

ADOLF NOWAK

---

ΜΙΚΡΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ  
ΣΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ  
ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

---

Μετάφραση  
ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ

*Μικρή εισαγωγή στην αισθητική της μουσικής*  
**Adolf Nowak**

Μετάφραση: Μάρκος Τσέτσος

Γενική επιμέλεια: Νίκος Θερμός

© Σεπτέμβριος 2022, Fagottobooks,

Νίκος Θερμός & ΣΙΑ ΙΚΕ

ISBN: 978-960-6685-95-8

**Fagottobooks**


Κεντρικό: Βαλτετσίου 15, 10680 Αθήνα

τηλ. 210-36.45.147, fax: 210-36.45.149

Υποκατάστημα: Ζακύνθου 7, 31100 Λευκάδα,

τηλ./fax: 26450-21095

info@fagottobooks.gr | www.fagottobooks.gr

fagotto books 

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ  
ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΤΗΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΕ ΓΕΝΙΚΕΣ ΓΡΑΜΜΕΣ

## 1. ΜΑΚΡΟΒΙΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ

Η φιλοσοφία είναι αρχαιότερη από όλες τις επιστήμες. Εκπορευόμενες από αυτήν, στη νεωτερικότητα άρχισαν σταδιακά να διαμορφώνονται και να αυτονομούνται. Των νεωτερικών επιστημών της τέχνης προηγείται μια φιλοσοφία του ωραίου και της τέχνης, που έχει τις ρίζες της στην Αρχαιότητα. Στη φιλοσοφία της μουσικής υπάρχουν δύο παραδόσεις που φτάνουν από την Αρχαιότητα μέχρι τη νεωτερικότητα. Στη μία παράδοση η μουσική εξετάζεται στη σύνδεσή της με τον αριθμό και τη φυσική τάξη. Φτάνει από τους πυθαγόρειους και τον Πλάτωνα διαμέσου του Αυγουστίνου και του Βοήθιου στον Kepler και τον Leibniz, ενώ στον 20ό αιώνα αναπτύσσεται μέσα από την «αρμονική έρευνα θεμελίων» (Haase 1968). Στην άλλη παράδοση πρόκειται για τη σύνδεση της μουσικής με την ψυχοσωματική εμπειρία των εκτελεστών και των ακροατών, για αισθητηριακά αισθήματα, για συναισθηματικότητα, πάθος και ψυχική στάση. Η παράδοση αυτή φτάνει από την αρχαία θεωρία του ήθους και των παθών, όπως αναπτύχθηκε διεξοδικά από τον Αριστοτέλη (σε αντιπαράθεση με τον Πλάτωνα), διαμέσου της μεσαιωνικής της πρόσληψης μέχρι τη νεωτερική αισθητική της όπερας και την έννοια της έκφρασης της νεότερης αισθητικής και ψυχολογίας της μουσικής.

## Μουσική και αριθμός

Στη φιλοσοφία του Πυθαγόρα και της σχολής του η μουσική έγινε αντικείμενο μιας σκέψης που αναζητούσε το πρωταρχικό θεμέλιο του όντος. Είναι το πρωταρχικό θεμέλιο κάποια κινούμενη ύλη (όπως το νερό ή ο αέρας), ή το κατεξοχήν απροσδιόριστο και απεριόριστο (το άπειρον); Η απάντηση των πυθαγορείων ήταν η εξής: το πρωταρχικό θεμέλιο είναι ο αριθμός. Οι αριθμοί εγγυώνται για το σταθερό και το καθορισμένο, ιδιαίτερα και κυρίως εκεί όπου υπάρχει ρευστότητα: στη μεταβολή των φυσικών φαινομένων, στους παροδικούς ήχους. Όπως οι αναλογίες της μουσικής αρμονίας, στους πυθαγόρειους φαινόταν, σύμφωνα με τη διήγηση του Αριστοτέλη, «η φύση όλων των άλλων πραγμάτων να μοιάζει στους αριθμούς» (*Μεταφυσικά* I.5, 985b, 23 κ.ε.). Στους πυθαγόρειους ανάγεται η ιδέα ότι τα ουράνια σώματα κατά την κίνησή τους παράγουν ήχους σύμφωνα με τις αποστάσεις τους από τη Γη (ή από την «κεντρική φωτιά») και παρόμοια με τις αναλογίες της διαίρεσης μιας χορδής (Θεωρία της αρμονίας των σφαιρών, όπως παραδίδεται από τον Αριστοτέλη στο *Περί ουρανού* II.9, 290b, 12 κ.ε.). Οι πυθαγόρειοι εξήγησαν μέχρι και την ψυχή ως αρμονία που παράγεται από τις αντίθετες ύλες και δυνάμεις του σώματος (κατά το *Περί ψυχής* του Αριστοτέλη, I.4, 407b, 27 κ.ε.).

