθεί ορισμένες από τις μουσικοαισθητικές παρατηρήσεις του φιλοσόφου, αλλά στο ότι μετατρέπει ένα βασικό εγγεληνό φιλοσοφικό μεθοδολογικό μοντέλο σε *αξία* της μουσικής πράξης και μέθοδο της μουσικής δημιουργίας.

Μέρος 2^ο

20^{ος} αιώνας

Μέρος πρώτο: η μουσική ως φαινόμενο

1. Ο Roman Ingarden και η φαινομενολογία του μουσικού έργου

Οι απόψεις του πολωνικής καταγωγής φιλόσοφου Roman Ingarden (Ρομάν Ινγκάρντεν, 1893-1970) για τη μουσική καταγράφονται σε ένα αρκετά εκτενές κείμενο με τίτλο *Το μουσικό έργο (Das Musikwerk)*, που αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης συλλογής κειμένων για την τέχνη με γενικό τίτλο *Έρευνες για την οντολογία της τέχνης: μουσικό έργο, εικόνα, αρχιτεκτονική, φίλμ*. Συνοψίζουμε τα κυριότερα σημεία της πρωτότυπης ανάλυσης του Ingarden, που προσπαθεί να μας πει από την αρχή τι είναι τελικά αυτό που αυτονόητα αποκαλούμε «μουσικό έργο».

1. *Το μουσικό έργο διακρίνεται από τις εκτελέσεις του* ή το μουσικό έργο και οι εκτελέσεις του είναι διακριτά μεγέθη. Τα επιχειρήματα του Ingarden ως προς το σημείο αυτό είναι τα εξής: (α) Κάθε εκτέλεση είναι μοναδική στο χρόνο· (β) κάθε εκτέλεση είναι πρωτίστως μια *ακουσματική* διαδικασία, αφορά την αίσθηση της ακοής· (γ) κάθε εκτέλεση είναι τόσο «αντικειμενικά», όσο και «φαινομενικά» τοποθετημένη στο *χώρο*· (δ) κάθε εκτέλεση πραγματοποιείται για την ακρόαση, η οποία μπορεί να έχει ποικίλες ακουστικές «απόψεις» του έργου, ανάλογα με την τοποθέτηση του ακροατή στο χώρο· (ε) οι εκτελέσεις ενδέχεται να διαφέρουν μεταξύ τους και ως προς *ποιοτικές* παραμέτρους όπως μ.α. tempo, δυναμική, ηχόχρωμα, τονισμό επιμέρους μοτίβων ή θεματικών στοιχείων κ.ο.κ.· (στ) κάθε εκτέλεση είναι μονοσήμαντα καθορισμένη. Αντιθέτως: (α) το μουσικό έργο διατηρείται στο χρόνο. Δεν είναι ούτε *ιδεατό* αντικείμενο, αφού υπάρχει μόνο στην εμπειρία, ούτε όμως και *πραγματικό* αντικείμενο, όπως π.χ. τα υλικά αντικείμενα. Το ότι πραγματοποιείται στο χρόνο δεν σημαίνει ότι το ίδιο είναι «χρονικό» αντικείμενο, όπως οι εκτελέσεις του. Το μουσικό έργο είναι μια ολότητα μερών που εκδιπλώνονται στο χρόνο. (β) Το μουσικό έργο είναι ανεξάρτητο από τις διαδικασίες εκτέλεσής του· (γ) το μουσικό έργο δεν είναι τοποθετημένο στο χώρο και (δ) δεν συμπίπτει με τις διάφορες εκουστικές του «απόψεις»· (ε) κάθε έργο είναι ένα και μοναδικό

άτομο, ενώ οι εκτελέσεις του άπειρες· (στ) το μουσικό έργο δεν ταυτίζεται με περαιτέρω μη αναγώγιμες ποιότητες (όπως ηχώχρωμα, ρεγγίστρο κ.ο.κ.) και δεν αλλάζει μαζί τους.

2. Ο Ingarden υποστηρίζει την άποψη ότι *το μουσικό έργο δεν είναι ένα άθροισμα ψυχολογικών δεδομένων* (ερεθισμάτων, αισθημάτων, συναισθημάτων) ούτε ταυτίζεται με αυτά, δεν είναι δηλαδή κάτι μόνο ψυχικό και ως εκ τούτου αυστηρά υποκειμενικό. Ο *μουσικός ψυχολογισμός* θεωρεί ότι στην πραγματικότητα δεν υπάρχει ένα και το αυτό έργο για διαφορετικούς ακροατές, αλλά ότι η έννοια του ενιαίου έργου προκύπτει από *ομοιότητες* στις μουσικές ψυχολογικές εμπειρίες, δηλαδή από τη σύγκρισή τους, αλλά και με τη σύμπραξη της γλώσσας που έχει την ανάγκη σταθερών εννοιών για παρόμοιες εμπειρίες. Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη η ταυτότητα ενός έργου (π.χ. της 5^{ης} συμφωνίας του Μπετόβεν) είναι χίμαιρα.

Ο Ingarden αντιτείνει ότι ναι μεν οι ήχοι είναι ψυχικά δεδομένα, η έννοια όμως «5^η συμφωνία» δεν είναι, αφού δεν της αντιστοιχεί κάποιο πραγματικό αντικείμενο. Και όχι μόνον αυτό, αλλά και οι *μουσικοί ήχοι* οι ίδιοι διαφέρουν από τους απλούς ήχους ως ακουστικά δεδομένα, κάτι που επίσης ισχύει και για μουσικά φαινόμενα όπως «μελωδία», «συμφωνία-διαφωνία», «τονικότητα» κ.ο.κ.: για όλα αυτά τα φαινόμενα δεν υπάρχουν φυσικά ακουστικά ερεθίσματα. Τελικά, όλα τα στοιχεία που συγκροτούν το μουσικό νόημα, εκτός από τα αυστηρώς ακουστικά αισθήματα, είναι *αποβλεπτικά* αντικείμενα (intentional objects), δηλ. προϊόντα συγκεκριμένων ενεργημάτων της συνείδησης (άσχετα αν έχουμε επίγνωσή τους). Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε όλες αυτές της μουσικές αντικειμενικότητες ως αντικειμενικότητες «δεύτερης τάξης», παράλληλες και ταυτόχρονες με τις καθαυτό φυσικές-ακουστικές.

3. *Το μουσικό έργο δεν ταυτίζεται με την παρτιτούρα του.* Ακόμα και οι υποστηρικτές της αντίθετης αντίληψης δεν αντιλαμβάνονται το γεγονός ότι αυτό που αποκαλούμε «παρτιτούρα» δεν είναι ένα κομμάτι χαρτί πάνω στο οποίο είναι τυπωμένα με διάφορους τρόπους κάποια επιπλέον υλικά στοιχεία, αλλά ένα σύστημα συμβόλων που μπορεί να λάβει διάφορες μορφές (ανάλογα με την έκδοση), αλλά και να πολλαπλασιαστεί άπειρες φορές (αντίτυπα). Συνεπώς ακόμα και η παρτιτούρα είναι η ίδια καθαυτή

«αποβλεπτικό» αντικείμενο. Πέραν τούτου, δεν καταγράφεται κάθε μουσική σε παρτιτούρα, λ.χ. ο αυτοσχεδιασμός ή η αλεατορική μουσική, αν και φυσικά όρος αυτού που ονομάζουμε μουσικό έργο τέχνης στο νεώτερο ευρωπαϊκό πολιτισμό είναι η καταγραφή του σε μορφή παρτιτούρας.

Το κυριότερο όμως είναι ότι παρτιτούρα αποτελεί ένα σύστημα «προστακτικών συμβόλων», δηλ. σημείων με συμβατικό χαρακτήρα που μας λένε τι πρέπει να πράξουμε ώστε να υπάρξει, να ακουστεί το μουσικό έργο. Η παρτιτούρα είναι μέσο για την πραγματοποίηση του έργου, την εκτέλεσή του. Άλλωστε, δεν υπάρχει μονοσήμαντη σχέση μεταξύ έργου και παρτιτούρας, αφού το ίδιο έργο μπορεί να σημειογραφηθεί με πολλούς τρόπους, δηλ. να έχει πολλές «παρτιτούρες». Η παρτιτούρα απλά αντιπροσωπεύει το έργο. Επιπλέον, η παρτιτούρα δεν αποτελεί «στρώμα» του έργου (δηλ. επίπεδο κατανόησης), αλλά παραμένει εκτός του (όταν ακούμε μουσική δεν αντιλαμβανόμαστε την παρτιτούρα) και ως εκ τούτου η παρτιτούρα δεν καθίσταται αντικείμενο αισθητικής διαπραγμάτευσης.

4. Το μουσικό έργο δεν είναι πραγματικό αντικείμενο. Για να κατανοήσει κανείς τον ισχυρισμό αυτό του Ingarden πρέπει να παρακολουθήσει πώς συγκροτεί την έννοια του μουσικού έργου. Καταρχάς η μουσική διαφοροποιείται από το φυσικό ηχητικό περιβάλλον στο ότι οι ήχοι της έχουν μια άλλη τάξη σύνθεσης και αλληλουχίας (τονικά και ρυθμικά συστήματα κ.ο.κ.). Μουσικά μορφώματα όμως συναντάμε όχι μόνο στο μουσικό έργο, αλλά και εκτός του (π.χ. τα σινιάλα του ταχυδρομικού κόρνου ή η κόρνα του αυτοκινήτου). Στις περιπτώσεις αυτές δεν μπορούμε φυσικά να μιλάμε για «μουσικά έργα». Με την έννοια αυτή όμως, δεν μπορούμε να θεμελιώσουμε την έννοια του μουσικού έργου μόνο σε αυτά τα στοιχεία.

Επίσης, ουσιαστικό γνώρισμα του μουσικού έργου, σύμφωνα με τον Ingarden, δεν μπορεί να είναι ότι εκφράζει συναισθήματα, αφού αφενός δεν είναι ξεκάθαρο πώς ένα αυστηρά ακουστικό δεδομένο (ο ήχος) εκφράζει ένα μη ακουστικό (π.χ. το συναίσθημα της «θλίψης»), αφετέρου υπάρχουν έργα που δεν εκφράζουν κανένα συναίσθημα (λ.χ. οι φούγκες του Μπάχ).¹

¹ Η επιχειρηματολογία αυτή μπορεί να αντιπαραβληθεί με εκείνη του μεγάλου αυστριακού μουσικοκριτικού και μουσικολόγου Eduard Hanslick. Βλ. *Για το ωραίο στη*

Ούτε ισχύει ως ουσιαστικό γνώρισμα της μουσικής ότι προκαλεί συναισθήματα, αφού το ίδιο μουσικό έργο ενδέχεται να προκαλεί διαφορετικά συναισθήματα σε διαφορετικούς ακροατές.

Το μουσικό έργο διαφέρει και από το λογοτεχνικό, καθώς από τη μουσική απουσιάζει η σχετική νοηματική μονοσημαντικότητα που έχουν οι λέξεις και οι προτάσεις. Με την έννοια αυτή, στη μουσική δεν υπάρχει εκείνη η πληθώρα «στρωμάτων» που συναντάμε σε ένα έργο της λογοτεχνίας (π.χ. φωνηματικό, συντακτικό, σημασιακό, απεικονιστικό κ.ο.κ. στρώμα). Στη μουσική δεν μπορείς να χωρίσεις την ήχηση από το νόημα (ή αλλιώς τη «μορφή» από το «περιεχόμενο») όπως στη γλώσσα, όπου το «στρώμα» της ήχησης των λέξεων διαφοροποιείται από το «στρώμα» του νοήματός τους. Τα μουσικά μορφώματα δεν παραπέμπουν σε άλλα αντικείμενα (όπως π.χ. το σινιάλο της κόρνας στο επερχόμενο αυτοκίνητο). Αλλά ακόμα και οι ψυχικές καταστάσεις που υποτίθεται ότι το μουσικό έργο συμβολίζει δεν είναι πραγματικά γεγονότα, για να μη μιλήσουμε για το ότι ούτε το μουσικό έργο είναι γεγονός αλλά μόνον οι εκτελέσεις του.

Το μουσικό έργο έχει μεν *ατομικότητα*, αλλά μιαν ατομικότητα διαφορετική από τα κατά χώρο και χρόνο προσδιορισμένα αντικείμενα. Η ατομικότητα του μουσικού έργου έχει να κάνει με την διαφορετική κάθε φορά σύνθεση «καθαρών ποιοτήτων», όπως λέει ο Ingarden, που αφορούν μόνο τη μουσική και οι οποίες υπερβαίνουν τους απλούς ήχους ως ακουστικά δεδομένα. Από τη σύνθεση αυτή αναδεικνύεται μια «ποιότητα ολότητας» η οποία είναι μοναδική για κάθε έργο. Ο Ingarden υποστηρίζει επιπλέον ότι το μουσικό έργο είναι ένα «υπερ-χρονικό» μόρφωμα, με την έννοια ότι υπερβαίνει την χρονικότητα των επιμέρους εκτελέσεών του, δεν ταυτίζεται με αυτήν. Συνάμα όμως, αυτό το «υπερ-χρονικό» μόρφωμα έχει μιαν ιδιαίτερη χρονική δομή, δηλ. έναν κανόνα για το πώς θα διαδέχονται τα επιμέρους τμήματά του το ένα το άλλο στον πραγματικό χρόνο. Παρ' όλη όμως τη διάρθρωσή του σε τμήματα, το μουσικό έργο παραμένει ενιαίο, υπάρχει πάντοτε με όλα του τα τμήματα.

μουσική, μετάφραση Μάρκος Τσέτσος, Εξάντας, Αθήνα 2003 ή στο αντίστοιχο κεφάλαιο των σημειώσεων για το μάθημα «Φιλοσοφία της μουσικής».

Κάθε τμήμα τώρα έχει το δικό του χρονικό χαρακτήρα, ή αλλιώς εκπληρώνει τη δική του χρονική λειτουργία: *αρχή* (π.χ. πρώτο θέμα), *συνέχιση* (π.χ. μεταβατικό τμήμα, ανάπτυξη κ.ο.κ.), *κατάληξη* (π.χ. το τελικό τμήμα, η coda) και το καθένα προϋποθέτει όλα τα άλλα και όλα μαζί το συνεχές (continuum) ενός συνολικού μουσικού έργου.

Η «υπερχρονικότητα» όμως του μουσικού έργου, του προσδίδει το χαρακτήρα τού «μη ανήκειν σε αυτό τον κόσμο», όπως λέει χαρακτηριστικά ο Ingarden, ή αλλιώς της «εξωπραγματικότητας». Η αρχιτεκτονική για παράδειγμα, *συνδέεται* με τον πραγματικό κόσμο αφού υπολογίζει καταστάσεις και νόμους που τον διέπουν (έδαφος, νόμους της βαρύτητας και της στατικότητας κ.ο.κ.). Ένα γλυπτό στέκεται σε μια *πραγματική* βάση, ο πίνακας σε ένα *πραγματικό* πλαίσιο, το περιεχόμενο του πίνακα αναφέρεται σε έναν *πραγματικό* κόσμο. Τίποτε απ' όλα αυτά δεν ισχύει για τη μουσική. Το μουσικό έργο είναι ένα κλειστό στον εαυτό του όλον, απολύτως ανεξάρτητο από τον εξωτερικό κόσμο. Αν λάβουμε αυτό υπόψη καθώς και όλα τα παραπάνω συνειδητοποιούμε ότι *το μουσικό έργο δεν είναι ένα πραγματικό αντικείμενο*.

2. Ο Nicolai Hartmann και η διαστρωμάτωση της μουσικής

Ο γερμανός φιλόσοφος Nicolai Hartmann (Νικολάϊ Χάρτμαν, 1882-1950) πραγματεύεται τη μουσική κυρίως στο μεγάλο έργο του με τίτλο *Ästhetik* (Αισθητική), ίσως το τελευταίο μεγάλο σύγγραμμα συστηματικού χαρακτήρα για το θέμα. Σε πολλά σημεία η θεωρία του για τη μουσική συμφωνεί με εκείνη του Roman Ingarden, αφού και οι δύο έχουν φαινομενολογικές αφητηρίες, αλλά και διαφοροποιείται από αυτήν. Σε αντίθεση με τον Ingarden, ο Hartmann προσπαθεί να συνδέσει τη μουσική με το σύνολο σχεδόν των περιοχών του ανθρώπινου πνεύματος, με τη νόηση όσο με το συναίσθημα, με τη διάνοια όσο με την ενόραση. Κι ενώ για τον Ingarden η μουσική είναι «μονοστρωματική» τέχνη, ο Hartmann διακρίνει διάφορα επίπεδα πρόσληψής της, δηλ. «στρώματα». Ας παρακολουθήσουμε όμως την επιχειρηματολογία του από την αρχή.

Ο Hartmann εξετάζει αρχικά τη μουσική μαζί με τις λοιπές μη παραστατικές τέχνες (την αρχιτεκτονική και τη διακοσμητική) σε σχέση με τη γενικότερη διάκριση στο έργο τέχνης ενός πραγματικού (real) «πρώτου πλάνου» κι ενός μη πραγματικού (irreal) «δεύτερου πλάνου» του (Vordergrund και Hintergrund), δηλ. της πλευράς εκείνης που γίνεται άμεσα αντιληπτή από τις αισθήσεις και της άλλης, *αισθητικής* πλευράς του που είναι *φαινομενική* και δεν αφορά τις αισθήσεις αλλά το πνεύμα μας: αυτό ακριβώς το φαινομενικό «δεύτερο πλάνο» ενός αντικειμένου είναι που το καθιστά *αισθητικό* αντικείμενο, είτε είναι π.χ. ένα φυσικό τοπίο που το προσλαμβάνουμε αισθητικά, είτε ένα έργο τέχνης που φτιάχθηκε ακριβώς γι' αυτό το σκοπό.

Ενώ λοιπόν στις παραστατικές τέχνες ο καθορισμός του «πρώτου πλάνου» είναι σχετικά απλός (π.χ. σε ένα πίνακα ζωγραφικής το «πρώτο πλάνο» είναι το *θέμα* που ο πίνακας έντεχνα παρουσιάζει), στη μουσική, ως μη παραστατική τέχνη, τα πράγματα ως προς τον καθορισμό του «πρώτου πλάνου» είναι πιο δύσκολα. Και ιδιαίτερα δύσκολα γίνονται στην περίπτωση της λεγόμενης «απόλυτης» μουσικής, δηλ. της μουσικής χωρίς κείμενο ή σκηνική δράση. Ο Hartmann ορίζει το «πρώτο πλάνο» της μουσικής, την άμεσα δηλ. αντιληπτή επιφάνειά της, ως «ελεύθερο παιχνίδι

με τη μορφή ως τέτοια». Στο σημείο αυτό φυσικά δεν πρωτοτυπεί: ήδη ο Kant είχε ονομάσει τη μουσική «ελεύθερο παιχνίδι αισθημάτων [δηλ. ηχητικών εντυπώσεων]». Λέγοντας «ελεύθερο παιχνίδι με τη μορφή ως τέτοια» ο Hartmann εννοεί ότι, σε αντίθεση προς τις παραστατικές τέχνες, οι μορφές της μουσικής δεν δεσμεύονται από το εξωτερικό μας περιβάλλον, αλλά είναι απολύτως επινοημένες και διαμορφώνονται μέσα από απόλυτη ελευθερία. Ο συνθέτης εδώ βρίσκεται σε μια σχέση «παιχνιδιού» με το υλικό του, τον άυλο ήχο. Ο Hartmann θεωρεί τη μουσική την πιο ελεύθερη απ' όλες τις τέχνες, αφού μπορεί να αποδεσμευτεί από οποιονδήποτε εξωτερικό σκοπό.

Το ερώτημα όμως που τίθεται είναι για ποιο είδος ομορφιάς μπορούμε να μιλάμε στη μουσική, όταν η ομορφιά δεν αφορά ούτε μόνο το «πρώτο» ούτε μόνο το «δεύτερο» πλάνο ενός έργου, αλλά τη *σχέση εμφάνισης* του δεύτερου επί του πρώτου και στη μουσική αυτό το πρώτο πλάνο δεν είναι κάτι πραγματικό ώστε να *εμφανιστεί* σε αυτό το δεύτερο. Επιπλέον στη μουσική το ζητούμενο είναι αν λαμβάνει τελικά χώρα αυτή η σχέση των πλάνων και το αισθητικό αποτέλεσμά της. Σε πρώτη φάση πρέπει να ξεκαθαριστεί ότι ούτε το οποιοδήποτε ποιητικό κείμενο ή η σκηνηκή δράση, ούτε τα όποια συναισθήματα εκφράζει η μουσική πρέπει να θεωρηθούν ως «δεύτερο» πλάνο, αφού αποτελούν διαφορετικά «στρώματα» τα οποία πρέπει να εξετασθούν χωριστά.