Στην πυθαγόρεια μεταφυσική ανατρέχει ο Πλάτων όταν εξηγεί τι είναι η ομορφιά. Το ωραίο αναδεικνύεται σε ιδιότητες της αρμονίας ως μέτρο και συμμετρία (Πλάτων, *Φίληβος* 64e). Η αρμονία είναι μια θεμελιώδης έννοια της φιλοσοφίας της πυθαγόρειας-πλατωνικής παράδοσης. Στον *Τίμαιο* λέγεται για τη σχέση σύμπαντος και ψυχής: όπως ο δημιουργός ξεπέρασε το αρχικό χάος με τη δημιουργία των ουράνιων σωμάτων και «τον χρόνο των περιστροφών τους που περιγράφεται σύμφωνα

με αριθμητικές αναλογίες», έτσι και οι Μούσες βοηθούν να ξεπεράσουμε, με τα στοιχεία μουσικής διαμόρφωσης του χρόνου –την αρμονία και τον ρυθμό– «την ανοργάνωτη περιφορά της ψυχής», ούτως ώστε μέσα από την τάξη της μουσικής να μπορέσει να αποκατασταθεί η τάξη στο εσωτερικό μας (Πλάτων, *Τίμαιος* 47d-e).

Ακολουθώντας την πυθαγόρεια-πλατωνική παράδοση, ο Αυγουστίνος ορίζει το ωραίο ως «aequalita numerosa», ως αριθμητική ισότητα υπό την έννοια της αντιστοιχίας, συμμετρίας, αρμονίας. Παράδειγμα του ωραίου είναι η μουσική, νοούμενη ως ενότητα ρυθμού, μέλους και λόγου (λέξης). Ο Αυγουστίνος ενδιαφέρεται για την κριτική ικανότητα του αυτιού. Η ακρόαση δεν είναι «κάποιο πάθημα της ψυχής», αλλά πολλώ μάλλον «ενέργεια, δράση» («operatio animi»· *De musica* VI.6, 16). Η δραστηριότητα εμφανίζεται ως διάκριση μέσα στην αντίληψη, ως ανάμνηση και ηχητική παράσταση. Θεμελιώνεται σε μια έμφυτη στον άνθρωπο αίσθηση αναλογίας και ακρίβειας. Ο Βοήθιος κληροδοτεί την τριμερή διαίρεση της μουσικής σε *musica mundana*, *musica humana* και *musica instrumentalis*. Σύμφωνα με τη *musica mundana*, τη μουσική του σύμπαντος κόσμου, οι τροχίες των άστρων είναι έτσι εναρμονισμένες μεταξύ τους ώστε συνενώνονται σε αρμονία, μολονότι εμείς δεν ακούμε τον ήχο της. Η *musica humana* φανερώνεται στη συνέργεια ψυχής και σώματος και στη νομοτέλεια του οργανισμού. Η *musica instrumentalis* κάνει να ηχούν οι νοητές δομές της συμπαντικής και της ανθρώπινης φύσης.

Στη βάση της κοπερνίκειας κοσμοθεωρίας και με τη βοήθεια της εμπειρικής μεθόδου, ο Johannes Kepler ανανεώνει τη θεωρία της συμπαντικής αρμονίας. Στο *Harmonices Mundi* (1619) αποδίδεται ύψιστη γνωστική αξία στη σύνδεση μουσικής και

μαθηματικών. Ένα κεφάλαιο αφορά το πώς «στις οριακές κινήσεις των πλανητών εκφράζονται κατά κάποιο τρόπο οι μουσικοί τρόποι ή τονικότητες», ένα άλλο κεφάλαιο το πώς «η συνολική αρμονία των έξι πλανητών δίδεται τρόπον τινά ως από κοινού αντίστιξη». Όταν ο Leibniz εξηγεί τη συνέργεια των υποστάσεων στο όλον και τη συνέργεια ψυχής και σώματος με τη βοήθεια της «προκατεστημένης αρμονίας», ακολουθεί την παράδοση της *musica humana* και *mundana*. Ο περίφημος ορισμός του Leibniz για τη μουσική έχει ως εξής: «Η μουσική είναι μια κρυφή αριθμητική πράξη του νου που μετρά ασυνείδητα. Διότι [κατά την ακρόαση της μουσικής] στον νου λαμβάνουν χώρα πολυάριθμες δύσκολες ή απαρατήρητες αντιλήψεις, οι οποίες δεν μπορούν να συλληφθούν μέσω κατάληψης που διακρίνει με ακρίβεια» (Leibniz 1734: 190). Το αίσθημα της συμφωνίας μπορεί να θεωρηθεί ως ιδιαίτερη περίπτωση αντίληψης. Αντιλήψεις, οι οποίες, σε αντίθεση με τις καταλήψεις, δεν συνειδητοποιούνται, συνίστανται σε μια «παροδική κατάσταση που συλλαμβάνει [...] ένα πολλαπλό στην ενότητα» (Leibniz [1714] 1956: 31). Οι αντιλήψεις είναι, επομένως, ασυνείδητο μέτρημα, και το μέτρημα αυτό δεν είναι απλή παράταξη αλλά ενέργημα σύνθεσης, σύλληψη ενός πολλαπλού ως ενότητας. «Η μουσική μάς γοητεύει, μολονότι η ομορφιά της δεν συνίσταται παρά στην αντιστοιχία αριθμών και στο ασυνείδητο για εμάς μέτρημα, το οποίο πραγματοποιεί η ψυχή με αφορμή παλμούς και ταλαντώσεις των ηχούμενων σωμάτων που συμπίπτουν ανά ορισμένα χρονικά διαστήματα» (Leibniz [1714] 1956: 23).

### Μουσική και συγκίνηση

Διαφορετικά είναι τα πράγματα για τη μουσική στη συνάφεια της πρακτικής ζωής: εδώ έχουμε να κάνουμε με εκτέλεση μουσικής, με δημιουργία και άσκηση μουσικής, με λειτουργίες και επιδράσεις της μουσικής σε συγκεκριμένες καταστάσεις της ζωής. Από νωρίς αναγνωρίστηκε η σημασία της μουσικής για τις συγκινήσεις, για τη μίμηση, διέγερση και κυριαρχησή τους. Η μουσική εξετάστηκε στο πλαίσιο της πρακτικής φιλοσοφίας (ηθικής και παιδαγωγικής). Αναμενόταν από αυτήν να αποκαθιστά μια ισορροπία μεταξύ Λόγου και παθών, να πραγματοποιεί στο στοιχείο της συγκίνησης τον Λόγο, όπως λέει ο Πλάτωνας στην *Πολιτεία* και ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά*. Ο Πλάτων αξιώνει μια αυστηρή ευθυγράμμιση της μουσικής με το ήθος και δεν διστάζει να αποκλείσει για τον σκοπό αυτό ορισμένα μουσικά μέσα (για παράδειγμα, «θρηνώδεις» και «μαλθακούς» τρόπους ή μουσικά όργανα που επιτρέπουν αυθαίρετες αλλαγές τονικότητων). Ο Αριστοτέλης διακρίνει μεταξύ μιας ηθικής-παιδαγωγικής και μιας αισθητικής σχέσης με τη μουσική. Για την εκπαίδευση προκρίνει επίσης μόνο «ηθικούς» τρόπους και ρυθμούς, τέτοιους δηλαδή, που να διαμεσολαβούν τη σύνεση και το θάρρος. Για την ακρόαση, τώρα, της μουσικής που εκτελούν άλλοι, αμφισβητεί «διεγερτικούς» και «μεθυστικούς» τρόπους (Αριστοτέλης, *Πολιτικά* VIII.7, 1342a).