Ενώ λοιπόν το πρώτο πλάνο στη μουσική συνιστούν οι επιμέρους ήχοι και η ελεύθερη παράθεσή τους στο χρόνο, το δεύτερο πλάνο δεν είναι παρά όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία δεν αποτελούν αντικείμενο αυστηρά της αίσθησης της ακοής, αλλά είναι αποτέλεσμα μιας ενεργητικής συμμετοχής του ακροατή, στη φύση της δημιουργικής: τα «μοτίβα», οι «φράσεις», οι «μελωδίες», η τονικότητα, οι μεγαλύτερες μορφικές ενότητες, η συνολική μορφή του μουσικού έργου ως ενότητα, όλα λοιπόν τα στοιχεία που προσδίδουν *νόημα* στις ακουσματικές αλληλουχίες και τις συνέχουν σε ενότητες, παρά το γεγονός ότι στις ακουσματικές αυτές αλληλουχίες αυτές καθαυτές δεν υπάρχει, αυστηρά αισθητησιακά, κανενός είδους «ενότητα». Με τα δικά του λόγια: «Ακούμε στην πραγματικότητα περισσότερα από το κατ' αίσθηση ακουστό, ακούμε ένα ηχομόρφωμα άλλης τάξης μεγέθους [...]. Αυτό το άλλο μόρφωμα είναι το καθαυτό ηχητικό έργο, η σύνθεση, το

[μουσικό] μέρος, η φούγκα, η σονάτα. Και αυτό το άλλο μόρφωμα αποτελεί το “δεύτερο πλάνο”. [...] Η μουσική ακρόαση υπερβαίνει την κατ’ αίσθηση ακρόαση». Ως προς αυτά, ο Hartmann επαναλαμβάνει φυσικά, ως φαινομενολόγος, τον Ingarden.

Ο Hartmann είναι ένας από τους λίγους φιλόσοφους που εξετάζουν το ρόλο της μουσικής εκτέλεσης στη μουσική. Χαρακτηρίζει την εκτέλεση «τέχνη δεύτερης τάξης» και απαράβατο όρο ύπαρξης της μουσικής. Με τη μουσική εκτέλεση το μουσικό έργο αποκτά ένα ακόμα «στρώμα», που στην καταγεγραμμένη σύνθεση παραμένει μη πραγματικό. Η «πραγματικότητα» τώρα της μουσικής εκτέλεσης είναι η αισθητή, ακουσματική πραγματικότητα και «η καθαυτό μουσική προκύπτει αντικειμενικά μόνο με την δευτερεύουσα τέχνη του μουσικού». Ο εκτελεστής, όπως και ο ηθοποιός, δεν είναι απλά αναπαραγωγός, αλλά και δημιουργός. Δεδομένου τώρα ότι κάθε εκτέλεση είναι διαφορετική από τις άλλες, μεταβάλλεται, εντός ορισμένων ορίων, και η ταυτότητα του μουσικού έργου. Το μειονέκτημα ωστόσο της εκτελεστικής τέχνης είναι ότι, όπως λέει χαρακτηριστικά ο Hartmann, «είναι στην ουσία τέχνη της στιγμής, παροδική». Απέναντι, τέλος, στην άποψη ότι με την εκτέλεση ενός μουσικού έργου εξαφανίζεται και το δεύτερο πλάνο του, ο Hartmann αντιτάσσει ότι αυτό που πραγματοποιείται στη μουσική εκτέλεση είναι αντιθέτως πρώτο του πλάνο: το ίδιο το μουσικό έργο ως ολότητα παραμένει μη πραγματικό. Η συνολική διαστρωμάτωση του μουσικού έργου διατηρείται πλήρως στη μουσική εκτέλεση.

Και περνάμε τώρα στη διαστρωμάτωση της μουσικής. Ο Hartmann διακρίνει στη μουσική «εξωτερικά» και «εσωτερικά» στρώματα. Τα *εξωτερικά στρώματα* αφορούν τη μουσική στη διάσταση της ακρόασης δίχως περαιτέρω ψυχικά περιεχόμενα, δηλ. τη μουσική όπως ακούγεται. Τα εξωτερικά αυτά στρώματα βρίσκονται σε στενή συνάφεια με τους ήχους και προκύπτουν από την περαιτέρω διαίρεση του ανώτερου στρώματος της ολότητας του μουσικού έργου. Έτσι, εκτός από το στρώμα (α) της ολότητας του μουσικού έργου (του «opus»), διακρίνονται από τον Hartmann τα στρώματα (β) των επιμέρους *μερών* του, (γ) των «θεμάτων» και των παραλλαγών τους και τέλος (δ) των κλειστών μουσικών φράσεων. Σύμφωνα με τον φιλόσοφο ο αριθμός των στρωμάτων μπορεί να είναι

μεγαλύτερος, ανάλογα με τη διαίρεση του ανώτερου στρώματος. Όλα τώρα αυτά τα στρώματα συνιστούν, όπως λέει, «αναβαθμούς μουσικής ενότητας».

Με τα «εσωτερικά στρώματα» της μουσικής αρχίζει μία άλλη προβληματική, αφού με αυτά πραγματοποιείται, όπως υποστηρίζει ο Hartmann, μια «μετάβαση σε άλλο είδος». Ενώ δηλ. τα εξωτερικά στρώματα αφορούν το ίδιο το μουσικό έργο και την αντικειμενική σύστασή του σε ενότητα, τα εσωτερικά στρώματα, δηλ. τα ψυχικά περιεχόμενα που προκύπτουν κατά την ακρόαση της μουσικής, αφορούν πλέον τον ακροατή ως *υποκείμενο*: «το ψυχικό στοιχείο που εκδηλώνεται στα εσωτερικά στρώματα δεν αντικειμενοποιείται ποτέ εντελώς, παραμένει στην υποκειμενικότητά του, δύσκολα κατανοείται, τις περισσότερες φορές παραμένει ακατανόμαστο». Τα εσωτερικά στρώματα υπάρχουν μόνο στο βίωμα και ως βίωμα. Το πρόβλημα όμως είναι ότι βίωμα αυτό είναι στενά συναρτημένο με τη μουσική, αφορά μόνο τη μουσική και δύσκολα μπορούμε να το ανακαλέσουμε στη μνήμη μόλις αυτή σωπάσει. Όλα αυτά εξηγούν, σύμφωνα με τον Hartmann, γιατί η μουσική θεωρία ενδιαφέρεται ελάχιστα ή και καθόλου για την πλευρά του συναισθήματος στη μουσική, τις περισσότερες φορές απορρίπτοντάς το εντελώς.

Απέναντι σε αυτή την απόρριψη του ψυχικού παράγοντα στη μουσική, ο Hartmann υποστηρίζει ότι ακούγοντας ακόμα και μια αυστηρή μουσική σύνθεση, π.χ. μια φούγκα του Bach, είναι αδύνατο να μην αισθανθούμε μια «ψυχική ανάταση που τη νιώθουμε σαν ανύψωση σε έναν άλλο κόσμο, έναν κόσμο καθαρότητας και μεγαλείου». Αυτό το «άλλο» το αισθανόμαστε στενά συνδεδεμένο με τη μουσική και όχι ως κάτι που αφορά μόνον εμάς τους ίδιους. Η διάσταση αυτή της μουσικής ακρόασης θα μπορούσε, όπως λέει ο Hartmann, να ονομαστεί «μεταφυσική» και παραμένει για τον ίδιο ένα ασύλληπτο «μυστήριο». Με λόγια που παραπέμπουν άμεσα στους ρομαντικούς, ο Hartmann περιγράφει αυτήν την κατάσταση ως εξής: «Η μουσική είναι πολλώ μάλλον μια αυθεντική αποκάλυψη και βέβαια πάντοτε αποκάλυψη αυτού που δεν μπορεί να εκφραστεί σε καμιά άλλη γλώσσα. Η τελευταία φράση αφορά και το ουσιώδες: κανείς περιέρχεται σε αμηχανία όταν πρόκειται να πει τι είναι αυτό που αποκαλύπτεται [από τη μουσική]. Αυτό όμως δεν μετρά κατά,

αλλά υπέρ της μουσικής. Θα μπορούσαμε να το πούμε αλλιώς: η μουσική είναι μια γνωστοποίηση και μάλιστα γνωστοποίηση διαμέσου αφύπνισης της ψυχής του ακροατή σε συμπίεση, συνταλάντευση, στην πλέον ενδόμυχη ζωή, σε συμμετοχή στο ασύλληπτο αισθάνεσθαι. Και με αυτό πραγματοποιείται το θαύμα της κοινότητας των ακροατών στο αισθαντικό βίωμα της μουσικής, τρόπον τινά η συνένωσή τους – πράγμα που στη ζωή δεν είναι δυνατό – πάνω από κάθε ψυχική διαφορά: το “φαινόμενο της αίθουσας συναυλιών”, που σε κάθε περίπτωση συμβαίνει μόνο κατά το παίξιμο του ιδιοφυούς μουσικού. Βέβαια όλες οι τέχνες έχουν κάτι από αυτή τη δύναμη της σύντηξης: παρακινούν τις ψυχές, τις προτρέπουν, τις θέτουν σε ομοφωνία. Καμία όμως δεν έχει αυτή τη δύναμη στο μέγεθος της μουσικής».

Ωστόσο, εδώ υπάρχει μια αντινομία: πώς μπορούν όλα αυτά να σχετίζονται με τη μουσική στην αντικειμενικότητά της; Ο Hartmann υποστηρίζει ότι από την παραπάνω εκστατική κατάσταση, που αφορά αποκλειστικά το υποκείμενο, μέχρι το ίδιο το μουσικό έργο, υπάρχει μια διαβάθμιση της μουσικής πρόσληψης που ξεκινά (α) από την άφεση του μέσου ακροατή χωρίς μουσικές γνώσεις στη δύναμη που έχει η μουσική να παρασύρει, περνά μέσα από ένα άλλο στρώμα (β) όπου η ακρόαση στρέφεται στο «βάθος» και το «μεγαλείο» κυρίως των σημαντικών αριστουργημάτων της μουσικής τέχνης και καταλήγει (γ) στο στρώμα των «έσχατων πραγμάτων», όπως λέει χαρακτηριστικά ο Hartmann, των μεγάλων μεταφυσικών αληθειών που υποτίθεται ότι μας αποκαλύπτει άμεσα η μουσική. Η σύνδεση τώρα αυτών των καταστάσεων με τη μουσική πραγματοποιείται (α) διά του γεγονότος ότι η μουσική μοιράζεται με την ψυχή τα ίδια στοιχεία: τον χρόνο και την αϋλότητα, την ρευστότητα, μεταβατικότητα, κινητικότητα των περιεχομένων τους, ενώ αμφότερες διαμορφώνονται μέσα από τη λογική της εκτόνωσης εντάσεων· διά του γεγονότος (β) ότι στα «ηχητικά στοιχεία της μουσικής υπάρχει ήδη συγκινησιακό περιεχόμενο» που συνδέεται με την συγκινησιακή πλευρά κάθε αντίληψης αλλά και με τη συγκινησιακή διάσταση της γλώσσας στη ζωντανή της εκφορά.

Αν αντιπαραβάλουμε όλα τα παραπάνω επιχειρήματα του Hartmann με τις παραδοσιακές θεωρίες για τη μουσική, βλέπουμε ότι δυστυχώς όχι

μόνο δεν διαφέρουν από αυτές, αλλά και τις αντιγράφουν. Η θεμελίωση των «εσωτερικών» στρωμάτων της μουσικής αφενός στη χρονικότητα και την αϋλότητα της ανατρέχει άμεσα στο φιλόσοφο Hegel, αφετέρου στη συγκινησιακή διάσταση της γλώσσας ανατρέχει στη «θεωρία των συγκινήσεων» του μπαρόκ και στον Kant που έδωσε οριστική φιλοσοφική μορφή σε αυτή τη θεωρία. Ακόμα και ο προσδιορισμός των «εξωτερικών» στρωμάτων του μουσικού έργου παραπέμπει αμέσως στη μουσική μορφολογία της εποχής του. Έτσι, λίγα καινούργια πράγματα μπορεί κανείς να αναζητήσει στη μουσική θεωρία του Hartmann και ακόμα πιο ελάχιστα ως προς την *κριτική* αντιμετώπιση πραγμάτων που θεωρούνται δεδομένα και αδιαπραγμάτευτα.

3. Ο Ernest Ansermet και τα θεμέλια της μουσικής στην ανθρώπινη συνείδηση

Ο μεγάλος γάλλος αρχιμουσικός Ερνέστος Ανσερμέ (1883-1963), κατέγραψε τις φιλοσοφικές του αναζητήσεις για τη μουσική σε ένα ογκώδες κείμενο με τίτλο *Τα θεμέλια της μουσικής στην ανθρώπινη συνείδηση*. Όπως και οι άλλοι στοχαστές της φαινομενολογικής παράδοσης, υποστηρίζει ότι η μουσική και όλα τα φαινόμενα που συνδέονται μαζί της δεν αποτελούν φυσικά δεδομένα ή «αντικείμενα» που εμείς απλά τα αντιλαμβανόμαστε, αλλά προϊόντα πράξεων (ή ενεργημάτων) της συνείδησής μας. Ο Ansermet προσπαθεί να διερευνήσει τα εκάστοτε περιεχόμενα της μουσικής συνείδησης στις ιστορικές τους μεταβολές, αλλά και να τα συνδέσει με ευρύτερα πολιτισμικά αλλά και θρησκευτικά περιεχόμενα, ώστε να δείξει τη στενή συνάρτηση μεταξύ μουσικής και γενικής συνείδησης: «Αποδεικνύεται ότι τα συνειδησιακά φαινόμενα που παίζουν ρόλο στη μουσική είναι τα ίδια που βρίσκονται στις πρωταρχές κάθε βασικού προσδιορισμού του ανθρώπου στη σχέση του προς τον κόσμο, τον Θεό και προς το ανθρώπινο γένος. [αυτά τα συνειδησιακά φαινόμενα] ανήκουν σε μια οιονεί άγνωστη συνειδησιακή σφαίρα που θα έπρεπε να ερευνηθεί διεξοδικά. Είναι αδύνατο να κερδίσουμε μια σαφή ιδέα για τη μουσική χωρίς να φτιάξουμε μιαν ιδέα για τον άνθρωπο, χωρίς να αναπτύξουμε μιαν ολόκληρη φιλοσοφία και μεταφυσική».

Ο Ansermet διαπιστώνει αρχικά ότι στο ερώτημα «τι είναι μουσική» οι περισσότεροι από μάζ θα απαντούσαμε περίπου: «ένα βίωμα που ο άνθρωπος το έχει χωρίς να το αναστοχάζεται». Αντιλαμβανόμαστε τη μουσική και τα έργα της σαν κάτι έτοιμο, με τη μελωδία, την αρμονία, την πολυφωνία, τις φόρμες της κι όμως έχουμε πέσει θύματα πλάνης: «Ο ακροατής αντιλαμβάνεται μεν ήχους, δεν προσλαμβάνει όμως “μελωδίες”, “αρμονίες” ή “ρυθμούς”[...] Στη φύση ο προσαγωγέας δεν “στρέφεται” προς την τονική, η συγχορδία της δεσπόζουσας στη συγχορδία της τονικής, η καθυστέρηση στη λύση της». Ακούγοντας λοιπόν μουσική, σύμφωνα με τον Ansermet, είναι σα να αναπαράγουμε κάθε φορά για τον εαυτό μας αυτά που είχε στο μυαλό του ο συνθέτης της και με την έννοια αυτή η μουσική είναι για όλους τους ακροατές η ίδια, άσχετα με τη σημασία που

μπορεί να έχει για τον επιμέρους ακροατή. Για να μπορούμε λοιπόν να μιλάμε για μουσική, θα πρέπει να διακρίνουμε αυστηρά μεταξύ της «αντιληπτικής» και της «μουσικής» στάσης απέναντί της, μεταξύ της «ηχητικής» και της «μουσικής» εμπειρίας.

Όταν λοιπόν λέμε «μουσική» δεν έχουμε κατά νου μια απλή διαδοχή από ήχους, αλλά μια διαδοχή από ήχους με νόημα (π.χ μελωδικό, ρυθμικό, τονικό, αρμονικό κ.ο.κ.) και γύρω από αυτό το νόημα και τη δυνατότητα του θα πρέπει να στραφεί η σκέψη μας. Ο Ansermet κατόπιν όμως παρατηρεί ότι οι πράξεις νοηματοδότησης εκ μέρους μας των ηχητικών αντιλήψεων δεν γίνονται συνειδητές από εμάς και αυτό διότι «αυτές οι πράξεις είναι η ίδια μας η ύπαρξη ή καλύτερα: ο δικός μας τρόπος να κάνουμε να υπάρξει το μουσικό γεγονός». Για να διερευνήσουμε τις «πηγές» αυτών των πράξεων νοηματοδότησης θα πρέπει πρώτα να αναλύσουμε αυτά τα ίδια μας τα μουσικά βιώματα. Κατόπιν να τα φέρουμε σε συσχετισμό με τον κόσμο των ήχων και να αποκαταστήσουμε μια αναγκαία, δηλ. «θεμελιωμένη» σύνδεση μεταξύ του δικού μας νοήματος και αυτού που ενυπάρχει στους ήχους.

Ο Ansermet διαπιστώνει ότι παρά τη γενική ικανότητά μας να νοηματοδοτούμε τα ηχητικά δεδομένα, π.χ. να οργανώνουμε ρυθμικά, φραστικά, μελωδικά μια διαδοχή από ήχους, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι «μια μουσική συνείδηση βρίσκεται πάντοτε στο εσωτερικό μιας κατάστασης: ανήκει με ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, μια συγκεκριμένη εποχή και μια συγκεκριμένη κουλτούρα». Και αυτός είναι ο λόγος που μας επιτρέπει να επικοινωνούμε τη μουσική μας εμπειρία μιλώντας αυτονόητα για «μελωδίες», «αρμονίες», «ρυθμούς», «φόρμες» και να καταλαβαίνωμαστε παρά το γεγονός ότι τα μουσικά αυτά νοήματα δεν βρίσκονται «αντικειμενικά» στους ήχους που ακούμε. Η μουσική και τα μουσικά έργα λοιπόν έχουν ιστορικό χαρακτήρα και νοήματα που είναι αυτονόητα για τους μετέχοντες της εκάστοτε μουσικής κουλτούρας.

Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι μια μουσική κουλτούρα, όπως η δική μας η ευρωπαϊκή, είναι κλειστή στον εαυτό της και δεν εξελίσσεται στον χρόνο: «Η εξαιρετική ανθιση της μουσικής στην ιστορική πορεία της κουλτούρας μας είναι ο καλύτερος μάρτυρας γι' αυτό: η οργανική ενότητα και η εσωτερική λογική της μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οφείλεται σε

μια ενιαία μουσική συνείδηση που ήταν ενεργός σε όλη την ιστορία της ευρωπαϊκής μουσικής· αυτή η συνείδηση όμως λαμβάνει ανά τους διάφορους ευρωπαϊκούς λαούς διαφορετικές μορφές (*modalités*)». Η ειδοποιός διαφορά της ευρωπαϊκής μουσικής συνείδησης είναι ακριβώς η εκπληκτική δυνατότητά της να μεταβάλλεται π.χ. από τη μονοφωνία στην πολυφωνία, από το αντιστικτικό στο αρμονικό ιδίωμα, να επιτυγχάνει μεταβάσεις όπως αυτές «από την 2^η στην 3^η συμφωνία του Μπετόβεν, από τις πρώτες όπερες του Βάγκνερ στον *Τριστάνο* ή από την πρόιμη περίοδο του Ντεμπυσσύ στον *Πελλάα*». Και όλα αυτά χωρίς οι άνθρωποι που έκαναν πράξη αυτές τις αλλαγές «να συνειδητοποιούν τι κάνουν». Ο Ansermet υποστηρίζει ότι στην ευρωπαϊκή μουσική έχουμε να κάνουμε με μια «οργανική ανάπτυξη που δεν προέρχεται από μία βούληση, αλλά από μια εσωτερική ζωτική αρχή που φέρει το νόμο της εντός της».

Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι οι άνθρωποι δεν είχαν από τη μουσική κάποιες *παραστάσεις* τις οποίες επιχειρούσαν κατά καιρούς να εκφράσουν και να επικοινωνήσουν. Οι παραστάσεις όμως αυτές «αφορούν μόνο την ανταπόκριση της μουσικής μέσα μας και όχι τα *αίτια* αυτής της ανταπόκρισης· εξηγούν τη μουσική στην υπερβατικότητά της [δηλ. στην αντικειμενικότητά της], όχι όμως και στο φαινόμενό της: πώς περιέρχεται η μουσική σε αυτή την υπερβατικότητα; Τι θέλει να μου πει ο ήχος όταν ανεβαίνει ή κατεβαίνει; Πώς μπορούν αυτή η μελωδία, αυτή η μείζων ή ελάσσων συγχορδία, αυτός ο δίσσημος ή τρίσημος ρυθμός να έχουν για μένα ένα νόημα; Αυτές οι ερωτήσεις, που δεν τίθενται κατά το βίωμα, μένουν αποκλεισμένες από τους στοχαστές [της μουσικής]».

Ο Ansermet εξετάζει το ενδεχόμενο σε αυτά τα ερωτήματα να έχει απαντήσει ήδη η *θεωρία της μουσικής*. Οι διαπιστώσεις του ωστόσο είναι αρνητικές: «Η θεωρία, με το να αποσπά το [μουσικό] αντικείμενο από το βίωμα που του δίνει νόημα, αποκλείεται εκ των προτέρων από αυτό». Και αυτό όχι από ανικανότητα, αλλά εξαιτίας του γεγονότος ότι η θεωρία δεν αποσκοπεί στην εξήγηση του μουσικού νοήματος, αλλά στην «κωδικοποίηση όλων όσων έχουν ήδη επιτευχθεί», στην διερεύνηση και διατύπωση των αρχών που διέπουν το ήδη έτοιμο μουσικό έργο ως *αντικείμενο*. Οι αρχές όμως αυτές είναι αμιγώς περιγραφικές και δεν μας λένε τίποτα για την ίδια τη μουσική δημιουργία και τις ζωντανές δυνάμεις

της εξέλιξής της. Απόδειξη τούτου ότι «η μουσική δύναμη δημιουργίας δεν μπορεί να προκύψει από τη θεωρία». Θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε τις απόψεις αυτές του Ansermet λέγοντας ότι η θεωρία εξετάζει τη μουσική «εκ των υστέρων» (a posteriori) ενώ η φιλοσοφία της μουσικής επιχειρεί να διερευνήσει το «εκ των προτέρων» της (a priori).

Μία τάση της μουσικής θεωρίας προσπάθησε να εντοπίσει τα θεμέλια της μουσικής στους ήχους και στους νόμους της ακουστικής. Ο Ansermet σχολιάζει: «Από τη στιγμή που ανακαλύπτονται, οι νόμοι αυτοί μας εξηγούν φυσικά ότι η μουσική είναι δυνατή, δεν εξηγούν όμως το νόημά της [για εμάς]». Μια άλλη τάση της θεωρίας, η ψυχολογία της μουσικής, προσανατολίστηκε αντιθέτως στο μουσικό βίωμα ως *ψυχικό γεγονός*. Και ο Ansermet σχολιάζει: «Η μουσική όμως είναι ένα συνολικό νοηματικό ενέργημα, που δεν ανακατασκευάζεται από μια συσσώρευση γεγονότων τα οποία κατανοούνται μόνο από τη σκοπιά του όλου», που σημαίνει ότι το μουσικό όλον υπερβαίνει το άρθροισμα των επιμέρους μουσικών ψυχικών γεγονότων, είναι κάτι εντελώς διαφορετικό.

Όλη η παραπάνω προβληματική του Ansermet γύρω από το μουσικό νόημα έχει στην πραγματικότητα ως αφετηρία της μια συγκεκριμένη πολιτισμική διάγνωση: ότι στη σύγχρονη μουσική πραγματικότητα τίποτα πια δεν είναι αυτονόητο, «προφανές», όπως λέει. Οι επιμέρους ήχοι και συνηχήσεις δεν είναι πια αναπόσπαστα μέλη ενός συγκεκριμένου και οργανωμένου μουσικού συστήματος, στο εσωτερικό του οποίου αποκτούν την ιδιαίτερη τονική ποιότητά τους και έτσι το ιδιαίτερο τονικό *νόημά* τους ως, π.χ., «τονική», «δεσπόζουσα», «υποδεσπόζουσα». Στην ατονική μουσική λ.χ., κάθε ήχος είναι ανεξάρτητος από τους υπολοίπους και μπορεί έτσι να γίνει αντικείμενο ελεύθερης, αδέσμευτης από παραδεδομένους κανόνες, χρήσης. Οι σύγχρονοι συνθέτες ακροατές, σύμφωνα με την διάγνωση του Ansermet, «αντικρύζουν μόνο μουσικά *αντικείμενα*, που τους φαίνονται να έχουν μian *αυτόνομη ύπαρξη*· με αυτό άλλαξε και η συνολική μας σχέση προς τη μουσική. Το αντικείμενο καθαυτό μάς παρουσιάζεται κατά κάποιο τρόπο ως στερημένο νοήματος· το ερευνούμε, προσπαθούμε να αναγνωρίσουμε το νόημά τους από τη δομή του, βλέπουμε όμως σε αυτή τη δομή μόνο μια συγκεκριμένη τεχνική της ηχητικής ύλης, που τώρα μας την εξηγεί με διαφορετικό τρόπο: στη θέση του ερωτήματος για το νόημα της

μουσικής τέθηκε η *εξήγηση* της μουσικής». Η τελευταία παρατήρηση του Ansermet είναι εξαιρετικά σημαντική καθώς αναδεικνύει την μετατόπιση της σύγχρονης σκέψης από την *ερμηνεία* ενός πνευματικού και ιστορικού φαινομένου, όπως η τέχνη και συγκεκριμένα η μουσική, στην επιστημονική *εξήγησή* του σα να ήταν ένα οποιοδήποτε φυσικό, ανιστορικό αντικείμενο με συγκεκριμένες «φυσικές» ιδιότητες και δομή. Περισσότερο να πούμε ότι ο Ansermet παίρνει θέση υπέρ της τονικότητας και των ιεραρχημένων τονικών συστημάτων.

Η τεχνική, σύμφωνα με τις διαπιστώσεις του Ansermet, αποκτά αυτονομία τόσο από τα μουσικά έργα, όσο και από τους δημιουργούς τους και με αυτό μια «απόλυτη και καθολικά έγκυρη αξία». Και παρατηρεί: «Στην αυτονομία του αντικειμένου αντιστοιχεί αναπόφευκτα η αυτονομία της μουσικής συνείδησης. “Μπορώ να κάνω με τη μουσική ό,τι θέλω” μάς είπε πριν από μερικά χρόνια ο Arthur Schnabel. Αυτό σημαίνει να μην βλέπουμε πια ότι η τεχνική υπόρρητα είναι η ίδια φορέας ενός ορισμένου νοήματος των μουσικών συμβάντων και ότι αυτό το νόημα παραπέμπει σε μια ορισμένη συνείδηση της μουσικής που δεν μπορεί να είναι συνείδηση ούτε κανενός, ούτε όλων των ανθρώπων: Η νοηματική σχέση μεταξύ της μουσικής συνείδησης και του αντικειμένου της έχει χαθεί από τα μάτια μας, μια σχέση που από μια δημιουργική συνείδηση φτιάχνει μια διάνοια και όχι απλώς μια γνώση περί της τεχνικής».

Επιπλέον, τα ίδια τα μουσικά έργα έχουν γίνει τόσο πολύπλοκα, ώστε να δυσχεραίνεται ακόμα περισσότερο η μουσική νοηματοδότησή τους, ακόμα και η αναγνώριση της δομής τους. Οι σύγχρονοι συνθέτες, σύμφωνα με τον Ansermet, δημιουργούν τα έργα τους στη βάση θεωρητικών κατασκευών που δεν έχουν καμία σχέση με τη φύση του ηχητικού υλικού, όντας έτσι κατεξοχήν αφηρημένες. «Το αποτέλεσμα είναι ότι στη μουσική που προκύπτει από τέτοιες δημιουργικές μεθόδους λείπει η *προφάνεια*». Και ο Ansermet ολοκληρώνει: «Η ύλη που ο συνθέτης μεταχειρίζεται είναι *πολύ δύσκολη*, ώστε μπορεί να τη γνωρίσει μόνον είτε από πολύ κοντά, στο επιμέρους, είτε από πολύ μακριά, σε ένα σχήμα, ουδέποτε όμως στην απόσταση που θα του επέτρεπε να συλλάβει το έργο του στην ολότητά του, δηλ. να το κυριαρχήσει. Το νόημα ενός έργου είναι

όμως η σύλληψη μιας ολότητας· αυτό δεν είναι μια ιδέα αλλά μια εμπειρία που μάς μάθαινε τη μουσική μέχρι μιαν εποχή όχι πολύ μακρινή μας».

Μέρος δεύτερο: Η μουσική ως σύμβολο

4. Ο Ernst Kurth και η ενεργητική θεωρία της μουσικής.

Με τη φράση: «Οι αρμονίες είναι αντανakλάσεις από το υποσυνείδητο», που βρίσκεται στο ξεκίνημα του βασικού του βιβλίου *Η ρομαντική αρμονία και η κρίση της στον Τριστάνο του Βάγκνερ*, ο μεγάλος γερμανός μουσικολόγος τοποθετεί τις βάσεις για μια νέα θεωρία της μουσικής. Σε μια εποχή επηρεασμένη από τις ανορθολογικές διδασκαλίες του Schopenhauer (Σοπενχάουερ) και του Nietzsche (Νίτσε), οι οποίες βρήκαν ανταπόκριση στη θεωρία της ψυχανάλυσης του Freud (Φρόυντ), φυσικό ήταν από τη μεριά της μουσικολογίας να υπάρξουν φωνές που προσπάθησαν να συνδέσουν τη μουσική με βαθύτερες πτυχές του ανθρώπινου ψυχισμού. Μια από αυτές ήταν και του Ernst Kurth (Ερνστ Κούρτ), ο οποίος προσπάθησε να θεμελιώσει μια θεωρία για τη μουσική στην οποία εγκαταλείπεται ως βασικό σημείο αναφοράς η ηχητική της επιφάνεια προκειμένου να έρθουν στη προσκήνιο πιο ουσιαστικές της διαστάσεις και δομές. Βασική αφετηρία της «ενεργητικής» θεωρίας του Kurth είναι τα φαινόμενα τονικής τάσης και λύσης (π.χ. του προσαγωγέα προς την τονική, της συγχορδίας της δεσπόζουσας προς τη συγχορδία της τονικής, της διαφωνίας προς τη συμφωνία) στο εσωτερικό του νεώτερου ευρωπαϊκού τονικού συστήματος.

Σύμφωνα με τη νέα αυτή αντίληψη, η μέχρι τότε μουσική θεωρία εξέταζε και ανέλυε μόνο την επιφάνεια, το εξωτερικό «κέλυφος» της μουσικής. Της διέφευγαν οι βαθύτερες ψυχικές διεργασίες από τις οποίες η μουσική εκπορεύεται και τις οποίες εκφράζει, ο «πυρήνας» της. Η μουσική, σύμφωνα με τον Kurth, είναι προϊόν εναλλαγών έντασης και χαλάρωσης

που συμβαίνουν στην περιοχή του ασυνείδητου, ή υποσυνείδητου, του «μη ακουστού», ή της «βούλησης», όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά λέει. Όλη αυτή η ψυχική κινητικότητα βρίσκει την έκφρασή της στη *μουσική κίνηση*. Στο φαινόμενο της μουσικής κίνησης έχουμε την πρώτη ένδειξη ότι η μουσική είναι κάτι παραπάνω από απλή παράταξη στο χρόνο αδιάφορων μεταξύ τους ήχων. Στον τρόπο με τον οποίο εκτιλίσσεται μια μελωδία ή μια αρμονική ακολουθία έχουμε την ένδειξη μιας βαθύτερης ψυχικής ζωής που εκδηλώνεται στην ηχητική επιφάνεια. Με τα λόγια του Kurth: «Τα πραγματικά περιεχόμενα της μουσικής είναι αναπτύξεις ψυχικών εντάσεων τις οποίες αυτή μεσολαβεί με την αισθητή εκείνη μορφή με την οποία εισχωρεί στο αυτί».

Σκοπός της θεωρίας, σύμφωνα με τον Kurth, δεν είναι συνεπώς η απλή αναλυτική εξέταση των διάφορων μορφωμάτων της μουσικής (μελωδία, αρμονία, πολυφωνία, μουσικές μορφές και είδη), αλλά η προσπάθεια διείσδυσης σε αυτό που βρίσκεται πίσω από την ηχητική επιφάνεια και του οποίου ακουστά αποτελέσματα είναι εκείνα τα μουσικά μορφώματα. Μόνο μέσα από μια κατάσταση *εναίσθησης*, όπου ο μουσικός θεωρητικός συναισθάνεται τις απόκρυφες εκείνες δυνάμεις που βρίσκονται στα θεμέλια της μουσικής, είναι δυνατή η *κατανόηση* όχι μόνο των μουσικών έργων αλλά και των διαδικασιών της *δημιουργίας* τους: «Για όποιον εισχωρεί στη γνώση αυτής της εσωτερικής ζωντανής διαμόρφωσης της αρμονίας, η μουσική μετατρέπεται γι' αυτόν από μια συμφωνία ήχων σε μια συμφωνία ενεργητικών ροών».

Με τη φράση «ο ήχος είναι νεκρός: ό,τι ζει σε αυτόν είναι η βούληση για ήχο», ο Kurth ανατρέχει στον μεγάλο πρόδρομό του, το φιλόσοφο Arthur Schopenhauer, για τον οποίο η μουσική ήταν άμεση αποκάλυψη (έκφραση, εκδήλωση) της *βούλησης*, δηλ. της αληθινής, μεταφυσικής ουσίας του εαυτού μας και των πραγμάτων.² Δεδομένης της επιρροής που άσκησε η φιλοσοφία του Σοπενχάουερ στο έργο του Βάγκνερ, με τον οποίο έφτασε στο απόγειό της η κλασικορομαντική αρμονία, συνειδητοποιούμε τη σχέση Σοπενχάουερ-Βάγκνερ-Κουρτ.

² Βλ. περισσότερα: Μάρκος Τσέτσος, *Βούληση και ήχος. Η μεταφυσική της μουσικής στη φιλοσοφία του Σοπενχάουερ*, Εστία, Αθήνα 2004.

Στο εισαγωγικό κεφάλαιο από το παραπάνω κύριο βιβλίο του, ο Kurth δεν στέκεται μόνο στο στοιχείο της αρμονίας, αλλά επιχειρεί να συστήσει και μια θεωρία για τη *μελωδία*. Σύμφωνα λοιπόν με τις προϋποθέσεις της ευρύτερης θεωρίας του, η μελωδία δεν είναι παρά η εκδίπλωση στον χρόνο μιας *ενιαίας* ψυχικής έντασης η οποία *εκτονώνεται* σε μιαν *ενιαία* μελωδική κίνηση. Οι επιμέρους ήχοι της μελωδίας δεν είναι παρά σταθμοί ή στιγμές αυτής της ενιαίας πορείας και δεν έχουν, ξέχωρα από αυτή την πορεία, κάποια άλλη αυτόνομη μουσική αξία. Ο κάθε ήχος στο εσωτερικό της μελωδίας είναι φορέας μιας συγκεκριμένης κινητικής κατάστασης, ενός συγκεκριμένου ενεργητικού φορτίου ή αλλιώς έχει μια συγκεκριμένη «κινητική ενέργεια», όπως ο Kurth λέει χαρακτηριστικά. Πέραν όμως της μελωδίας όλα τα υπόλοιπα μουσικά φαινόμενα, η αρμονία, ο ρυθμός, η πολυφωνία, οι μεγαλύτερες μορφές και τα είδη της μουσικής, μπορούν να εξηγηθούν με τον ίδιο τρόπο ως διαφορετικές μορφές εκδίπλωσης στο χρόνο βασικών ψυχικών εντάσεων και χρωστούν την ενότητά τους στην ενότητα το ψυχικού συμβάντος που τις παράγαγε.

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι ο Kurth προσπαθεί να δώσει μιαν εξήγηση της ενότητας των μουσικών φαινομένων (π.χ. του μοτίβου, της μουσικής φράσης, της μελωδίας, των μεγαλύτερων μουσικών ενοτήτων και ολόκληρων μουσικών έργων) διαφορετικής τόσο από αυτήν των *εμπειριστών* της μουσικής ψυχολογίας, για τους οποίους η μελωδία π.χ. δεν είναι παρά το αποτέλεσμα σχέσεων που τοποθετούμε εκ των υστέρων *εμείς* στους ήχους, όσο και από τους φαινομενολόγους που βλέπουν στη μελωδία ένα *a priori* (εκ των προτέρων) περιεχόμενο της συνείδησης: «Το κλειστό μελωδικό μόρφωμα δεν είναι ένα άθροισμα μεμονωμένων ήχων, ούτε όμως και μια ακολουθία μεμονωμένων διαστημάτων, που βλέπουν ως πραγματικό δεδομένο μόνο την ηχητική σειρά και τη σύνδεση των ήχων ως κάτι παθητικό, δευτερεύον». Σκοπός του μουσικολόγου είναι να διεισδύσει στη «δυναμική των φέροντων μη ακουστών συναρτήσεων των ήχων». Με την έννοια αυτή, ο Kurth οδηγείται στο παράδοξο συμπέρασμα ότι «η μουσική ακρόαση, το βίωμα του έργου τέχνης, δεν είναι στην πραγματικότητα διόλου μια δραστηριότητα της ακοής, ούτε μια δραστηριότητα της αρμονικής-λογικής διάνοιας, αλλά η ψυχική εντασιακή πορεία μιας συμπόρευσης με τα πρωταρχικά συμβάντα

των κινητικών δυνάμεων» ή με άλλα λόγια ότι «ακούμε [τη μουσική] με την βούληση, και μόνο σε τελευταία ανάλυση με το *αυτί*», η μουσική ακρόαση δηλ. μετατοπίζεται από την αίσθηση της ακοής στην έδρα της ψυχικής μας ζωής και του συναισθήματος.

Σημασία επίσης έχει το γεγονός ότι ο Kurth συνδέει την «ενεργητική» έννοια για τη μουσική με την έννοια του *συμβολισμού*: «Όλα τα εκφραστικά φαινόμενα στην τέχνη τα ονομάζουν, επειδή αποκαλύπτονται μόνο μεταφορικά, *σύμβολα*, “νοηματικά μορφώματα”, δηλ. αισθητές εκφραστικές απεικονίσεις του ψυχικού. Έτσι και η ίδια η μουσική τεχνική είναι, συνολικά θεωρημένη, *σύμβολο*, αφού σε όλες της τις μεταμορφώσεις ανά τις διαφορετικές στυλιστικές περιόδους, με όλη τους την χαρακτηριστικότητα και με τα πολυποίκιλα επιμέρους γνωρίσματά τους, επιτρέπει να εκφραστεί μία και μοναδική καλλιτεχνική διαμορφωτική βούληση». Σε τελική ανάλυση «κάθε ήχος δεν είναι παρά μια ακουστά αντιληπτή εικόνα συγκεκριμένων ενεργητικών τάσεων».