Ο Αριστοτέλης ονομάζει ποίηση τη δημιουργία πραγμάτων που δεν υπάρχουν στη φύση αλλά είναι χρήσιμα στη ζωή. Ένα ιδιαίτερο είδος ποίησης είναι η τέχνη, που εμφανίζεται ως μίμηση: η τέχνη που αναπαριστά την ανθρώπινη πράξη, δηλαδή την ουσία του ανθρώπου στις διάφορες πραγματοποιήσεις, επιτυχίες και αποτυχίες του. Η τραγωδία ορίζεται μέσα από ετούτη τη μίμηση. Οι γλύπτες και οι ζωγράφοι

αναπαριστούν, επίσης, την ανθρώπινη φύση, την οποία αναζητούν σε ψυχικές στάσεις και κινήσεις. Ιδιαίτερα όμως ισχύει αυτό για τη μουσική, στις μελωδίες και στους ρυθμούς της οποίας φανερώνονται ψυχικές κινήσεις ως ηχητικές κινήσεις που επιδρούν στους ακροατές: «κατά τη διάρκεια της ακρόασης μεταβάλλεται η ψυχική διάθεση» (Αριστοτέλης, *Πολιτικά* VIII.5, 1340a). Ο Αριστόξενος, ο μαθητής του Αριστοτέλη, πραγματεύεται τις λειτουργίες της μελωδίας αναφορικά με την τραγωδία, το ερωτικό τραγούδι και την ερωτική ελεγεία, για την ισορροπία της ψυχής (Abert 1899: 66). Η μουσική έχει την ίδια δύναμη με τη ρητορική να προκαλεί συγκινήσεις. Διότι στη ρητορική δεν πρόκειται περί εμπράγματων αποδείξεων, αλλά περί μέσων συγκινησιακής πειθούς.

Στην εποχή του ανθρωπισμού η σύνδεση της μουσικής με τη ρητορική υπήρξε ιδιαίτερα επίκαιρη. Προέκυψε μια θεωρία μουσικής σύνθεσης δομημένη στα πρότυπα της ρητορικής, η λεγόμενη *musica poetica*, στο πνεύμα της αριστοτελικής ποιητικής. Δεν πρέπει να υποτιμάται η επιρροή τούτης της μουσικής ρητορικής στη μουσικοσυνθετική πράξη αναφορικά με τη μορφή και τη μουσική γλώσσα. Από νωρίς απόκτησε ορθολογιστικά χαρακτηριστικά, που φανερώνονται στην καταλογοποίηση των μουσικών ρητορικών σχημάτων (Burmeister 1606) και των συγκινήσεων (Kircher [1650] 1970). Τον 18ο αιώνα ο Johann Mattheson υιοθετεί την αριστοτελική παράδοση. Ορισμένα γραπτά του τα δημοσιεύει με το ψευδώνυμο Αριστόξενος ο νεότερος. Η μελοποιία, η τέχνη της σύνθεσης καλών μελωδιών, είναι «το πιο ουσιώδες» στη μουσική (Mattheson [1739] 1954: 133). Το πιο «εξέχον» μέρος της θεωρίας της μελωδίας αφορά «τα πάθη ή ροπές της ψυχής», το πιο «αναγκαίο» από «τα στοιχεία της μουσικής ομιλίας» (στο ίδιο: 200). Αμφότερες οι

πτυχές –έκφραση συγκινήσεων και δομή ομιλίας– αξιώνονται ρητά και για την καθαρά ενόργανη μουσική (στο ίδιο: 208, §34).