Στη συνέχεια ο Kurth προβαίνει στη διάκριση μεταξύ μελωδίας και *αρμονίας*, επιχειρώντας έναν ορισμό της τελευταίας. Ενώ η μελωδία είναι εκτόνωση-εκδίπλωση στο χρόνο μιας ενιαίας ψυχικής έντασης, η αρμονία είναι η *συγκράτηση* αυτής της έντασης σε μία συνήχηση, της οποίας ο κάθε ήχος διατηρεί το ενεργειακό του φορτίο χωρίς να μπορεί να το εκτονώσει μελωδικά. Η συγχορδία δεν είναι ουσιαστικά παρά μια συγκρατημένη κίνηση που «επιθυμεί» την συνέχειά της, τη «λύση» της σε μιαν άλλη συγχορδία κ.ο.κ. Όπως κάθε ήχος της μελωδίας έχει τη δική του κινητική ενέργεια, έτσι και κάθε τύπος συγχορδίας τον δικό της «τύπο έντασης»: για παράδειγμα, η ένταση (ή ο τύπος έντασης) της συγχορδίας της δεσπόζουσας είναι διαφορετική από την ένταση της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας, η ένταση (ή ο τύπος έντασης) της μείζονος συγχορδίας μεθ' εβδόμης διαφορετική από εκείνη της ελαττωμένης συγχορδίας μεθ' εβδόμης κ.ο.κ., και αυτό θεμελιώνεται στο διαφορετικό κινητικό φορτίο κάθε ήχου της συγχορδίας στο εσωτερικό της τονικότητας. Η συγχορδία της τονικής (ντο-μι-σολ για παράδειγμα), αποτελείται από τρεις ήχους με μικρότερο τονικό (δυναμικό) σθένος απ' ότι οι ήχοι της συγχορδίας της δεσπόζουσας (σολ-σι-ρε) που και οι τρεις τείνουν προς την τονική. Η ένταση φυσικά αυξάνεται

όσο προστίθενται ήχοι με μεγάλο τονικό σθένος (π.χ. η εβδόμη «φα» και η ενάτη «λαb» κ.ο.κ.).

Με τη δυναμική αυτή ερμηνεία των συγχορδιών, ο Kurth αντιπαρατίθεται σε θεωρίες όπως αυτή του Hugo Riemann (Ούγκο Ρίμαν), ο οποίος αντιλαμβάνεται τις συγχορδίες ως συνολικές ηχηματικές ποιότητες χωρίς να υπολογίζει την εσωτερική τους ένταση, που προέρχεται από τη θέση τους στο τονικό σύστημα. Και ενώ η αρμονία για τον Riemann δεν είναι παρά ένα κανονισμένο παιχνίδι διαφορετικών ηχηματικών ποιοτήτων, στον Kurth παίρνει τη μορφή έκφρασης θεμελιακών δομών [ψυχικής] δυναμικής. Για παράδειγμα, τα διάφορα πτωτικά σχήματα δεν είναι παρά διάφορες μορφές έκφρασης μιας θεμελιώδους δυναμικής δομής, της δομής *εκτόνωσης και λύσης ενός ενεργητικού φορτίου*.

Αυτό όμως δεν σημαίνει, σύμφωνα με τον Kurth, ότι η συγκεκριμένη ηχηματική ποιότητα κάθε συγχορδίας πρέπει να παραμεριστεί. Στην περίπτωση αυτή οι διάφοροι τύποι συγχορδιών θα μας ήταν αισθητικά αδιάφοροι, αφού όλοι λίγο ως πολύ θα εξέφραζαν μια κοινή βασική κινητική κατάσταση και το αντί δεν θα νοιαζόταν για το πώς ακούγονται. Έτσι, το ζητούμενο δεν είναι αν οι επιμέρους τύποι συγχορδιών διαφέρουν μεταξύ τους ως προς την ηχηματική ποιότητα, αλλά το *που θεμελιώνεται αυτή η διαφορά ως προς την ηχηματική ποιότητα*. Και αυτό είναι ένα από τα ζητούμενα της νεώτερης θεωρίας της μουσικής, σύμφωνα πάντα με τον Kurth. Για τον ίδιο δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι «το αισθητό ηχηματικό στοιχείο βρίσκεται σε στενή συνάφεια με τις ενεργητικά συμβάντα», δηλ. το βαθύτερο δυναμικό στοιχείο *εξηγεί το επιφανειακό ποιοτικό στοιχείο στις συνηχήσεις*.

Με ανάλογο τρόπο ο Kurth διαπραγματεύτηκε όχι μόνο την αρμονία, αλλά και την πολυφωνία στο βιβλίο του για τον Bach και τις μεγάλες φόρμες στο μεγάλο δίτομο βιβλίο του για τον Bruckner. Το πρόβλημα της μορφής στις συμφωνίες του μεγάλου αυστριακού συνθέτη, «λύνεται» και εδώ διαμέσου της ενεργητικής θεωρίας, σύμφωνα με την οποία κάθε επιμέρους μορφικό τμήμα δεν είναι παρά έκφραση μιας συγκεκριμένης ενεργειακής κατάστασης που τείνει για να λυθεί σε ορισμένα σημεία κορύφωσης της μορφής.

5. Η Susanne Langer και η μουσική ως σύμβολο της εσωτερικής ζωής

Η γνωστή αμερικανίδα φιλόσοφος (1895-1985) πραγματεύεται τη μουσική στο κύριο βιβλίο της με τίτλο *Philosophy in a new key* και σε ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο με τίτλο: «Για τη σημασία στη μουσική». Η εξέτασή της ανοίγει με το ερώτημα: «Τι διαφοροποιεί ένα έργο τέχνης από ένα απλό τεχνούργημα», δηλ. τι είναι αυτό που καθιστά ένα αντικείμενο έργο τέχνης και που το διακρίνει από τα άλλα αντικείμενα. Η Langer εξετάζει τρεις απαντήσεις: αυτό που καθιστά ένα αντικείμενο έργο τέχνης είναι (α) η «σημαντική μορφή» του (significant form), (β) η «εκφραστική μορφή» του (expressive form) και τέλος (γ) το γεγονός ότι εκφράζει μια ιδέα. Το πρόβλημα φυσικά είναι τι και πώς τα έργα τέχνης ως «σημαντικές» και «εκφραστικές» μορφές εκφράζουν, ποιο είναι το νόημά τους. Το νόημα αυτό είναι σίγουρα κάτι βαθύτερο από αυτό που τα έργα τέχνης αναπαριστούν.

Η ψυχαναλυτική θεωρία για την τέχνη υποστήριξε ότι το νόημα των έργων τέχνης, αυτό που εκφράζουν, πρέπει να αναζητηθεί σε περιεχόμενα, δυνάμεις, ορμές, καταστάσεις του υποσυνείδητου. Η τέχνη γίνεται έτσι ένα πεδίο εκτόνωσης υποσυνείδητων ορμών, των πιο κρυφών φαντασιώσεων του καλλιτέχνη. Σύμφωνα με την Langer το πρόβλημα της ψυχαναλυτικής αισθητικής θεωρίας είναι ότι ενώ προσφέρει ένα βαθύτερο νόημα στην τέχνη και τα έργα της, αδυνατεί να απαντήσει σε ζητήματα καλλιτεχνικής αξίας, δηλ. τι καθιστά ένα έργο τέχνης σημαντικό ή ασήμαντο από καλλιτεχνική άποψη: η θεωρία αυτή ψάχνει συνεχώς για «κρυφά» περιεχόμενα και αγνοεί εντελώς την τελειότητα ή ατέλεια της καλλιτεχνικής μορφής. Σε αντίθεση με αυτά η Langer υποστηρίζει: «το “καλλιτεχνικό νόημα” ανήκει στο αισθητό κατασκεύασμα ως τέτοιο· μόνον αυτό είναι όμορφο και περιέχει όλα όσα συνεισφέρουν στην ομορφιά του».

Οι αρχές ή αξίες της «σημαντικής μορφής» πρέπει λοιπόν να αναζητηθούν πρωτίστως στις τέχνες όπου κυριαρχεί το καθαρό σχέδιο, η καθαρή μορφή και δεν έχουμε άμεσες αναφορές στον εξωτερικό κόσμο. Η μουσική είναι το καλύτερο υπόδειγμα αφού είναι τέχνη αμιγώς μη παραστατική: «Αν το νόημα της τέχνης ανήκει στην ίδια την αισθητή

αντίληψη ξέχωρα από το τι αναπαριστά, τότε ένα τέτοιο αμιγώς καλλιτεχνικό νόημα μάς είναι πιο προσιτό μέσα από τα μουσικά έργα». Αυτό δεν σημαίνει ότι η μουσική είναι η ανώτερη τέχνη, ούτε ότι οι αρχές που ισχύουν γι' αυτήν πρέπει να γενικευτούν για όλες τις τέχνες.

Η Langer, πριν φτάσει στο σκοπό της, εξετάζει κριτικά μια σειρά θεωριών περί μουσικής. Για τον διαφωτιστή Kant, που ιεραρχεί τις τέχνες ως προς τη συνεισφορά τους στην ανθρώπινη καλλιέργεια, η μουσική είναι η κατώτερη των τεχνών, αφού δεν παρέχει έννοιες, είναι τέχνη αφηρημένη. Οι μεταγενέστεροι *δαρβινιστές* αναζήτησαν τη σημασία της στις καταβολές της: η μουσική μπορούσε να σωθεί μόνο εάν εξέφραζε κάποιο θεμελιώδες ένστικτο. Οι εκπρόσωποι της *ψυχολογικής* θεωρίας από την άλλη εξέτασαν τη μουσική μόνο ως «ευχάριστη αίσθηση». Όλες αυτές οι θεωρίες αγνόησαν το πραγματικό νόημα της μουσικής που δεν εστάζεται ούτε στην «έννοια», ούτε στα βιολογικά «ένστικτα», ούτε στην αισθητηριακή «ευχαρίστηση».

Περισσότερο ενδιαφέρουσες για την Langer είναι οι θεωρίες εκείνες που βλέπουν στη μουσική ένα μέσο διέγερσης του συναισθήματος και άμεσης επιρροής στη διάθεση και τη συμπεριφορά των ανθρώπων. Η Langer εξετάζει κριτικά όλα εκείνα τα πειράματα που επιχειρούν να αποκαταστήσουν μια μονοσήμαντη σχέση αιτίου-αποτελέσματος μεταξύ των ήχων και των ψυχολογικών αντιδράσεων σε αυτούς, αφού αγνοείται εντελώς ο *μουσικός*, ο καλλιτεχνικός παράγοντας: «οι αντιδράσεις αυτές είναι περισσότερο λειτουργίες του *ήχου* παρά της *μουσικής*». Από την άλλη, αν η μουσική δεν είναι παρά ένα μέσο για να προκαλείται *πραγματικός* φόβος, τρόμος κ.ο.κ., τότε γιατί να την ακούμε; Τα ίδια πράγματα μπορούν να προκληθούν και από άπειρες άλλες αιτίες.

Αν αποδεχθούμε ότι η μουσική εγείρει μεν συναισθήματα αλλά όχι απαραίτητα τα δικά μας, τότε *τινός* τα συναισθήματα αισθανώμαστε μέσα από αυτήν; Μια απάντηση που κατά καιρούς δώθηκε και την οποία εξετάζει κριτικά η Langer, είναι ότι η μουσική εκφράζει τα συναισθήματα του δημιουργού, του συνθέτη, ότι δηλ. η μουσική είναι ένα είδος «αυτο-έκφρασης». Η θεωρία αυτή τυγχάνει ευρείας αποδοχής και είναι εξαιρετικά δημοφιλής τόσο μεταξύ των φιλόμουσων, όσο και μεταξύ των φιλόσοφων (λ.χ. Ρουσσώ, Κίργκεγκωρ, Κρότσε κ.α.) αλλά και μεταξύ των μουσικών

θεωρητικών (λ.χ. Μάρπουργκ, Χάουσεγκερ, Ρίμαν κ.α.). Η θεωρία όμως αυτή καταρρίπτεται ευθύς εξαρχής από το γεγονός ότι στη μουσική παρατηρείται μια τεράστια ποικιλία *μορφών, ειδών και στυλ* που δεν μπορούν να ερμηνευθούν μόνο και μόνο ως αποτελέσματα της αυτο-έκφρασης μεμονωμένων καλλιτεχνών. Όπως λέει χαρακτηριστικά η Langer, «η καθαρή αυτο-έκφραση δεν χρειάζεται την καλλιτεχνική μορφή»: τα συναισθήματά μας μπορούν να εκφραστούν στην καθημερινή μας ζωή μέσω επιφωνημάτων, χειρονομιών ή μέσω της καθημερινής γλώσσας: «Οι κανόνες της συναισθηματικής κάθαρσης είναι κανόνες φυσικοί, όχι καλλιτεχνικοί». Και καταλήγει: «Το “νόημα” της μουσικής δεν είναι το νόημα ενός ερεθίσματος που εγείρει συναισθήματα, ούτε το νόημα ενός σινιάλου που τα ανακοινώνει: αν η μουσική έχει ένα συναισθηματικό περιεχόμενο, το “έχει” με την ίδια έννοια που η γλώσσα “έχει” το εννοιακό της περιεχόμενο, δηλ. *συμβολικά*. Το περιεχόμενο αυτό δεν αφαιρείται από τις συγκινήσεις ούτε αποσκοπεί σε αυτές: μπορούμε όμως να πούμε, τηρώντας κάποιες επιφυλάξεις, ότι είναι *περί* αυτών [ότι τις αφορά]. Η μουσική δεν είναι η αιτία ή η θεραπεία των αισθημάτων, αλλά η *λογική τους έκφραση*». Η τελευταία πρόταση έχει μεγάλη σημασία, γιατί κατατάσει τη μουσική στην ίδια σειρά με άλλα συμβολικά συστήματα όπως η γλώσσα, οι εικόνες, οι χειρονομίες και οι τελετουργίες, χωρίς όμως να την συγχέει με αυτά, αφού για τη μουσική πρέπει να αναζητηθούν οι δικοί της λογικοί κανόνες που δεν έχουν καμία σχέση (ή μόνο μερική και υπό όρους σχέση) με αυτούς της γλώσσας ή των άλλων συμβολικών συστημάτων.

Σύμφωνα με την Langer, η ιδέα ότι η μουσική είναι ένα είδος γλώσσας είναι παλιά και ανατρέχει τουλάχιστον στον Σοπενχάουερ. Για τον τελευταίο η μουσική δεν είναι απλά ένα μέσο έκφρασης υποκειμενικών συναισθημάτων, αλλά ένα μέσο κοινωνικής *ιδεών*, γενικών περιεχομένων. Μια πρώτη αντίληψη για τη μουσική ως γλώσσα αφορά την ικανότητά της να μιμείται εξωτερικά αντικείμενα, ήχους, καταστάσεις: στην ικανότητά της αυτή στηρίζεται η λεγόμενη «προγραμματική μουσική», της οποίας η ιστορία ανατρέχει ήδη στον 13^ο αιώνα και κορυφώνεται στο έργο του Richard Strauss. Την αντίληψη αυτή η Langer την κρίνει ως «αφελή και κυριολεκτική».

Μια δεύτερη αντίληψη, που η Langer θεωρεί την πιο ενδιαφέρουσα, αφορά την *δραματική* μουσική, όπου πλέον στόχος δεν είναι η ηχητική αναπαράσταση εξωτερικών πραγμάτων, αλλά η έκθεση γενικών ανθρώπινων συναισθημάτων (προσέξτε: όχι των ατομικών συναισθημάτων του συνθέτη). Υποστηρικτές της μεταξύ άλλων ήταν οι: Kretschmar, Eduard von Hartmann, Albert Schweitzer, Pirro και από τους συνθέτες οι Schumann, Wagner, Liszt, Berlioz. Σύμφωνα λοιπόν με αυτή τη θεωρία: «η μουσική δεν είναι αυτο-έκφραση, αλλά *διατύπωση και αναπαράσταση* συναισθημάτων, διαθέσεων, νοητικών εντάσεων και λύσεων, μια “λογική εικόνα” της εσωτερικής μας ζωής». Φυσικά η μουσική δεν απευθύνεται στη λογική μας κατανόηση, αλλά στη *συναισθηματική μας αντίληψη* όλων αυτών των εσωτερικών καταστάσεων. Ο συνθέτης, από τη μεριά του, «όχι μόνο υποδεικνύει, αλλά *αρθρώνει* λεπτοφυή συμπλέγματα συναισθήματος που η γλώσσα δεν μπορεί ούτε καν να ονομάσει». Πώς όμως η μουσική το καταφέρνει αυτό;

Καταρχάς, η μουσική έχει μορφικά χαρακτηριστικά τα οποία είναι *ανάλογα* αυτών που συμβολίζει: «οι μουσικές δομές ομοιάζουν λογικά με ορισμένους δυναμικούς τύπους της ανθρώπινης εμπειρίας», π.χ. την κλιμάκωση (*crescendo*), κορύφωση (*forte*) και αποκλιμάκωση (*diminuendo*) μιας συγκινησιακής κατάστασης. Αυτό δεν σημαίνει ότι η μουσική μιμείται τις εξωτερικές χειρονομίες που εκφράζουν μια εσωτερική κατάσταση, αλλά άμεσα τη *δυναμική μορφή* αυτής της κατάστασης. Η μουσική εκφράζει άμεσα σχέσεις *έντασης* και *λύσης*, χαρακτηριστικές της μορφολογίας της εσωτερικής μας ζωής. Υπ’ αυτή την έννοια, «οι πρώτες, αμιγώς δομικές απαιτήσεις ενός συμβολισμού ικανοποιούνται από το ιδιάζον ηχητικό φαινόμενο που αποκαλούμε “μουσική”».

Όμως, η μουσική δεν είναι γλώσσα, αυστηρή τη εννοία, αφού δεν έχει «λεξιλόγιο»: «το να αποκαλούμε τους ήχους μιας κλίμακας “λέξεις” της μουσικής, την αρμονία “γραμματική” της και την θεματική ανάπτυξη “συνταξή” της είναι άχρηστη αλληγορία». Ωστόσο, η πειραματική ψυχολογία της μουσικής ανέδειξε μια σειρά παραγόντων που συγκροτούν έναν ιδιαίτερο τύπο νοήματος: το ιδιάζον «χρώμα» ενός ηχητικού συμπλέγματος, την αίσθηση μιας «τονικής κίνησης», την «κατεύθυνση» αυτής της κίνησης, την αντίληψη του «εύρους των ηχητικών διαστημάτων»

(αίσθηση τονικού χώρου), τις εντυπώσεις συμφωνίας, διαφωνίας και συγγένειας των ήχων, την αντίληψη της ιδιαίτερης τονικής ποιότητας κάθε ήχου (π.χ. τονικής, δεσπόζουσας κ.ο.κ.), την υποκειμενική ρυθμοποίηση μιας ακολουθίας από ήχους κ.ο.κ. Όλα αυτά τα στοιχεία όμως τώρα, δεν μπορούν αν μας δώσουν ένα «λεξικό» της μουσικής, αφού εκφράζουν εξαιρετικά γενικές καταστάσεις: «Η αναλογία μεταξύ της μουσικής και της γλώσσας καταρρέει αν την επεκτείνουμε πέρα από μια γενική σημασιακή λειτουργία την οποία μοιράζονται [...]. Η μουσική δεν έχει κυριολεκτικό νόημα».

Η Langer αντιτίθεται σε όσους θεωρούν ότι οτιδήποτε δεν μπορεί να ονομαστεί δεν υπάρχει και με την έννοια αυτή η μουσική, της οποίας τα εκφραστικά περιεχόμενα δύσκολα ονοματίζονται, δεν εκφράζει απολύτως τίποτα. Η μουσική αρθρώνει περιεχόμενα της ανθρώπινης εμπειρίας που η γλώσσα δεν μπορεί να συμπεριλάβει στην αφαίρεση των εννοιών της. «Επειδή οι μορφές του ανθρώπινου αισθήματος είναι περισσότερο συμβατές προς τις μουσικές μορφές απ' ότι προς τις μορφές της γλώσσας, η μουσική μπορεί να αποκαλύψει τη φύση των αισθημάτων με μια λεπτομέρεια και μιαν αλήθεια που η γλώσσα δεν μπορεί να προσεγγίσει». Με την ικανότητά της να αρθρώνει εκφραστικά περιεχόμενα που η γλώσσα δεν μπορεί να προσδιορίσει, η μουσική γίνεται ένα ιδιότυπο συμβολικό σύστημα που δεν μπορεί να μεταφραστεί σε καμία άλλη γλώσσα.

Η Langer προσπαθεί να αντιμετωπίσει τις φορμαλιστικές θεωρίες για τη μουσική, δηλ. τις θεωρίες που διατείνονται ότι η μουσική δεν εκφράζει τίποτα άλλο πέραν του εαυτού της, με το σκεπτικό ότι «αρνούμενοι την παραμικρή δυνατότητα περιεχομένου στη μουσική, κατέληξαν να σκέπτονται για τη μουσική με όρους μορφής και περιεχομένου. Ξαφνικά ήρθαν αντιμέτωποι με τη διχοτομία: [η μουσική είναι] σημαντική [έχει σημασία] ή άνευ νοήματος;». Οι μουσικοί φορμαλιστές δεν μπόρεσαν να ξεπεράσουν το πρόβλημα του περιεχομένου στη μουσική, έστω κι αν το μετατόπισαν στο εσωτερικό της ως «μουσικό θέμα» κ.ο.κ.

Το επιχείρημα των φορμαλιστών ότι μερικά μουσικά μορφώματα μπορούν να έχουν δύο αντιθετικές και αντιφατικές ερμηνείες, λ.χ. να θεωρούνται «χαρούμενα» και «θλιμένα» από διαφορετικούς ακροατές, δεν

αποδεικνύει, σύμφωνα με τη Langer, ότι η μουσική δεν εκφράζει τίποτα, αλλά ότι «απεικονίζει μόνο τη μορφολογία του συναισθήματος», ότι συνιστά τη «λογική μορφή του» χωρίς να αποδίδει το συγκεκριμένο συναίσθημα αυτό καθαυτό. Η μουσική είναι, κατά κάποιο τρόπο, εκφραστής της γενικής ουσίας των συναισθημάτων, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η ίδια είναι κάτι αφηρημένο: «Το μήνυμα της μουσικής δεν είναι μια απaráλλαχτη αφαίρεση, μια απογυμνωμένη, μονοσήμαντη, σταθερή έννοια, σαν μάθημα ανώτερων μαθηματικών του συναισθήματος. Είναι πάντοτε καινούργια, ανεξάρτητα από το πόσο καλά ή πόσο καιρό την γνωρίζουμε ή αν χάνει το νόημά της· δεν είναι διαφανής αλλά ακτινοβόλος. Οι αξίες της συνωστίζονται, τα σύμβολά της είναι ανεξάντλητα». Η Langer με άλλα λόγια υποστηρίζει της *πολυσημαντότητα* του μουσικού νοήματος.

Η Langer εκφράζει την συμβολική ουσία της μουσικής, όπως αυτή την καταλαβαίνει, με τα εξής λόγια: «Ό,τι είναι αληθινό για τη γλώσσα, είναι ουσιώδες στη μουσική: η μουσική που επινοείται με το μυαλό του συνθέτη προσηλωμένο σε αυτό που πρέπει να εκφραστεί, τείνει να μην είναι μουσική. Είναι ένα περιορισμένο ιδίωμα, κάτι σαν τεχνητή γλώσσα, αν και λιγότερο επιτυχημένη· γιατί η μουσική στις ψηλότερες εκφάνσεις της, *μολονότι καθαρά μια συμβολική μορφή, είναι ένα ακατανάλωτο σύμβολο.* Άρθρωση είναι η ζωή της κι όχι εννοιακή υπαγωγή, εκφραστικότητα κι όχι έκφραση. Η καθαυτό λειτουργία του νοήματος, που ζητά μόνιμα περιεχόμενα, δεν εκπληρώνεται· διότι δεν πραγματοποιείται ποτέ ρητά η *απόδοση* ενός και μόνο νοήματος σε κάθε μουσική μορφή». Η μουσική είναι λοιπόν: «ένα ακατανάλωτο σύμβολο, μια σημαντική μορφή χωρίς συμβατική σημασία». Και συνεχίζει: «Η πραγματική δύναμη της μουσικής έγκειται στο γεγονός ότι μπορεί να είναι “αληθινή” στη ζωή του συναισθήματος με έναν τρόπο που η γλώσσα δεν μπορεί να είναι· γιατί οι σημαντικές μορφές της έχουν αυτή την *αμφισημία* του περιεχομένου που τα λόγια δεν μπορούν να έχουν [...]. Η μουσική είναι αποκαλυπτική εκεί που τα λόγια συσκοτίζουν, γιατί μπορεί να έχει όχι μόνο ένα περιεχόμενο, αλλά ένα εφήμερο παιχνίδι περιεχομένων. Μπορεί να αρθρώσει συναισθήματα χωρίς να συνυφαίνεται με αυτά. Ο φυσικός χαρακτήρας ενός ήχου, που περιγράφουμε ως “γλυκό”, “πλούσιο” ή “τραχύ” κ.ο.κ. μπορεί να μάς υποβάλει μια στιγμιαία ερμηνεία διαμέσου μιας αντίδρασης του σώματος.

Μια αλλαγή τονικότητας μπορεί να εκφράζει ένα νέο *Weltgefühl* [αίσθημα του κόσμου]. Η αποστολή νοημάτων είναι ένα ασταθές, καλειδοσκοπικό παιχνίδι, πιθανώς κάτω από το κατώφλι της συνείδησης, σίγουρα έξω από την όχρα της λογικής σκέψης [...]. Το δώρο της μουσικής δεν είναι η επικοινωνία, αλλά η ενόραση: απλοϊκά διατυπωμένο, μια γνώση του “πώς πάν τα συναισθήματα”. Αυτό δεν έχει καμιά σχέση με την *Affektenlehre* [μουσική θεωρία των παθών ή των συγκινήσεων]. Είναι πολύ πιο λεπτοφυής, σύνθετη, πρωτεϊκή και σίγουρα πολύ πιο σημαντική: διότι το επίτευγμά της είναι συναισθηματική ικανοποίηση, διανοητική εμπιστοσύνη και μουσική κατανόηση [...]. Η μουσική είναι ο μύθος της εσωτερικής μας ζωής, ένας νέος, ζωντανός και πολυσήμαντος μύθος πρόσφατης έμπνευσης κι ακόμα “υπό ανάπτυξη”».

6. Leonard Meyer: Συναίσθημα και νόημα στη μουσική

Το βιβλίο του αμερικανού μουσικολόγου Leonard Meyer (Λέοναρντ Μέγιερ) με τίτλο *Συναίσθημα και νόημα στη μουσική* συγκαταλέγεται στα κλασικά κείμενα του 20^{ου} αιώνα για τη μουσική στον αγγλοσαξωνικό χώρο. Βασικό του αντικείμενο διαπραγμάτευσης είναι το νόημα στη μουσική, για την ύπαρξη του οποίου, όπως τονίζει ο συγγραφέας, υπάρχει καθολική ομοθυμία εκ μέρους των μουσικών, των ακροατών και των μουσικολόγων. Οι απόψεις για τη φύση του μουσικού νοήματος διχάζονται μεταξύ αυτών που θεωρούν ότι το νόημα στη μουσική είναι «ενδομουσικό» και αυτών που θεωρούν ότι το νόημα στη μουσική είναι «εξωμουσικό»: τους πρώτους ο Meyer τους ονομάζει «απολυτοκράτες» (absolutists) τους δεύτερους «αναφοριστές» (referentialists). Κατά την άποψή του, η μία περίπτωση δεν αποκλείει την άλλη: όρος της εμφάνισης εξωμουσικών περιεχομένων (η ύπαρξη των οποίων είναι πολλαπλώς τεκμηριωμένη) τις περισσότερες φορές είναι η συνείδηση του ενδομουσικού νοήματος.

Ο Meyer ξεκαθαρίζει επίσης ότι οι έννοιες «απόλυτο» και «αναφορικό» νόημα δεν πρέπει να συγχέονται με τις έννοιες «φορμαλισμός» και «εξπρεσιονισμός»: «Αμφότεροι ο φορμαλιστής και ο εξπρεσιονιστής μπορεί να είναι απολυτοκράτες: δηλαδή, αμφότεροι μπορεί να θεωρούν το νόημα της μουσικής ως ουσιαδώς ενδομουσικό (μη-αναφορικό): αλλά ο φορμαλιστής θα υποστήριζε ότι το νόημα της μουσικής έγκειται στην αντίληψη και κατανόηση των μουσικών σχέσεων που αναπτύσσονται στο εσωτερικό του μουσικού έργου τέχνης και ότι το νόημα στη μουσική είναι πρωτίστως διανοητικό, ενώ ο εξπρεσιονιστής θα αντέτεινε ότι αυτές οι ίδιες οι σχέσεις είναι κατά κάποιον τρόπο ικανές να εγείρουν συναισθήματα». Έτσι, ενώ οι φορμαλιστές είναι κατ' ανάγκη «απολυτοκράτες» οι εξπρεσιονιστές μπορούν να χωριστούν (α) σε «απολυτοκράτες» και (β) σε «αναφοριστές».

Ο ίδιος ο Meyer αποδέχεται τόσο την φορμαλιστική όσο και την απόλυτη εξπρεσιονιστική τάση, θεωρεί δηλ. ότι στη μουσική *υπάρχει* συναίσθημα μόνο που έχει τα θεμέλιά του στις μουσικές σχέσεις και εκεί πρέπει να αναζητηθεί. Και αυτό γιατί το πρόβλημα των απόλυτων εξπρεσιονιστών είναι ότι συνήθως παραθεωρούν τις ενδομουσικές σχέσεις,

οι δε φορμαλιστές έρχονται αντιμέτωποι με τη «δυσκολία και την ανάγκη να εξηγήσουν τον τρόπο με τον οποίο μια αφηρημένη, μη-αναφορική διαδοχή από ήχους αποκτά νόημα».

Όπως και οι φαινομενολόγοι, έτσι και ο Meyer, μαζί με την Langer, απορρίπτει στις *ψυχολογικές* θεωρίες για τη μουσική, στη βάση ότι προσπαθούν να εξηγήσουν το μουσικό νόημα με όρους «ευαρέσκειας» και «δυσαρέσκειας» (ηδονισμός) ή με όρους ψυχολογικών αντιδράσεων μεμονωμένων ατόμων οι οποίοι δεν μπορούν, εκ των πραγμάτων, να γενικευτούν. Επιπλέον, ο Meyer (όπως και ο Ansermet) σχολιάζει ως ανεπαρκή τα πορίσματα της μουσικής θεωρίας, «αφού, στο σύνολο, οι μουσικοί θεωρητικοί ασχολούνται περισσότερο με τη γραμματική και το συντακτικό της μουσικής παρά με το νόημα ή τις συναισθηματικές εμπειρίες τις οποίες προκαλεί».

Στη συνέχεια ο Meyer εξετάζει όλες τις αποδείξεις που αφορούν τη φύση και την ύπαρξη της συναισθηματικής ανταπόκρισης στη μουσική. Ο πρώτος τύπος απόδειξης είναι ο *υποκειμενικός*, δηλ. αυτός που βασίζεται στις περιγραφές των συναισθημάτων των ακροατών. Ένα πρώτο πρόβλημα αυτού του τύπου απόδειξης είναι ότι «δεν παρέχει καμία ακριβή γνώση του ερεθίσματος που προκαλεί την συναισθηματική ανταπόκριση». Κατόπιν, στις περιπτώσεις αυτές συνήθως δεν επιτελείται σαφής διάκριση μεταξύ *συναισθήματος* (emotion), που αφορά αυτό που ακούγεται, και *διάθεσης* (mood) που είναι πολύ πιο γενική και υποκειμενική, με αποτέλεσμα «οι περισσότερες από τις υποτιθέμενες μελέτες του συναισθήματος στη μουσική να αφορούν στην πραγματικότητα τη διάθεση και το συνειρμό». Επιπλέον, δεδομένου ότι τα μουσικά συναισθήματα δεν συνδέονται με κάποιες συγκεκριμένες εξωτερικές αφορμές, «οι περιγραφές των συναισθημάτων κατά την ακρόαση της μουσικής είναι συνήθως αποκρυφικές και παραπλανητικές». Τέλος, «ακόμα και όταν η αναφορά είναι αναφορά αυθεντικής συναισθηματικής εμπειρίας, υπάρχει η τάση να διατρεβλώνεται κατά τη διαδικασία της γλωσσικής διατύπωσης», από την αδυναμία του καθημερινού λεξιλογίου να αποδώσει την ιδιαιτερότητα των μουσικών συναισθημάτων.

Δύο ακόμα τύποι απόδειξης είναι *αντικειμενικοί*. Ο πρώτος αφορά την *συμπεριφορά* του ακροατή κατά την ακρόαση της μουσικής. Στην

περίπτωση αυτή η έρευνα σκοντάφτει στο γεγονός ότι «οι συναισθηματικές αντιδράσεις δεν χρειάζεται απαραίτητα να οδηγούν σε έκδηλη, παρατηρήσιμη συμπεριφορά». Επιπλέον, «η ερμηνεία αυτής της συμπεριφοράς είναι δύσκολη και προβληματική», αφού, π.χ., τα δάκρυα μπορεί να προκύψουν τόσο από θλίψη όσο και από υπερβολική χαρά. Τέλος, τεράστιο ρόλο στην έρευνα της συμπεριφοράς του ακροατή παίζει το γεγονός ότι η συμπεριφορά αυτή σε μεγάλο μέρος της είναι «τυποποιημένη, γίνεται μέρος πιο γενικών τύπων κοινωνικής συμπεριφοράς», με αποτέλεσμα, π.χ., η συμπεριφορά των ακροατών της μουσικής τζάζ να διαφοροποιείται αισθητά από αυτήν της κλασικής μουσικής κ.ο.κ.

Ο δεύτερος τύπος αντικειμενικής απόδειξης αφορά τις *φυσιολογικές* αντιδράσεις, δηλ. τις αντιδράσεις του σώματος, οι οποίες είναι καθορίσιμες και περιγράψιμες. Η κύρια ένσταση του Meyer εστιάζει στο γεγονός ότι οι αντιδράσεις αυτές είναι κοινές σε ένα τεράστιο πλήθος *διαφορετικών* μουσικών ερεθισμάτων, που σημαίνει ότι δεν μας λένε τίποτα για τα ίδια αυτά τα μουσικά ερεθίσματα. Επιπλέον, οι σωματικές αντιδράσεις που παρατηρούνται δεν αφορούν μεμονωμένους ήχους, αλλά διαμεσολαβούνται από την ευρύτερη νοητική στάση του ακροατή απέναντι στη μουσική: «Ο ακροατής προσκομίζει στην πράξη της πρόσληψης μίαν οριστική πίστη στην συναισθηματική δύναμη της μουσικής. Ακόμα και πριν ακουστεί ο πρώτος ήχος αυτή η πίστη ενεργοποιεί προδιαθέσεις συναισθηματικής ανταπόκρισης».

Έχοντας σχολιάσει κριτικά ένα πλήθος αποδείξεων για τη συναισθηματική ανταπόκριση στη μουσική, ο Meyer προβαίνει σε μια νέα θεώρηση του ζητήματος που την αποκαλεί «ψυχολογική θεωρία των συναισθημάτων» και που επικεντρώνεται κυρίως στην περιοχή της νοητικής δραστηριότητας. Ο Meyer εκκινεί με την παρατήρηση ότι συναισθηματική αντίδραση προκύπτει όχι όταν απαληθεύεται μια προσμονή, αλλά αντιθέτως όταν η προσμονή ακυρώνεται, όπως στην περίπτωση που, όπως λέει χαρακτηριστικά, κάποιος χρειάζεται ένα τσιγάρο αλλά διαπιστώνει ότι δεν έχει στην τσέπη του: «Το συναίσθημα εγείρεται όταν μια τάση ανταπόκρισης σταματά ή αναστέλεται». Με το επιχείρημα αυτό, ο Meyer προσπαθεί να αποκαταστήσει μίαν αναγκαία σχέση μεταξύ συναισθήματος

και ερεθίσματος, στη συγκεκριμένη περίπτωση μεταξύ συναισθήματος και μουσικού ερεθίσματος.

Ένα βασικό πρόβλημα που μια τέτοια ψυχολογική θεωρία πρέπει να επιλύσει είναι η ύπαρξη *διαφορετικών* συναισθημάτων, ή αλλιώς η διαφοροποίηση του συναισθήματος. Ο Meyer υποστηρίζει, επικαλούμενος ερευνητικά πορίσματα που δεν θα εξεταστούν εδώ, ότι στην πραγματικότητα το συναίσθημα καθαυτό είναι ποιοτικά αδιαφοροποίητο και το στοιχείο της διαφοροποίησης το παρέχει η κατάσταση του ερεθίσματος (του αντικειμένου του συναισθήματος): «Έτσι, ενώ τα συναισθήματα είναι καθαυτά αδιαφοροποίητα, η *συναισθηματική εμπειρία* είναι διαφοροποιημένη επειδή εμπεριέχει τη συνείδηση και επίγνωση μιας κατάστασης ερεθίσματος η οποία είναι η ίδια κατ' ανάγκη διαφοροποιημένη. Οι συναισθηματικές καταστάσεις για τις οποίες έχουμε ονόματα ομαδοποιούνται και κατονομάζονται εξαιτίας ομοιοτήτων της κατάστασης ερεθίσματος, όχι επειδή τα συναισθήματα διαφορετικών ομάδων είναι καθαυτά διαφορετικά. Η αγάπη και ο φόβος δεν είναι διαφορετικά συναισθήματα, αλλά διαφορετικές συναισθηματικές εμπειρίες». Οι συνέπειες των παραπάνω για τη μουσική είναι σημαντικές, γιατί επιτρέπουν τη σύσταση μιας θεωρίας του συναισθήματος στη μουσική που να αποφεύγει τον εξωμουσικό παράγοντα, στη βάση ότι η φύση του «ερεθίσματος» είναι αμιγώς μουσική: «Η συναισθηματική εμπειρία που προκύπτει από την ανταπόκριση στη μουσική είναι ειδική και διαφοροποιημένη, αλλά αυτό συμβαίνει με όρους της *μουσικής κατάστασης* ερεθίσματος παρά με όρους εξωμουσικών ερεθισμάτων».

Όλα αυτά επιτρέπουν στον Meyer τη σύσταση μιας θεωρίας των σχετικών με τη μουσική εμπειρία συναισθημάτων. Το πρώτο πράγμα που μια τέτοια θεωρία πρέπει να ξεκαθαρίσει είναι σε τι συνίσταται ο διαφορετικός χαρακτήρας της μουσικής εμπειρίας. Ο Meyer εντοπίζει τρεις βασικές διαφορές: (α) «Η συναισθηματική εμπειρία της μουσικής διαφέρει από τους άλλους τύπους συναισθηματικής εμπειρίας στο ότι τα μουσικά ερεθίσματα είναι μη-αναφορικά»· (β) «Στην καθημερινή εμπειρία οι εντάσεις που προκαλούνται από την αναστολή τάσεων συχνά παραμένουν άλυτες», ενώ στην τέχνη, και εδώ στη μουσική, οι εντάσεις λύνονται· (γ) στην καθημερινή ζωή οι παράγοντες της αναστολής μιας έντασης ενδέχεται

να είναι εντελώς διαφορετικοί από τους παράγοντας πρόκλησής της, ενώ στη μουσική ανήκουν αμφότεροι στο ίδιο πεδίο, δηλ. σε αυτό της μουσικής.

Στη συνέχεια ο Meyer εξετάζει τον μηχανισμό παραγωγής συναισθήματος στη μουσική. Αυτός συνίσταται στην αναστολή ή διακοπή προσμονών. Η αναστολή αυτή λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό μιας τυποποιημένης αλυσίδας ενεργειών, μιας δομής (όπως, λ.χ., στην παραπάνω περίπτωση του καπνιστή). Ένα τυπικό παράδειγμα από τη μουσική: εκτελούμε μια διαδοχή από συγχορδίες I-IV-I^{6/4}-V, σταματώντας στη συγχορδία της δεσπόζουσας στο ασθενές μέρος του μέτρου. Στην περίπτωση αυτή η προσμονή της συγχορδίας της τονικής στο ισχυρό του επόμενου μέτρου δεν ικανοποιείται, ακυρώνεται ή αναστέλεται, με αποτέλεσμα την συναισθηματική μας αντίδραση. Στην περίπτωση που ακολουθήσει, π.χ., η συγχορδία της 6^{ης} βαθμίδας προκαλείται το συναίσθημα του απροσδόκητου, συναίσθημα το οποίο θα ήταν ακόμα πιο έντονο αν ακολουθούσε η συγχορδία, λ.χ., της υποδεσπόζουσας κ.ο.κ. Επιπλέον, η προσμονή της λύσης μπορεί να ενταθεί μέσα από διάφορες τονικές περιπλανήσεις πριν την τελική άφιξη της τονικής και την οριστική ικανοποίηση της προσμονής. Ο Meyer περιγράφει και μια σειρά άλλες περιπτώσεις δημιουργίας συναισθηματικής έντασης στη μουσική, όταν, π.χ., ο συνθέτης επαναλαμβάνει πολλές φορές ένα συγκεκριμένο στοιχείο και εμείς αναμένουμε κάτι διαφορετικό στη συνέχεια, όταν η μουσική πλοκή είναι τόσο πυκνή ώστε υπερβαίνει την κατανόησή μας κ.λπ. Σε κάθε όμως περίπτωση, σύμφωνα με τον Meyer, η κατάσταση έντασης/προσμονής πρέπει να εναλλάσσεται με καταστάσεις εκπλήρωσης και λύσης, διαφορετικά χάνει το νόημά της.