Στις συγκινήσεις αντιστοιχούν κινήσεις και στάσεις του σώματος, όπως η διαστολή (των «ζωτικών πνευμάτων») στη χαρά, η συστολή στη λύπη, η ανύψωση στην ελπίδα, η πτώση στην απελπισία. Αντιστοίχως διαφοροποιείται η κινητική μορφολογία μεταξύ οίησης και ταπεινοφροσύνης, πείσματος και συγκατάβασης, οργής, ζήλειας, εκδικητικότητας, μένους, αφενός, και ευγενών συναισθημάτων, αφετέρου. Στους χορούς ο χαρακτήρας της κίνησης γίνεται αντιληπτός με ιδιαίτερη σαφήνεια και για τον λόγο αυτό ο Mattheson περιγράφει τη χορευτική μελωδία ως παράδειγμα μιας τυπολογίας της μουσικής σύμφωνα με τις συγκινήσεις (Mattheson [1739] 1954: 224-231). Στο μινουέτο αποδίδεται συγκρατημένη ευθυμία, στην γκαβότα έντονη («ενθουσιώδης») χαρά. Το εμβατήριο ενσαρκώνει ηρωικό χαρακτήρα, η *entrée*, που διακρίνεται για τους παρεστιγμένους της ρυθμούς, χαρακτήρα μεγαλειώδη, υψηλό. Από τους υποδειγματικούς χορούς της σουίτας η *allemande*, εφόσον διαθέτει ανεπτυγμένη αρμονία, εκφράζει μια ικανοποιημένη ψυχή, η *sarabande*, ο εορταστικός χορός με καταγωγή από την Ισπανία, δέος και μεγαλοσύνη· στην *courante* αποδίδεται ελπίδα, στη *gigue* διακρίνονται τέσσερις τύποι που αφορούν τις συγκινήσεις του θυμού, της μεγαλοφροσύνης, της φιληδονίας και της σπουδής (στο ίδιο: 228, §204).

## 2. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΠΟ ΤΟΝ KANT ΣΤΟΝ NIETZSCHE

### Θεωρία των καλών τεχνών

Η εξέλιξη της μουσικής ως αυτόνομης τέχνης εκδηλώνεται ως σταδιακή αποδέσμευση από τις λειτουργίες στις οποίες ήταν υποταγμένη στις προαναφερθείσες παραδόσεις: από τη γνωστική λειτουργία και από τις πρακτικές λειτουργίες. Μια παρτίτα του Bach, για παράδειγμα, δεν έχει ούτε την πρακτική λειτουργία της χορευτικής μουσικής, η οποία έλκει την καταγωγή της από το είδος *partita*, ούτε τη θεωρητική λειτουργία της παρουσίασης μιας αριθμητικής τάξης. Είναι ένα έργο τέχνης με την έννοια των «καλών τεχνών», οι οποίες τον 18ο αιώνα χωρίστηκαν από τις *artes liberales* (τις ελευθέριας τέχνης ή επιστήμες) και τις *artes mechanicae* (τις μηχανικές τέχνες). Ως «καλές», οι τέχνες δεν χρησιμεύουν ούτε στην επιστήμη, ούτε στην καθημερινή πρακτική. Το ωραίο, όπως αναφέρεται αργότερα στον Kant, αρέσει «χωρίς έννοια» και «χωρίς (πρακτικό) ενδιαφέρον» (Kant [1790] 1975: §§2 και 6). Προκειμένου να οριοθετηθεί η τέχνη σε σχέση με την επιστημονική γνώση και το πρακτικό ενδιαφέρον, η κατ' αίσθηση εποπτεία, η αίσθησις, ανακηρύσσεται σε αυτοτελή περιοχή ανθρώπινης συμπεριφοράς που αξιώνει και θεμελιώνει μια επιστήμη η οποία την

ερευνά. Την επιστήμη αυτή ο Alexander Gottlieb Baumgarten την ονόμασε «αισθητική». Η μεγάλη απαίτηση από τη φιλοσοφία ήταν προφανώς η αυτονόμηση της τέχνης, η αποδέσμευση και της μουσικής από πατροπαράδοτες λειτουργίες και γενικές οδηγίες. Χρειαζόταν μια θεωρία του έργου τέχνης ως ενός ατομικού μορφώματος, το οποίο δεν κατέχει το νόημά του σε λειτουργίες, κανόνες, γενικές δομές, αλλά σε μια μορφή που ανήκει μόνο στο ίδιο, σε μια φανερή εναρμόνιση των ιδεών του σε ενότητα: «consensus cogitationum [...] inter se ad unum, qui phaenomenon sit» (Baumgarten [1750/58] 1986: §18).

Στην κλασική και τη στενά συνδεδεμένη με αυτήν πρώιμη ρομαντική αισθητική, τονίστηκε η ιδιαίτερη εγγύτητα της μουσικής στην «καθαρή» έννοια της τέχνης, στον «καθαρά ποιητικό κόσμο». Αναφέρουμε σχετικά δύο περιφημες ρήσεις. Στο έργο του *Παρατηρήσεις στο πνεύμα των οδοιπόρων* λέει ο Goethe: «Στη μουσική η αξιολύπη της τέχνης φανερώνεται ενδεχομένως με τον πιο εξέχοντα τρόπο, αφού δεν έχει κάποιο εξωτερικό θέμα το οποίο θα έπρεπε να λαμβάνει υπόψη. Είναι όλως διόλου μορφή και περιεχόμενο που ανυψώνει και εξευγενίζει οτιδήποτε εκφράζει» (Goethe [1829] 1982: 290). Ο Wilhelm Heinrich Wackenroder και ο Ludwig Tieck θεμελίωσαν την ιδιαίτερη αξιολύπη της καθαρής ενόργανης μουσικής: «Στην ενόργανη μουσική η τέχνη είναι ανεξάρτητη και ελεύθερη, αποδίδει η ίδια στον εαυτό της τους νόμους της, ονειροπολεί παιχνιδίζοντας και χωρίς σκοπό, και μολαταύτα εκπληρώνει και επιτυγχάνει τον ύψιστο σκοπό» (Tieck, όπως αναφέρεται στο Wackenroder [1799] 1968: 196). Ο ύψιστος σκοπός είναι η έκθεση (Darstellung) αισθητικών ιδεών με την έννοια του Kant: «[...] υπό την αισθητική ιδέα όμως κατανοώ εκείνη την παράσταση της φαντασίας, που δίνει έναυσμα να σκεφτεί κανείς πολλά, χωρίς όμως

να της ταιριάζει μια ορισμένη σκέψη, μια έννοια δηλαδή, και την οποία επομένως καμία γλώσσα δεν μπορεί να φτάσει και να καταστήσει κατανοητή πλήρως» (Kant [1790], 1975: §49). Μια Συμφωνία, για παράδειγμα, μας δίνει τη δυνατότητα να σκεφτούμε (να αναλύσουμε και να ερμηνεύσουμε), χωρίς στην ατομικότητά της να μπορεί να συλληφθεί ή και να αντικατασταθεί πλήρως από έννοιες.

Η αισθητική του Eduard Hanslick τοποθετεί στο επίκεντρο την καθαρή ενόργανη μουσική. Η επίκληση στο συναίσθημα, το οποίο η μουσική υποτίθεται ότι πρέπει να εγείρει ή να εκθέτει, απορρίπτεται ως «μη επιστημονική», επειδή τα συναισθήματα αδυνατούν να χρησιμεύσουν ως επιστημονική αρχή. Η αρχή του μουσικά ωραίου πρέπει να αναζητηθεί «στους ήχους και την καλλιτεχνική τους διασύνδεση» (Hanslick [1854] 1971: 58). Ιδού το βασικό σκεπτικό: ο συνθέτης διαμορφώνει το ηχητικό υλικό σύμφωνα με τις ιδέες του. Οι ιδέες είναι ιδέες μουσικές, δεν είναι ιδέες ήδη διαθέσιμες λογοτεχνικά ή εικονογραφικά. Εμπεριέχουν χαρακτήρες κίνησης, τους οποίους ο Hanslick ονομάζει «το δυναμικό στοιχείο», ενεργό σε φυσικές και ψυχικές διαδικασίες. Το έναυσμα ώστε η έννοια της κίνησης να θεωρείται η «πιο σπουδαία και γόνιμη» έννοια της αισθητικής της μουσικής,<sup>20</sup> το έδωσε ο Hermann Lotze, ο οποίος έδειξε με ποιο τρόπο «μορφές διασύνδεσης και κίνησης», ακριβώς όταν δεν ανάγονται σε αφορμές περιεχομένου και σε συγκινήσεις, φανερώνουν την ιδιαιτερότητά τους: επιτρέπουν τη συγκεκριμενοποίηση της μουσικής ιδέας στη λανθάνουσα αναφορά