Επιπλέον, η απρόσμενη λύση μιας έντασης μπορεί να οδηγήσει τον ακροατή στην επανεκτίμηση και επανερμηνεία όσων προηγήθηκαν, ή ακόμα και των προσληπτικών του παραδοχών στο σύνολό τους. Αν, π.χ., ένας ακροατής συνηθισμένος στη μουσική του κλασικισμού ακούσει για πρώτη φορά τον *Τριστάνο* του Βάγκνερ, όπου διαρκώς αναστέλεται η λύση της δεσπόζουσας στην τονική, θα συνειδητοποιήσει σύντομα ότι πρέπει να αναθεωρήσει την προσληπτική του στάση και να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα. Στην αντίθετη περίπτωση είναι πιθανή η οργισμένη αντίδραση σε αυτού του είδους τη μουσική, η απόρριψη του διαφορετικού. Σε κάθε

περίπτωση ο Meyer ολοκληρώνει την πραγμάτευση της έγερσης συναισθημάτων στη μουσική με την εξής διατύπωση: «Το συναίσθημα εγείρεται όταν μια προσμονή – μια τάση ανταπόκρισης – που ενεργοποιείται από την κατάσταση του μουσικού ερεθίσματος, προσωρινά αναστέλεται ή οριστικά διακόπτεται».

Ένα άλλο τελευταίο ζήτημα που εξετάζει ο Meyer αφορά το *νόημα* στη μουσική. Ξεκαθαρίζοντας ότι δεν πρόκειται να ασχοληθεί με τις θεωρίες των «αναφοριστών», δηλ. όσων υποστηρίζουν ότι το νόημα στη μουσική είναι κατ' ουσίαν εξωμουσικό και η μουσική απλώς ένα συμβολικό σύστημα, σχολιάζει αρνητικά και τους φορμαλιστές εστιάζοντας στο γεγονός ότι ουδέποτε προσέφεραν μια ευκρινή θεωρία του μουσικού νοήματος. Απέναντί τους αντιπροτείνει μια θεωρία του νοήματος που έχει ως βασικό της ορισμό την ακόλουθη διατύπωση: «Ο,τιδήποτε αποκτά νόημα αν συνδέεται με, υποδεικνύει ή αναφέρεται σε κάτι πέραν του ιδίου, έτσι ώστε η πλήρης φύση του καταδεικνύει και αποκαλύπτεται σε αυτή τη σύνδεση». Ένας μεμονωμένος ήχος, π.χ., δεν έχει απολύτως κανένα νόημα αν δεν τοποθετηθεί στο εσωτερικό μιας συγκεκριμένης μουσικής συνάρτησης (μιας μελωδίας, μιας συγχορδίας κ.λπ.). Οι σχέσεις τώρα μεταξύ των ήχων (σε μια μελωδία ή σε μια συγχορδία κ.λπ.) δεν πρέπει να θεωρηθούν ως κάτι υποκειμενικό (δηλ. αυθαίρετο), αλλά ως κάτι *αντικειμενικό* στο εσωτερικό της εκάστοτε κουλτούρας.

Το νόημα προκύπτει συνεργεία τριών παραγόντων: (α) του αντικειμένου ή ερεθίσματος, (β) αυτού το οποίο το ερέθισμα υποδεικνύει (και που *έπεται* του ερεθίσματος) και (γ) του συνειδητού παρατηρητή (εδώ ακροατή). Στην περίπτωση της μουσικής, το νόημα πρέπει να θεωρείται, σύμφωνα με τον Meyer ως «ενσωματωμένο», αφού αυτό στο οποίο υποδεικνύει κάθε ηχητικό ερέθισμα δεν είναι κάτι ξένο (μια εικόνα, μια λέξη) αλλά άλλα ηχητικά ερεθίσματα (άλλοι ήχοι). Σύμφωνα με τη διατύπωση του Meyer: «Το ενσωματωμένο μουσικό νόημα είναι ένα προϊόν της προσμονής. Αν, στη βάση της προηγούμενης εμπειρίας, ένα τωρινό ερέθισμα μας οδηγεί να προσμένουμε ένα περισσότερο ή λιγότερο καθορισμένο παρεπόμενο μουσικό γεγονός, τότε αυτό το ερέθισμα έχει νόημα. Απ' αυτό έπεται ότι ένα ερέθισμα ή μια χειρονομία που δεν υποδεικνύει ή εγείρει προσμονές ενός παρεπόμενου μουσικού γεγονότος,

είναι άνευ νοήματος. Επειδή η προσμονή είναι σε γενικές γραμμές προϊόν στυλιστικής εμπειρίας, η μουσική σε ένα στυλ με το οποίο δεν είμαστε καθόλου εξοικειωμένοι δεν έχει για εμάς κανένα νόημα».

Ο Meyer διακρίνει κατόπιν τρία νοηματικά στάδια στη μουσική: (α) τα «υποθετικά νοήματα», αυτά δηλ. που εγείρονται κατά την πράξη της προσμονής· (β) τα «προφανή νοήματα», αυτά δηλ. που «αποδίδονται στην προηγούμενη χειρονομία όταν η παρεπόμενη γίνεται φυσιο-ψυχικό γεγονός και όταν η σχέση μεταξύ του προηγούμενου και του παρεπόμενου γίνεται αντιληπτή· (γ) τα «καθοριστικά νοήματα», «που εγείρονται από τις σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ υποθετικού νοήματος, προφανούς νοήματος και των μεταγενέστερων σταδίων της μουσικής διαδικασίας».

Τα νοήματα στη μουσική συνήθως δεν γίνονται συνειδητά, εκδιπλώνονται αυτονόητα. Στην περίπτωση όμως που τα αναστοχαζόμαστε, τότε μπορούμε να κάνουμε λόγο, όπως λέει ο Meyer, για «εξαντικειμενίκευση του νοήματος». Επιπλέον, ο Meyer ισχυρίζεται ότι η παραπάνω θεωρία του μουσικού νοήματος δεν αποκλείει, αλλά ενσωματώνει τη συναισθηματική αντίδραση· η τελευταία δεν μπορεί να λάβει χώρα όταν απουσιάζει το μουσικό νόημα, δηλ. αποτυγχάνουν όλες οι παραπάνω νοητικές διεργασίες. Όπως εύστοχα διατύπωσε ένας σύγχρονος αμερικανός μουσικολόγος: «Το γνωσιακό στάδιο είναι αναγκαίος πρόδρομος του συγκινησιακού· ένας ακροατής δεν μπορεί να βρει ένα ανέκδοτο αστείο παρά όταν το καταλάβει. Εντούτοις, το συγκινησιακό στάδιο δεν έπεται αναγκαία του γνωσιακού. Κάποιος μπορεί να καταλάβει ένα ανέκδοτο τέλεια χωρίς να γελάσει με αυτό. Το ίδιο συμβαίνει και με τη μουσική. Κάποιος μπορεί να καταλάβει τη μουσική που ακούει χωρίς να συγκινείται απ' αυτήν. Αν όμως όντως είναι συγκινημένος απ' αυτήν, τότε πρέπει να έχει διέλθει το γνωσιακό στάδιο, που σημαίνει να έχει διαμορφώσει μιαν αφηρημένη ή συμβολική εσωτερική παράσταση της μουσικής».³

³ John Sloboda, *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Οξφόρδη 1999, σ. 3.

Μέρος τρίτο: μουσική και μουσική ανάλυση

7. Ο Carl Dahlhaus και το αξιολογικό πρόβλημα στη μουσική

Ένα από τα βασικά προβλήματα της σκέψης περί τη μουσική υπήρξε στον αιώνα που πέρασε η σύνδεση της μουσικής ανάλυσης με τις αξιολογικές κρίσεις, δηλ. με τις αποφάσεις περί ποιότητας των μουσικών έργων. Μπορεί η μουσική ανάλυση να παράσχει αξιόπιστες και δεσμευτικές αξιολογικές κρίσεις; Η μουσική ανάλυση, με τη σειρά της, είναι απελευθερωμένη από αξιολογικές προκαταλήψεις και δεσμεύσεις; Σε αυτά τα ερωτήματα προσπάθησε να απαντήσει ο μεγάλος γερμανός μουσικολόγος Carl Dahlhaus (Καρλ Ντάλχαους, 1928-1989) σε ένα από τα πιο γνωστά κείμενά του με τίτλο *Ανάλυση και αξιολογική κρίση*.

Ο Dahlhaus αμφισβητεί εκείνους που θεωρούν ότι μουσική ανάλυση και αξιολογικές κρίσεις είναι δύο διαφορετικά πράγματα και ότι δεν μπορεί να υπάρξει μετάβαση από το ένα στο άλλο. Όσοι υποστηρίζουν αυτή την άποψη προϋποθέτουν ότι η ανάλυση είναι μια αντικειμενική διαδικασία από την οποία μπορούν να προκύψουν ασφαλή συμπεράσματα για την δομή των έργων· οι δε αποφάσεις για το να ένα έργο είναι περισσότερο ή λιγότερο «καλό» ή «ωραίο» βασίζονται σε κριτήρια ως επί το πλείστον υποκειμενικά. Ο Dahlhaus είναι της άποψης ότι «δεν μπορεί κανείς να θεωρεί ως κακή ουτοπία μια πιθανή συμφιλίωση μεταξύ ανάλυσης και αισθητικής [δηλ. αξιολογικής] κρίσης». Και με οξεία γλώσσα, επισημαίνει: «το να θεωρεί κανείς τις αισθητικές κρίσεις “υποκειμενικές” και τίποτ’ άλλο είναι ένα κλισέ το νόημα του οποίου είναι ασαφές και αόριστο, του οποίου όμως η λειτουργία είναι μονοσήμαντη: εξυπηρετεί το σκοπό να καθιστά άχρηστο τον αναστοχασμό και τη λογική δικαιολόγηση». Τέλος, αυτό που νομιμοποιεί μιαν ανάλυση δεν είναι τόσο η αισθητική κρίση που βρίσκεται από πίσω και την καθοδηγεί, αλλά η ίδια της η ποιότητα.

Στο πρώτο κεφάλαιο της πραγματείας του με τίτλο «Αισθητική, ανάλυση, θεωρία», ο Dahlhaus υποστηρίζει ότι οι τρεις αυτές έννοιες είναι αλληλένδετες: «Οι αισθητικές κρίσεις, τουλάχιστον οι σοβαρές, υποστηρίζονται από πραγματολογικές κρίσεις [δηλ. κρίσεις που αφορούν το έργο], οι οποίες με τη σειρά τους εξαρτώνται από αναλυτικές μεθόδους που

αποδεικνύουν τη μουσική συμπεριφορά μιας περιόδου. Και αντίστροφα, οι αναλυτικές διαδικασίες, που συμπεριλαμβάνουν τις απροκατάληπτες, σχετίζονται με αισθητικές προκείμενες». Με απλά λόγια, οι αισθητικές κρίσεις θεμελιώνονται στην ανάλυση η οποία με τη σειρά της προϋποθέτει συνειδητές ή μη αισθητικές προαποφάσεις. Για παράδειγμα, ο θεωρητικός του 18^{ου} αιώνα Koch (Κώχ) αξιολογούσε τα έργα με κριτήριο μια μονοθεματική έννοια για τη μορφή σονάτα, η οποία με τη σειρά της βασιζόταν στο αισθητικό δόγμα περί «ενότητας του αισθήματος». Μια αντίθετη θεωρία για τη μορφή σονάτα, αυτή του Adolf Bernhard Marx (Αδόλφου Βερνάρδου Μάρξ) βασιζόταν στο διθεματισμό και στην αντίθεση των θεμάτων έχοντας ως αισθητικό πρότυπο το διαλεκτικό μοντέλο της διαμάχης και τελικής συμφιλίωσης των αντιθέσεων που αναφέρεται στη φιλοσοφία του Hegel (Χέγκελ).

Μια μουσική ανάλυση προϋποθέτει όχι μόνο μιαν αισθητική στάση αλλά και μια συγκεκριμένη μουσική θεωρία. Ορισμένες φορές τελικός σκοπός της μουσικής ανάλυσης είναι ακριβώς η επαλήθευση μιας θεωρίας, όπως π.χ. στην περίπτωση της θεωρίας του Heinrich Schenker (Χάϊνριχ Σένκερ), όπου στο σύνολο των υπό εξέταση έργων έπρεπε να αναδεικνύεται η *θεμελιώδης δομή* (το *Ursatz*), μια στην ουσία θεωρητική κατασκευή. Οποιοδήποτε έργο δεν την αναδείκνυε διέτρεχε τον κίνδυνο της απαξίωσης. Ο Dahlhaus υποστηρίζει ότι η θεωρητικά προσανατολισμένη ανάλυση είναι πάντοτε και κατ' ανάγκη μονομερής. Αντιθέτως η *αισθητικά* προσανατολισμένη ανάλυση αντιμετωπίζει το μουσικό έργο όχι πια ως παράδειγμα μιας θεωρίας, αλλά ως αυτόνομο και περιεκτικό *όλον*, ως *έργο*. Η ανάλυση αυτή δεν απομονώνει τα επιμέρους στοιχεία του έργου (π.χ. αρμονία, ρυθμό, μελωδία κ.ο.κ.) αλλά τα βλέπει πάντοτε στον αλληλοσυσχετισμό και στην αλληλεξάρτησή τους.

Στο επόμενο κεφάλαιο, ο Dahlhaus διακρίνει τρεις τύπους κρίσεων για τη μουσική: τις «λειτουργικές», τις «αισθητικές» και τις «ιστορικές». Οι πρώτες αναφέρονται στην καταλληλότητα ενός μουσικού έργου για τον οποιοδήποτε σκοπό εξυπηρετεί (π.χ. τις θρησκευτικές ή κοσμικές τελετές, τη διασκέδαση κ.ο.κ.). Μέχρι και το πρώτο ήμισυ του 18^{ου} αιώνα το κριτήριο αυτό ήταν και το αποφασιστικό για την αξιολογική κρίση. Κατά τον 18^ο αιώνα και με την αυτονόμηση της μουσικής δημιουργίας από

εξωτερικούς κοινωνικούς σκοπούς, προκρίνεται η «αισθητική» κρίση η οποία στρέφεται γύρω από την έννοια του «ωραίου» στη μουσική. Τέλος, οι «ιστορικές» κρίσεις, «στενά συνδεδεμένες με τη θεωρία και τη συνθετική πρακτική της νέας μουσικής, αντιπαραθέτουν στις έννοιες του ωραίου και του κατάλληλου, που υποστήριζαν τις αισθητικές και τις λειτουργικές κρίσεις, την κατηγορία του “σύμφωνου” ή του “αυθεντικού”», δηλ. του αν το έργο ανταποκρίνεται σε ό,τι η εποχή του απαιτεί, αν είναι σύμφωνο προς την εποχή του.

Ενώ στη λειτουργική μουσική το μουσικό έργο κατανοείται και κρίνεται κυρίως ως παράδειγμα ενός τύπου, στην εποχή των αισθητικών κρίσεων (κυρίως 19^{ος} αιώνας) ισχύει το αντίθετο: βασικό κριτήριο εδώ είναι η ατομικότητα και η πρωτοτυπία. Οι μουσικοί κανόνες χάνουν τη δεσμευτικότητά τους. Στον 20^ο αιώνα, την εποχή των «ιστορικών κρίσεων» για τη μουσική, το εκάστοτε μουσικό έργο δεν αντιμετωπίζεται πλέον ατομικά, αλλά ως «ντοκουμέντο ενός βήματος στη διαδικασία της σύνθεσης». Το μουσικό έργο κρίνεται τώρα στη βάση του αν συνεισφέρει κάτι στην εξέλιξη της μουσικής γλώσσας και των τεχνικών. Σημασία όμως έχει να λαμβάνει κανείς υπόψη το γεγονός ότι οι λειτουργικές κρίσεις εκφέρονταν από τους εκάστοτε θρησκευτικούς ή κοσμικούς παραγγελιοδότες, οι αισθητικές κρίσεις αφορούσαν πια το κοινό, τη δημοσιότητα, ενώ οι ιστορικές κρίσεις από τους επαγγελματίες (μουσικούς, μουσικολόγους, μουσικοκριτικούς).

Κατόπιν ο Dahlhaus επιχειρεί να εξετάσει κριτικά τα κριτήρια στα οποία θεμελιώνονται οι αξιολογικές κρίσεις στη μουσική. Διαπιστώνοντας ότι η σχετική ορολογία είναι χαοτική, υποστηρίζει ωστόσο ότι δεν χρειάζεται κανείς να προσπαθεί να βάζει τάξη σε αυτό το χάος μέσω διαρκούς αναγωγής των εννοιών σε ανώτερες κατηγορίες. Έννοιες όπως «γνησιότητα», «αυθεντικότητα», «επιγονισμός» κ.ο.κ. αφενός αποδεικνύονται εξαιρετικά συγκεχυμένες ως προς τα περιεχόμενά τους, αφετέρου ενδέχεται να έχουν θετική ή αρνητική χροιά ανάλογα με τα ιστορικά συμφραζόμενα. Π.χ., η έννοια «επιγονισμός», τυπική στον 19^ο αιώνα, χάνει το νόημά της και την αρνητική ισχύ της για την προ του κλασικισμού μουσική. Ορισμένα αισθητικά κριτήρια, όπως π.χ. το κριτήριο του «πλούτου των σχέσεων» έχει ισχύ μόνον εάν στο έργο που κρίνεται με

βάση αυτό τα μέρη του είναι επαρκώς διαφοροποιημένα. Στην αντίθετη περίπτωση έχουμε να κάνουμε μάλλον με «έλλειψη διαφοροποίησης»: «Η πληθμονή ενδοσυσχετισμών καθίσταται έγκυρο αισθητικό κριτήριο μόνο σε αντιστοιχία προς το χαρακτηριστικό και διακριτό μουσικό προφίλ των πραγμάτων που συσχετίζονται». Από την άλλη η έλλειψη μοτιβικών διασυνδέσεων δεν αποτελεί απαραίτητα πάντοτε αρνητικό κριτήριο· π.χ. στη μουσική της αναγέννησης χάνει την ισχύ του. Από τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι ο Dahlhaus επιδιώκει τον *ιστορικό περιορισμό της ισχύος των αισθητικών αξιολογικών κριτηρίων*: τα κριτήρια που ισχύουν για τη μία εποχή δεν είναι απαραίτητα να ισχύουν για την άλλη.