<sup>20</sup> «Η έννοια της κίνησης έχει μέχρι σήμερα παραμεληθεί εντυπωσιακά στις έρευνες για την ουσία και την επίδραση της μουσικής: τη θεωρούμε την πιο σημαντική και γόνιμη έννοια» (Hanslick [1854] 1971: 27).

της σε οτιδήποτε «έχει αξία για την ψυχή μας στην πορεία της εξωτερικής και της εσωτερικής ζωής» (Lotze 1868: 486). Μια μουσική ιδέα είναι μια σκέψη (θέμα, μοτίβο) που έχει την ικανότητα να αναπτύσσεται και να ευνοεί τη μουσική διαμόρφωση. Όταν ένα μουσικό έργο, στις λεπτομέρειές του, ακούγεται με αναφορά σε μια μουσική ιδέα που του προσδίδει ενότητα, στην «εσωτερική μορφή» του, αποκαλύπτει το περιεχόμενό του: «το περιεχόμενο της μουσικής είναι ηχητικά κινούμενες μορφές» (Hanslick [1854] 1971: 59).

Με τη σύλληψη του Hanslick δείχνει να αντιφάσκει η ρήση του Schumann (1810-1856): «Η αισθητική της μίας τέχνης είναι εκείνη της άλλης· μόνο το υλικό διαφέρει» (1854: τ. 1, 43). Οι τέχνες διαφέρουν ως προς τον τρόπο που πραγματοποιούν την έννοια της τέχνης, το ποιητικό στοιχείο. Με την έννοια της ποίησης ενός έργου (στο ίδιο: 71), όπως την κατανοεί ο Schumann, εννοείται το δημιουργικό στοιχείο σε σχέση με την παραδοσιακή μουσική γλώσσα και το ατομικό στοιχείο σε σχέση με την τεχνική ιδιοκατασκευή, συνεπώς κάτι που μπορεί να βρεθεί στις ίδιες τις μουσικές διαδικασίες και όχι στα απορριφθέντα από τον Hanslick περιεχόμενα. Το ποιητικό δεν βρίσκεται πίσω ή πάνω από μια σύνθεση, αλλά στον πλούτο σε εμμενώς μουσικές σχέσεις που παράγονται από ένα μοτίβο (ή λίγα μοτίβα). Ακριβώς, όμως, τα εμμενώς μουσικά συμβάντα είναι που διεγείρουν τη φαντασία. «Ως ποιητικές θα μπορούσαν να αναφερθούν επιμέρους πτυχές με όχι πάντοτε αδιαμφισβήτητη μονοσημαντικότητα, που εξασφαλίζουν θάμβος, ρίγος και μέθη, επιτρέπουν συνειρμούς κάθε είδους, ίσως ακόμα και να τους προκαλούν ή τουλάχιστον να τους διεγείρουν υποσυνείδητα, χωρίς το μουσικό πλέγμα να τις εξαναγκάζει και να τις εξουσιάζει» (Kapp 2015: 159).