Το ζήτημα της «κακά συνθεμένης» και της ευτελούς (ή τετριμμένης) μουσικής εξετάζει ο Dahlhaus στη συνέχεια, υποστηρίζοντας ότι οι έννοιες αυτές δεν πρέπει να συγχέονται: ευτελής μουσική δεν σημαίνει απαραίτητα κακά συνθεμένη μουσική. Ο Dahlhaus φέρνει ως παράδειγμα το *Ave Maria* του Γκουνώ, που ενώ θα μπορούσε κάποιος εύκολα να χαρακτηρίσει ως «κακογουστιά», δεν μπορεί ωστόσο να του προσάψει τίποτα ως προς τη συνθετική του αρτιότητα. Από την άλλη η έννοια της «καλά συνθεμένης» μουσικής δεν πρέπει να συγχέεται με την έννοια της «σημαντικότητας» ενός μουσικού έργου: ένα έργο όπως η *Φανταστική συμφωνία* του Μπερλιόζ, παρ' ό,τι, όπως υποστηρίζει ο Dahlhaus, από την άποψη των κανόνων του Conservatoire θα μπορούσε κάλλιστα να χαρακτηριστεί ως «κακά συνθεμένη», δεν χάνει ωστόσο εξ αυτού την ιστορική της βαρύτητα. Έπειτα, τι νόημα μπορεί να έχει μια ετεροχρονισμένη αν και «καλά συνθεμένη» μουσική, ποια αισθητική αξία μπορούμε σήμερα να αποδώσουμε σε μια καλογραμμένη σονάτα a la Μότσαρτ;

Ο Dahlhaus ασκεί κριτική σε σύγχρονες μεθόδους ανάλυσης, οι οποίες επικεντρώνονται μόνο σε μεμονωμένες παραμέτρους των έργων της παράδοσης (τονικές, ρυθμικές, αρμονικές, δομικές) αγνοώντας τις υπόλοιπες, υποστηρίζοντας ότι στα έργα αυτά οι επιμέρους παράμετροι είναι αδύνατο να διαχωριστούν χωρίς να χάσουν το νόημά τους. Το να αναλύουμε μια σονάτα του Μπετόβεν για παράδειγμα, με βάση μια σειρά από ήχους που έχουμε αφαιρέσει από το ρυθμό που τους δίνει ζωή ή από την αρμονία που τους δίνει νόημα, αποτελεί πρόβλημα. Η αφαιρετική αυτή μέθοδος μπορεί βέβαια να μας αποκαλύψει ένα πλήθος μοτιβικών

συσχετισμών, παραθεωρεί ωστόσο το γεγονός ότι το υλικό που έτσι αναλύει μπορεί να είναι το ίδιο κακώς ή ελάχιστα διαφοροποιημένο.

Στη συνέχεια ο Dahlhaus εξετάζει κριτικά το δίπολο «διαφοροποίηση-ενοποίηση», υποστηρίζοντας ότι κανένα από τα δύο κριτήρια αξιολόγησης των μουσικών έργων δεν μπορεί να είναι απόλυτο, δηλ. διαχρονικά έγκυρο. Παρ' όλα αυτά επισημαίνει: «Μολονότι η ενοποίηση δεν είναι ένα πρόταγμα απεριόριστης και ιστορικά αμετάβλητης εγκυρότητας, μετά βίας μπορεί κανείς να αρνηθεί ότι η στροφή προς ακόμα πιο στενή και καταληπτή ενοποίηση ανήκει στις τάσεις που καθόρισαν την πορεία της μουσικής ιστορίας, τουλάχιστον στην Ευρώπη, αν όχι χωρίς διακοπές και αναστολές». Όσον αφορά το κριτήριο της διαφοροποίησης από την άλλη, ο Dahlhaus υποστηρίζει ότι σε ένα μουσικό έργο πιο σημαντική από την θεματική διαφοροποίηση είναι η λειτουργική διαφοροποίηση των επιμέρους τμημάτων του.

Απέναντι στα μορφολογικά σχήματα που κατά καιρούς προτάθηκαν για την ανάλυση και κατανόηση των μουσικών έργων (λ.χ. το μορφολογικό σχήμα της μορφής «σονάτα») ο Dahlhaus υποστηρίζει ότι υπάρχουν δύο τοποθετήσεις: (α) η «πλατωνική» άποψη, που θεωρεί τα μορφολογικά σχήματα ως την ουσιώδη διάσταση των έργων και (β) η «νομιναλιστική» άποψη, που θεωρεί ότι τα μορφολογικά σχήματα δεν είναι τίποτ' άλλο από ονόματα χωρίς αληθινή υπόσταση, με επικουρικό και μόνο χαρακτήρα. Και στην περίπτωση αυτή, ο Dahlhaus εμμένει στην ιστορική και μόνο εγκυρότητα των μορφολογικών σχημάτων και των απόψεων περί αυτών.

Τέλος, ένα από τα κριτήρια απέναντι στο οποίο τοποθετείται κριτικά ο Dahlhaus είναι αυτό της «ακουστότητας». Σύμφωνα με το κριτήριο της ακουστότητας, η αξία ενός μουσικού έργου αυξάνει όσο οι σχέσεις στο εσωτερικό του είναι ακουστές, διαφανείς. Το ίδιο και μια θεωρία ή μουσική ανάλυση αποκτά εγκυρότητα στο βαθμό που τα πορίσματά της γίνονται πράγματι αντιληπτά κατά την ακρόαση. Ο Dahlhaus υποστηρίζει ότι το κριτήριο αυτό οφείλει την προέλευσή του στον κλασικισμό, ο οποίος, τοποθετημένος αρνητικά ενάντια στο μπαρόκ, αντιτάχθηκε σθεναρά σε οποιαδήποτε «αλληγορική» ή συμβολική παράμετρο της μουσικής. Επιπλέον, το κριτήριο αυτό έχει και κοινωνικές καταβολές, αφού στηρίζει τις προτιμήσεις του μουσικώς «αγράμματος» ευρέως ακροατηρίου. Τέλος,

το κριτήριο της «ακουστότητας» χάνει την εγκυρότητά του ευθύς μόλις συνειδητοποιήσουμε ότι ένα μεγάλο μέρος της αισθητικής επίδρασης έργων που προκρίνουν σκόπιμα την πλημελή σαφήνεια (όπως π.χ. η «μουσική της μαγικής φωτιάς» από την *Βαλκυρία* του Βάγκνερ) εξαφανίζεται μόλις η ακρόαση γίνει αναλυτική.

ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ

Η μουσική ανάλυση και το αντικείμενό της. Θεωρητικές παρατηρήσεις

Στις θεωρητικές συζητήσεις των τελευταίων δεκαετιών για τη μουσική ανάλυση δείχνει παγιωμένη, ρητά ή υπόρητα, μια θεμελιώδης μεθοδολογική διάκριση, σύμφωνα με την οποία η μουσική ανάλυση κατανοείται ως διαδικασία είτε *περιγραφική*, είτε *ερμηνευτική* -με την ευρεία θεωρητική έννοια και στις δύο περιπτώσεις. Ως περιγραφική διαδικασία, η μουσική ανάλυση στοχεύει στην όσο το δυνατό πιο αντικειμενική ανάδειξη των επιμέρους παραμέτρων, συστατικών και συνθετικών αρχών της μουσικής και των μουσικών έργων, με μια λέξη στη *μορφή* τους. Το επιστημολογικό πρότυπο της μουσικής ανάλυσης περιγραφικού προσανατολισμού είναι στην ουσία αυτό των φυσικών επιστημών. Ως ερμηνευτική τώρα διαδικασία, η μουσική ανάλυση στοχεύει στην αισθητική, ιστορική ή και κοινωνιολογική νοηματοδότηση της μουσικής και των μουσικών έργων, με μια λέξη στο πολιτισμικό *περιεχόμενο* τους. Ο ερμηνευτικός προσανατολισμός της μουσικής ανάλυσης την προσεγγίζει στα αξιολογικά⁴ επιστημονικά πεδία της ιστορίας, της αισθητικής και της κοινωνιολογίας της μουσικής.

Μολονότι καταβλήθηκαν επανειλημμένα προσπάθειες σύζευξης των δύο αυτών βασικών μουσικο-αναλυτικών μεθοδολογιών,⁵ στο εσωτερικό αυτής της σύζευξης το πρώτο σκέλος της κατανοείτο σχεδόν πάντοτε ως το τεχνικό, δομικό, κατασκευαστικό και εντέλει «αντικειμενικό», το δεύτερο ως το νοηματικό, ερμηνευτικό, κανονιστικό, αξιακό και εντέλει «υποκειμενικό». Η μουσική ανάλυση όφειλε να ερμηνεύσει *αντικειμενικά*

⁴ Η επιστημολογική διάκριση προέρχεται από τους νεοκαντιανούς της Νοτιοδυτικογερμανικής Σχολής. Ο Wilhelm Windelband (*Einleitung in die Philosophie*) προσδιορίζει ως αξιολογικούς τους κλάδους της ηθικής, της αισθητικής και της φιλοσοφίας της θρησκείας, ο δε Heinrich Rickert (*Allgemeine Grundlegung der Philosophie*, Tübingen 1921) εντάσσει σε αυτούς και την ιστορία.

⁵ Βλ., μ.α., Hans Heinrich Eggebrecht, *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven²1998.

δεδομένα, με την αυστηρή σημασία της λέξης. Το ερώτημα που θα θέσουμε και στο οποίο θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε αφορά το αν και με ποια έννοια και ο περιγραφικός τύπος μουσικής ανάλυσης έχει εντέλει ερμηνευτική λειτουργία και οι προτάσεις του όχι μόνο περιγραφικό αλλά και κανονιστικό χαρακτήρα. Αν η απάντηση στο ερώτημα είναι καταφατική, τότε θα έχουμε κάθε λόγο να υποστηρίξουμε ότι η μουσική ανάλυση είναι αναπόσπαστο κομμάτι των αξιολογικών επιστημών, που όχι μόνο κατανοεί εκ των υστέρων αλλά και συγκροτεί εν γένει το αντικείμενό της.

Δεδομένου τώρα ότι η μέθοδος μιας επιστημονικής διαδικασίας βρίσκεται σε στενή συνάρτηση με τη φύση του αντικειμένου της, προβαίνουμε προκαταρκτικά σε μια εκ θεμελίων εξέταση της μουσικής ως ανθρώπινης δραστηριότητας. Ακριβώς ως ανθρώπινη δραστηριότητα, η μουσική είναι προϊόν μιας σειράς ενεργημάτων που παίρνουν ως υλικό τους τούς ήχους και αποκτούν νόημα για τον μουσικό και για τον ακροατή στο εσωτερικό ισχύοντων κανονιστικών και αξιακών συστημάτων, μουσικών και εξωμουσικών. Η μουσική με άλλα λόγια είναι δραστηριότητα ιστορική, πολιτισμική, κανονιστική, αξιακή, που αποκομίζει τις αρχές της όχι από την περιοχή του Είναι, αλλά από αυτήν του Ισχύοντος. Τα μουσικά κανονιστικά συστήματα δεν έχουν χαρακτήρα φυσικό αλλά ιστορικό, δηλ. μεταβλητό και με την έννοια αυτή είναι θεωρητικά εσφαλμένο τα συστήματα αυτά να κατανοούνται δογματικά ως δήθεν υπερπολιτισμικοί «νόμοι» της μουσικής.

Κανονιστικό χαρακτήρα έχουν κατόπιν τόσο το μουσικό υλικό, όσο και οι μέθοδοι σύνθεσής του σε ατομικές μουσικές ενότητες με νόημα, τα είδη και οι μορφές της μουσικής, ενώ η έννοια του μουσικού ύφους πρέπει να κατανοηθεί ως το σύστημα των κανόνων της μουσικής μιας εποχής, μιας σχολής, ενός συνθέτη ή ακόμα και ενός έργου. Οι τρεις ουσιώδεις κανονιστικές παράμετροι κάθε μουσικής, η τονική, η μελωδική και η ρυθμική, διαμορφώνονται ιστορικά σε τονικά, μελωδικά και ρυθμικά κανονιστικά συστήματα, τα οποία με τη σειρά τους αναφέρονται, προκειμένου να οργανωθούν και να νοηματοδοτηθούν, σε ανώτερες μουσικές καλλιτεχνικές και αισθητικές αρχές ή καλύτερα αξίες. Για παράδειγμα, η ανώτατη μουσική αξία ενός τονικού κανονιστικού συστήματος είναι η *τονικότητα*, με την ευρύτερη έννοια της τονικής

ιεράρχησης και της λειτουργικής διαφοροποίησης των φθόγγων που συγκροτούν ένα οποιοδήποτε τονικό σύστημα.⁶ η ανώτατη αξία ενός μελωδικού συστήματος είναι η *θεματικότητα*, με την ευρύτερη έννοια της ενότητας, της ταυτότητας και της ατομικότητας των μελωδικών δομών και τέλος αυτή ενός ρυθμικού συστήματος είναι η *ρυθμικότητα* με την έννοια της ευκρινούς ρυθμικής άρθρωσης όλων των δυνατών δομικών επίπεδων της μουσικής μορφής στη βάση της στοιχειώδους διάκρισης ισχυρό/ασθενές. Οι ανώτατες αυτές αξίες μπορεί να παραμείνουν αμετάβλητες καθώς μεταβάλλονται τα κανονιστικά συστήματα που τις υλοποιούν. Τα τρία παραπάνω βασικά μουσικά κανονιστικά συστήματα βρίσκονται πάντοτε μεταξύ τους σε σχέση αλληλόδρασης και αλληλοκαθορισμού, το είδος των οποίων προσδιορίζεται από τις ανώτατες αισθητικές αξίες κάθε εποχής.

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να τονισθεί ότι είναι αδύνατο να κατανοήσουμε το νόημα ενός κανόνα στη μουσική αν δεν τον αναφέρουμε σε μία αξία για την οποία ο κανόνας αυτός αποτελεί τεχνικό όρο υλοποίησης.⁷ Με την έννοια αυτή, κάθε υφολογική ανάλυση χρειάζεται για να ολοκληρωθεί ένα αξιολογικό συμπλήρωμα. Για παράδειγμα, μπορούμε να κατανοήσουμε, να ερμηνεύσουμε, να «εξηγήσουμε» την απαγόρευση της παράλληλης κίνησης δύο ή περισσότερων φωνών σε οκτάβες και πέμπτες στη μουσική της αναγεννησιακής πολυφωνίας με αναφορά στη μουσική αξία της μελωδικής αυτονομίας των επιμέρους φωνών μιας πολυφωνικής σύνθεσης.⁸ Η παράλληλη κίνηση σε τέλεια, ακόμα και σε ατελή σύμφωνα διαστήματα επί πολλή ώρα, τείνει να ακυρώσει την ισχύ της αρχής αυτής. Ο

⁶ Βλ. το σχετικό λήμμα του Dahlhaus („Tonalität“) στο *Riemanns Musiklexikon*.

⁷ Για τη σχέση κανόνα και αξίας στη μουσική, πρβλ. Hans-Jürgen Feurich, *Werte und Normen in der Musik*, Heinrichshofen 1999, σ. 20 κ.ε.

⁸ Πρβλ. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, σ. 23-24. Για μια σειρά λόγους, ο De la Motte απορρίπτει αυτή την ευρύτατα παραδεδομένη άποψη υποστηρίζοντας ότι «στην απαγόρευση των πεμπτών του 14^{ου} αιώνα εκδηλώνεται η υποτίμηση και η αποστροφή από ένα μουσικό παρελθόν που θεωρείτο πρωτόγονο. Η υποτίμηση αυτή διατηρήθηκε για τα καλά: οι παράλληλες δεν είναι έντεχνες». Ο De la Motte προφανώς επικαλείται ένα επιχείρημα με ιστορική και μόνο ισχύ που παρακάμπτει την *ουσία* του ζητήματος, δηλ. την εδραίωση κατά τους αιώνες 14^ο-16^ο της αρχής/αξίας της αντιιστικτικής πολυφωνίας και των κανόνων που συνδέονται μαζί της, εδραίωση η οποία είναι τουλάχιστον αφελές να θεωρούμε ότι προέκυψε και μόνο από μια αντίδραση «προόδου» προς ένα «πρωτόγονο» μουσικό παρελθόν. Η ιστορική μέθοδος, μη λαμβάνοντας υπόψη της τα *όρια* της ιστορικής αυτοκατανόησης, καθιστά την εξέλιξη των ειδών και των μορφών της μουσικής αντικείμενο της ψυχολογίας των γενεών.

κανόνας ότι κάθε διάφωνη συνήχηση πρέπει να ακολουθείται υποχρεωτικά από μια σύμφωνη επικυρώνει την αξιακή υπεροχή της συμφωνίας έναντι της διαφωνίας σε όλα τα πολυφωνικά μουσικά κανονιστικά συστήματα και κατανοείται στη βάση αυτής της αξιακής υπεροχής. Ο βασικός κανόνας της μη επανάληψης φθόγγων της σειράς στη δωδεκαφθογγική μουσική (πλην φυσικά εξαιρέσεων) κατανοείται με αναφορά στην αξία (ή αρχή) της ατονικότητας και ως κανονιστικός φορέας της υλοποίησής της. Από την άλλη, η παραθεώρηση ενός κανόνα στη μουσική μπορεί να σηματοδοτεί είτε τεχνική ανεπάρκεια είτε την ανάδειξη μιας νέας αξίας. Οι παράλληλες οκτάβες στη μουσική της αρμονικής τονικότητας και στο ομοφωνικό ύφος που συνδέεται μαζί της θέτουν σε ισχύ την αξιακή υπεροχή της μελωδικής φωνής, οι δε παράλληλες πέμπτες στη μουσική του ώριμου 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα ερμηνεύονται πλέον στη βάση της κολοριστικής και όχι της πολυφωνικής τους αξίας. Στη μουσική του 19^{ου} αιώνα, οι συνεχείς και πολλές φορές άλυτες διαφωνίες αναδεικνύουν νέα, ρομαντικά εκφραστικά περιεχόμενα, ενώ η εισαγωγή τονικών δομών σε ατονικό περιβάλλον νομιμοποιείται στη βάση της συμβολικής αξίας που έτσι αποκτούν. Η κατάργηση ενός κανόνα στη μουσική μπορεί συνεπώς να αποτελέσει προϋπόθεση ανάδειξης νέων τεχνικο-αισθητικών αξιών. Σε κάθε περίπτωση, οι αξίες πρέπει απαραίτητως να εισάγονται στη μουσική ανάλυση ως όροι κατανόησης, ερμηνείας, εξήγησης μουσικών κανονιστικών συστημάτων και συνθετικών επιλογών.

Στη βάση του πιο πάνω θεωρητικού μοντέλου μπορούμε να στραφούμε στο συνθέτη και κατόπιν στον ακροατή ή μουσικό αναλυτή, προκειμένου να ερμηνεύσουμε τη δημιουργική και ακροαματική ή μουσικοαναλυτική συμπεριφορά. Ο συνθέτης δεν ξεκινά από το τίποτα, αλλά με αφετηρία ένα συγκεκριμένο μουσικό κανονιστικό περιβάλλον το οποίο αρχικά αποδέχεται εσωτερικεύοντάς το μέσα από τη μουσική του εκπαίδευση. Μουσικό υλικό, τεχνικές μεταχείρισής του, παγιωμένες μορφές και είδη μουσικής στοιχειοθετούν τον ορίζοντα των μουσικών του νοημάτων και δυνατοτήτων. Ο αξιακός χαρακτήρας της δημιουργίας του αναδεικνύεται ωστόσο ήδη στη φάση της *επιλογής* του υλικού, των

τεχνικών και των μορφών.⁹ Εφόσον οι επιλογές του πρέπει να αποκτήσουν νόημα τόσο για τον ίδιο, όσο και για τους ακροατές του, οφείλουν να θεμελιώνονται σε τεχνικο-αισθητικές αξίες όπως «ενότητα», «πολλαπλότητα», «διαφορετικότητα», «αντιθετικότητα», «ομοιότητα», «συμμετρία», «ισορροπία», «κανονικότητα», «τονική στατικότητα ή δυναμικότητα», «λειτουργικότητα», «εκφραστικότητα», «χαρακτηριστικότητα» κ.ο.κ.¹⁰

Ο μουσικός ακροατής και ο μουσικός αναλυτής από την άλλη, κατανοούν το έτοιμο μουσικό έργο ως το υλικό αποτέλεσμα των κανονιστικά και αξιακά καθορισμένων επιλογών του συνθέτη και στη βάση της ισχύος ενός κοινού με το συνθέτη κανονιστικού και αξιακού πλαισίου. Έλλειμμα κατανόησης εκ μέρους του ακροατή ή του μουσικού αναλυτή μπορεί να προκύψει εφόσον δεν έχουν γίνει ακόμα συνειδητές ή αποδεκτές οι νέες τεχνικο-αισθητικές αξίες που καθόρισαν τις νέες συνθετικές επιλογές. Ενδέχεται επίσης, στο βαθμό που διευρύνεται ιστορικά ο μουσικός αξιακός ορίζοντας, έργα του παρελθόντος να κατανοούνται, να ερμηνεύονται, να αναλύονται από τη σκοπιά νέων μουσικοαισθητικών αξιών. Σ' αυτό μπορεί να συμβάλλει και η σταδιακή απώλεια αξιακών πλαισίων κατανόησης μουσικών του παρελθόντος· στην περίπτωση αυτή τα νέα αξιακά πλαίσια ενδέχεται να υποκαταστήσουν τα ιστορικά. Από την άλλη, ανακύπτει πάντοτε το πρόβλημα της δυνατότητας και της νομιμοποίησης ανακατασκευών και αναβιώσεων «αυθεντικών» όρων κατανόησης της παλαιάς μουσικής.

Τα αποτελέσματα μιας μουσικής ανάλυσης καταγράφονται σε μια σειρά προτάσεων. Θεωρητικό ενδιαφέρον παρουσιάζει αν οι προτάσεις αυτές έχουν χαρακτήρα αμιγώς περιγραφικό ή και κανονιστικό. Όπως έχει καταδείξει η νεότερη θεωρία των αξιών, η λειτουργία μιας πρότασης δεν είναι μονοσήμαντη.¹¹ Ακόμα κι αν φαινομενικά έχει μορφή περιγραφική, στο εσωτερικό μιας συγκεκριμένης νοηματικής συνάρτησης μια τέτοια

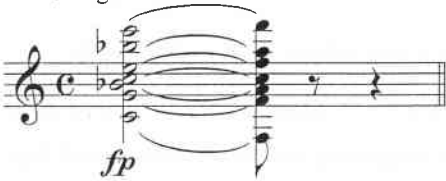

⁹ Για την έννοια της «επιλογής» και τη σημασία της στη θεωρία του μουσικού ύφους, βλ. Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History, Ideology*, Philadelphia 1989, σ. 3 κ.ε.

¹⁰ Τέτοιου είδους αξίες χρησιμοποιούνται και ως κατηγορίες μιας συγκεκριμένης τάσης της μουσικής μορφολογίας. Βλ. Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel 1987.

¹¹ Πρβλ. Hans Lenk, *Von Deutungen zu Wertungen*, Frankfurt am Main 1994, σ. 204 κ.ε.

πρόταση ενδέχεται να αποκτήσει κανονιστική ισχύ. Για παράδειγμα η πρόταση: «η 1^η συμφωνία του Μπετόβεν ξεκινά με μια διάφανη συγχορδία δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της υποδεσπόζουσας» (βλ. παράδειγμα) παρότι φαινομενικά περιγραφική, έχει μια επιπλέον λανθάνουσα κανονιστική διάσταση η οποία θα αναδεικνυόταν αν προσθέταμε συμπληρωματικά τη φράση: «κατά αθέτηση του κανόνα που θέλει ένα έργο τονικής μουσικής να ξεκινά με μια σύμφωνη συνήχηση και πρωτίστως με αυτήν της τονικής». Η πρόταση «στην αρχή της ανάπτυξης από το φινάλε της 40^{ης} συμφωνίας σε σολ ελάσσονα (μ. 125-132), ο Μότσαρτ, παραθέτει στη σειρά 11 από τους 12 φθόγγους της χρωματικής κλίμακας δημιουργώντας έτσι τονική ασάφεια» (βλ. παράδειγμα), παρότι φαίνεται απλά να περιγράφει ένα μουσικό γεγονός, δεν μας αφήνει ωστόσο αδιάφορος:¹² η τόλμη του βιεννέζου κλασικού τείνει να καταλύσει τους κανόνες μουσικής πράξης και κατανόησης της εποχής του και αυτό ο μουσικός αναλυτής σχεδόν πάντοτε το υπογραμμίζει με επιπρόσθετους σχολιασμούς.

Adagio molto

Πριν εξετάσουμε το πρόβλημα της «αντικειμενικότητας» στη μουσική ανάλυση, απαραίτητες είναι ορισμένες ακόμα σημαντικές θεωρητικές

¹² Βλ. Rickert, *ό.π.*, σ. 114: «Απέναντι σε μια αξία [στην προκειμένη περίπτωση σε ένα μουσικό γεγονός με αξιακό σθένος, M.T.] που τη συνειδητοποιούμε ως αξία δεν είμαστε ποτέ αδιάφοροι. Μας τραβά στον κύκλο της, δεν μας αφήνει ήσυχους αλλά προκαλεί τη συμμετοχή μας. Τοποθετούμαστε απέναντί της, μας καθιστά “μετόχους” της, “ενδιαφερόμαστε” γι’ αυτήν, αισθανώμαστε ότι έχει δεσμεύσει την αυθορμησία μας, ότι δεν την φανταζόμαστε μόνο».

επισημάνσεις. Το κάθε τι στη μουσική υπάρχει κανονιστικά. Ακόμα και οι πιο αυτονόητοι τεχνικοί όροι μουσικής περιγραφής δεν εκφράζουν μια φυσική αλλά μια κανονιστική πραγματικότητα. Σε μια ακολουθία από ήχους δεν ακούμε «μελωδία» αν δεν τους κάνουμε φορείς της αξίας της «μελωδικότητας», δεν ακούμε «θέμα» αν δεν τους αποδώσουμε θεματική αξία στο εσωτερικό μιας συγκεκριμένης μουσικής συνάρτησης, δεν ακούμε «μοτίβο» αν δεν έχουμε τρόπον τινά a priori μιαν έννοια «μοτιβικότητας», δεν χαρακτηρίζουμε ως «συμφωνία» ή «διαφωνία», με την στενή ή την ευρεία έννοια, τα ίδια διαστήματα ή συνηχήσεις ανεξάρτητα ιστορικού μουσικού ύφους, δεν ακούμε την τονική λειτουργία ενός ήχου ή μιας συνηχήσης, π.χ. την τονική, τη δεσπόζουσα, τον προσαγωγέα κ.ο.κ., χωρίς αναφορά στο κανονιστικό σύστημα της αρμονικής τονικότητας. Τα παραδείγματα είναι αναρίθμητα και φυσικά δεν μπορούμε να τα καταγράψουμε όλα εδώ. Σημασία έχει ότι ακόμα και στο επίπεδο περιγραφής με βάση μουσικούς τεχνικούς όρους, ο μουσικός αναλυτής δεν περιγράφει απλά φυσικές αντικειμενικές ιδιότητες αλλά ουσιαστικά νοηματοδοτεί, κατανοεί, ερμηνεύει κανονιστικές ιδιότητες της μουσικής με αντικειμενική, δηλ. διυποκειμενική ισχύ.

Με την τελευταία φράση περνάμε ακριβώς στο πρόβλημα της «αντικειμενικότητας» στη μουσική ανάλυση. Αν αφαιρέσουμε από όλους τους κανονιστικούς όρους περιγραφής προκειμένου να διασφαλίσουμε την πληρέστερη δυνατή «αντικειμενικότητα» δεν θα ακούμε πια «μελωδίες» αλλά ηχητικές αλληλουχίες χωρίς μουσικό νόημα, δεν θα ακούμε τονικές σχέσεις, προσδιορισμένα διαστήματα ή συγχορδίες (σύμφωνες, διάφωνες, μείζονες, ελάσσονες, τονικές, δεσπόζουσες κ.ο.κ.) αλλά μουσικώς αδιάφορα ηχητικά συμπλέγματα, δεν θα ακούμε «φράσεις», «προτάσεις», «περιόδους», «θέματα», «περάσματα», «πτώσεις», «εκθέσεις», «αναπτύξεις», «επανεκθέσεις». Μια με αυτή την έννοια «αντικειμενική» ανάλυση, λαμβάνοντας υπόψη μόνο τις υπολογίσιμες παραμέτρους: τονικό ύψος, διάρκεια και μέτρο, θα περιέγραφε για παράδειγμα την εναρκτήρια μελωδία από την 9^η συμφωνία του Σούμπερτ κάπως έτσι: «Η ρυθμική δομή του 1^{ου} μέτρου, που την αποκαλούμε τυπικά α, επαναλαμβάνεται στο 4^ο, ενώ αυτή του 2^{ου} μέτρου, που την αποκαλούμε τυπικά β, επαναλαμβάνεται στα μέτρα 3, 5 και 6. Από ρυθμική άποψη τα μέτρα 7 και 8 αποτελούν την

δύο φορές πιο αργή επανάληψη της ρυθμικής δομής β . Έτσι, οι δύο ρυθμικές δομές διατάσσονται ως εξής: $\alpha + 2\beta + \alpha + 2\beta + \beta$ (μεγέθυνση). Στη βάση αυτής της ρυθμικής διάταξης μπορούμε να χωρίσουμε την οκτάμετρη δομή σε τρεις ενότητες $3 + 3 + 2$ μέτρων. Στην παράμετρο τώρα του τονικού ύψους παρατηρούμε τα εξής: η ηχητική δομή του 1^{ου} μέτρου επαναλαμβάνεται στο 2^ο και στο 5^ο μέτρο, αυτή του 4^{ου} μέτρου ομοιάζει με αυτήν του 3^{ου} ενώ τα δύο τελευταία μέτρα επαναλαμβάνουν την τονική δομή του 6^{ου} μέτρου. Οι τρεις ηχητικές δομές, αν τις ονομάσουμε τυπικά φ , χ και ψ , διατάσσονται συνεπώς ως εξής: $2\varphi + 2\chi + \varphi + \psi + \psi$ (μεγέθυνση). Ηχητικώς ταυτόσημα είναι μόνο τα μέτρα 2 και 5».

Τι μας λέει μια τέτοια ανάλυση πέραν του ότι η οργάνωση της ρυθμικής και

της ηχητικής παραμέτρου δεν συμπίπτει; Διότι η κανονιστικά προσανατολισμένη ακρόασή μας, ακούει πολύ περισσότερα. Για παράδειγμα, ότι όλοι οι ήχοι δεν έχουν την ίδια τονική αξία: ο ήχος ντο ξεχωρίζει ως φθόγγος της τονικής και στη βάση αυτής της διάκρισης ακούμε τα δύο πρώτα μέτρα ως μία ενότητα και όχι επειδή ομοιάζει η ηχητική τους Gestalt. Παρότι τώρα οι δύο από τους τρεις ήχους των μέτρων 3 και 4 είναι ταυτόσημοι, το τονικά προσανατολισμένο αυτί μας τοποθετεί τα δύο αυτά μέτρα σε διαφορετικές μουσικές φράσεις με βασικό κριτήριο ότι η δεύτερη φράση ξεκινά από την φθόγγο της δεσπόζουσας. Έτσι, με βάση τους κανόνες και τις αξίες της τονικής ακρόασης, ακούμε μια οκτάμετρη μελωδία στην ντο μείζονα χωρισμένη σε τρεις φραστικές ενότητες διατεταγμένες σε $3 + 3 + 2$ μέτρα. Ακούμε όμως και κάτι

παραπάνω, ακριβώς την *ασυμμετρία* αυτής της διάταξης που αποκτά μουσικό νόημα και αισθητική αξία μόνο σε αντιπαράσταση προς τους εποχικούς κανόνες δόμησης μιας οκτάμετρης μελωδίας και ως ιδιότυπη επανερμηνεία των κλασικιστικών αξιών της συμμετρίας και της ισορροπίας. Σε συνάρτηση τώρα με το σύνολο του κομματιού του οποίου η μελωδία αυτή είναι αναπόσπαστο τμήμα, την ακούμε επιπλέον ως *θέμα* διασπασίμο σε *μοτίβα*, αφού με το να γίνεται στη συνέχεια αντικείμενο αρμονικής, μοτιβικής και ηχοχρωματικής επεξεργασίας αποκτά θεματική αξία. Από μια αισθητική οπτική, περαιτέρω, η ηχητική αυτή διάταξη δεν είναι μόνο μελωδία και θέμα, αλλά, παιγμένη στα κόρνα και χωρίς αρμονική συνοδεία αποκτά χαρακτήρα μουσικού *επιγράμματος* και μια ιδιαίτερη μουσική σημασία, αν φυσικά πάλι αντιπαρασταθεί προς τις κανονιστικότητες του εποχικού ύφους.¹³ Αυτό που πρέπει να τονισθεί είναι ότι όλες αυτές οι κανονιστικές παράμετροι, παρά το «μεταφυσικό» τους χαρακτήρα, όπως έλεγε ο γάλλος μουσικολόγος του 19^{ου} αιώνα Fétiis, είναι αντικειμενικές ως όροι όχι μιας αυθαίρετης ερμηνείας αντικειμενικών μουσικών δεδομένων, αλλά ως όροι σύστασης του ίδιου του μουσικού αντικειμένου εν γένει. Η αντικειμενικότητά τους είναι η αντικειμενικότητα μιας διυποκειμενικής εγκυρότητας και δεσμευτικότητας και όχι η αντικειμενικότητα μιας φυσικής εμπειρίας ή μιας λογικής κατηγορίας. Η έννοια «μουσική» εντέλει είναι έννοια εμφατικά αξιολογική και επουδενί απλώς περιγραφική.

Δεδομένου τώρα ότι σε φυσικό επίπεδο τα ηχητικά φαινόμενα δεν έχουν κανένα απολύτως μουσικό νόημα, αντικειμενιστικές αναλύσεις όπως π.χ. αυτές της θεωρίας των συνόλων (Set Theory) τύπου Allen Forte¹⁴ ή της μουσικής σημειολογίας τύπου J.-J. Nattiez¹⁵ προσπαθούν στην πραγματικότητα να *επανανοηματοδοτήσουν* το ηχητικό τους υλικό στη βάση αυτή τη φορά όχι ιστορικών κανονιστικών πλαισίων, αλλά γενικών κατηγοριών της νόησης όπως ταυτότητα, ομοιότητα ή ομοιογένεια, διαφορετικότητα ή ετερογένεια κ.ο.κ. Έτσι, ακόμα και οι αντικειμενιστικές μουσικές αναλύσεις έχουν εντέλει ερμηνευτικό συμφέρον ενώ οι παραπάνω κατηγορίες δεν είναι μόνο λογικοί όροι περιγραφής αλλά και αξίες της

¹³ Πρβλ. Brigitte Massin, *Franz Schubert*, Paris 1993, σ. 1223, όπου σχολιάζεται ο «παράξενος» χαρακτήρας της εισαγωγής και ο ρομαντικός της προσανατολισμός.

¹⁴ Βλ. κυρίως *The Structure of Atonal Music*, New Haven 1973.

¹⁵ Βλ. κυρίως *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris 1976.

κατανόησης. Αυτό εξηγεί άλλωστε την πολυποικιλία των αντικειμενιστικών μεθόδων μουσικής ανάλυσης.

Αν λάβουμε υπόψη όλα τα παραπάνω συνειδητοποιούμε ότι το ερώτημα για την «αντικειμενικότητα» ή την «υποκειμενικότητα» μιας μουσικής ανάλυσης χάνει το πραγματικό του νόημα. Οι διάφορες μουσικές αναλύσεις δεν περιγράφουν ή ερμηνεύουν διαφορετικά το ίδιο μουσικό έργο αλλά ένα άλλο μουσικό έργο ή ορθότερα άλλες αξιακές στιγμές του ίδιου έργου. Στην πραγματικότητα το πρόβλημα των «αντικειμενιστικών» ή καλύτερα φορμαλιστικών αναλυτικών μεθόδων, οι οποίες αφαιρούν από τους ιστορικούς όρους περιγραφής και κατανόησης της μουσικής προκειμένου να προτάξουν μοντέλα με καθολική, δηλ. διαχρονική και διυποκειμενική ισχύ, είναι ακριβώς ότι για να είναι αποτελεσματικές επικεντρώνονται συνήθως σε μία κυρίως μουσική παράμετρο υποβαθμίζοντας ή και αγνοώντας τη μουσική σημασία των άλλων. Για παράδειγμα, η σενκεριανή ανάλυση εστιάζει κυρίως στην παράμετρο της τονικότητας, κινδυνεύοντας πολλές φορές να διολισθήσει από θεωρητική σκοπιά σε δογματισμό στην περίπτωση που παραγνωρίζει ότι ακόμα και οι ουσιώδεις τονικές δομές έχουν για τη μουσική κανονιστική και όχι καταστατική ισχύ. Η μοτιβική ανάλυση τύπου Rudolf Réti¹⁶ από την άλλη, επικεντρώνεται πρωτίστως στη μελωδική παράμετρο αφαιρώντας από το ευμετάβλητο τονικό και ρυθμικό ή δομικό νόημα κάθε φθόγγου ή ηχητικού συμπλέγματος.¹⁷ Η ρυθμολογική ανάλυση τύπου Leonard Meyer¹⁸ τείνει να παραθεωρεί τους τονικούς και μελωδικούς όρους ρυθμικής νοηματοδότησης.¹⁹ Οι μέθοδοι συνεπώς αυτές δεν χρειάζεται να κριθούν με κριτήριο την «αντικειμενικότητα» ή «υποκειμενικότητά» τους, αλλά με κριτήριο την νοηματική *πληρότητά* τους. Όλες τους φέρνουν στην επιφάνεια *όψεις* νοήματος, καμία από μόνη της το σύνολο του μουσικού νοήματος. Με την έννοια αυτή δεν αποκλείουν αλλά συμπληρώνουν η μία την άλλη.

¹⁶ Βλ. κυρίως *The Thematic Process in Music*, New York 1951.

¹⁷ Πρβλ. Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford 1996, σ. 108 κ.ε. Ο Cook έχει επισημάνει την ανάμιξη του αξιακού παράγοντα στην αντικειμενιστική ανάλυση τύπου Réti όσον αφορά την *επιλογή* των φθόγγων που σχηματίζουν τα βασικά μοτίβα (σ. 110).

¹⁸ Βλ. κυρίως *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956.

¹⁹ Πρβλ. Cook, *ό.π.*, σ. 70 κ.ε.

Ένα τελευταίο πρόβλημα για τη μουσική ανάλυση συνιστά η σχέση της προς τις αξιολογικές κρίσεις. Μπορεί η μουσική ανάλυση να αποφαίνεται με ασφάλεια για την καλλιτεχνική αξία ή την αισθητική σημασία των μουσικών έργων; Δεδομένου ότι η δύσκολη αυτή προβληματική δεν μπορεί εδώ να αναπτυχθεί πλήρως, αρκούν μερικές θεωρητικές επισημάνσεις. Πρώτον, δεν αξιολογούμε φυσικά αντικείμενα ή ιδιότητες αλλά αντικείμενα και ιδιότητές τους ως αποτελέσματα της κανονιστικής δράσης των ανθρώπων και ως φορείς των αξιών τους, δηλ. ως πολιτισμικά αγαθά. Έτσι, δεν αξιολογούμε ηχητικές δομές και συμπλέγματα ως φυσικά φαινόμενα αλλά την «μελωδικότητα», την «θεματικότητα», την «ενότητα», την «λειτουργικότητα», τον «τονικό χαρακτήρα», την «εκφραστικότητα», την «μοναδικότητα», την «πρωτοτυπία» κ.ο.κ. ηχητικών δομών και συμπλεγμάτων δηλ. τις τεχνικο-αισθητικές αξίες που τα νοηματοδοτούν και των οποίων γίνονται φορείς.²⁰ Δεύτερον, η ποιότητα της αξιολόγησής μας εκπορεύεται από το εύρος του αξιακού μας ορίζοντα: όσο λιγότερες οι αξίες της πρόσληψής μας, τόσο ανεπαρκέστερη και η αξιολόγηση και το αντίστροφο. Αυτό έχει κατά νου ο Dahlhaus όταν λέει ότι ένας άνθρωπος που μπορεί να κατανοήσει μια συμφωνία του Μπετόβεν μπορεί και να κρίνει ένα φτηνό εμπορικό τραγούδι ενώ το αντίστροφο είναι αδιανόητο.²¹ Τέλος, και σε συνάρτηση με το τελευταίο, η ποιότητα ενός μουσικού έργου ίσως να κρίνεται τελικά σε αναφορά ακριβώς με το πλήθος των τεχνικο-αισθητικών αξιών που αρθρώνει και την ένταση της διαλεκτικής τους.

²⁰ Πρβλ. Johannes Hessen, *Wertphilosophie*, Paderborn 1937, σ. 28, όπου εκτός από το «ούτως-είναι» (Sosein) και το «υπάρχειν» (Dasein) ενός αντικειμένου, διακρίνεται και «μια τρίτη στιγμή στο αντικείμενο: το άξιον-είναι (Wertsein). Σ' αυτή την πλευρά του αντικειμένου αναφέρεται η αξιολογική κρίση». Στις δύο άλλες πλευρές αναφέρονται οι λεγόμενες «υπαρκτικές κρίσεις» (Existentialurteile).

²¹ Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970. Στην αγγλική μετάφραση: *Analysis and Value Judgment*, New York 1983, σ. 6.