### Φιλοσοφία της ιστορίας της τέχνης

Ο Hegel βλέπει την εξέλιξη των ειδών τέχνης μέσα σε ιστορικές συνάψεις, απ' όπου συνάγει την «πολιτισμική λειτουργία» της τέχνης (Kuhn [1931] 1966· Nowak 1971). Η σχέση της τέχνης με τον πνευματικό πολιτισμό (Kultur) μιας εποχής γίνεται τα μέγιστα αντιληπτή ως σχέση με τη θρησκεία εκείνης της εποχής. Στην κλασική Αρχαιότητα η γλυπτική μπορούσε να γίνει η ηγετική τέχνη διότι έχει τη δυνατότητα να αναπαριστά τον κόσμο των θεών με πλαστικό ενσώματο τρόπο. Τουναντίον, σε μια εποχή όπου απαγορεύονταν οι εικόνες, κατά την πρώτη μωσαϊκή εντολή «ου ποιήσεις σεαυτώ είδωλον», η γλυπτική δεν μπορούσε να αναπτυχθεί, σίγουρα όμως μπορούσε η αρχιτεκτονική διά της ανέγερσης ναών, όπου δεν φτιάχεται κάποια εικόνα της θεότητας, αλλά μόνο ένα έντεχνο εξωτερικό περιβάλλον προκειμένου η θεότητα να υποδεικνύεται συμβολικά. Για τον λόγο αυτό, σύμφωνα με τον Hegel, η αρχιτεκτονική γνώρισε μια πρόωπη τελειότητα στον ναό του αρχαίου Ισραήλ. Στον χριστιανισμό τώρα, τονίζει ο Hegel, ο θεός αναπαρίσταται ως βασανιζόμενος άνθρωπος. Για την αναπαράσταση της ιστορίας των παθών του Χριστού και όσων ακολουθούν, για την αναπαράσταση της ατομικής εμπειρίας, δεν αρκεί πλέον η γλυπτική ως τυπική μορφή τέχνης· εδώ χρειάζεται η ζωγραφική, που μπορεί να διαφοροποιήσει καλύτερα την ψυχική έκφραση, και τέλος η μουσική, που καθιστά δυνατή μια ανέφικτη για τις άλλες τέχνες εσωτερίκευση του ψυχικού περιεχομένου. Η μουσική είναι για τον Hegel η καλλιτεχνική μορφή της χριστιανικής θρησκείας και της εποχής της, όπως η γλυπτική είναι η καλλιτεχνική μορφή της ελληνικής και ρωμαϊκής Αρχαιότητας. Στη μουσική ο Hegel καταλογίζει μια θέση-κλειδί προπαντός για τη νεωτερικότητα του δυτικοχριστιανικού πολιτισμού.

Η εμπειρία που κρύβεται πίσω από τούτη την ιστοριοφιλοσοφική αντίληψη είναι η γνωριμία με τα *Κατά Ματθαίον Πάθη* του Bach, που το 1823 επανεκτελέστηκαν για πρώτη φορά από τον Mendelssohn, και με τη μουσική της Σχολής της Ρώμης, την οποία ο Hegel ανακάλυψε στη Χαϊδελβέργη στον Thibaut, τον συγγραφέα του μικρού βιβλίου *Περί καθαρότητας της μουσικής*. Στη μουσική αυτή ο Hegel βλέπει να αντιπροσωπεύεται η πολιτισμική λειτουργία αναφορικά με την εποχή του Χριστιανισμού, όπως στον Απόλλωνα του Belvedere αναφορικά με το αρχαίο πάνθεο, και στον ναό και την πυραμίδα αναφορικά με την αρχαία Ανατολή και την ανεικονική της λατρεία του θείου.

Πρόθεση του Hegel δεν ήταν να υποστηρίξει ότι τα είδη τέχνης περιορίζονται σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους, αλλά μόνο ότι εναλλάσσονται ως προς τον ηγετικό ρόλο. Μπορεί η μουσική ήδη στην εβραϊκή λατρεία και το αττικό δράμα να διαδραμάτιζε έναν εξέχοντα ρόλο, όμως απέκτησε τον τρόπο ύπαρξης ενός αυτοτελούς έργου κυκλικής μορφής πρώτα στο πλαίσιο της χριστιανικής λατρείας, με την εκκλησιαστική λειτουργία ως μουσικό έργο τέχνης. Η πιθανή ένσταση ότι σε μια θεώρηση προσανατολισμένη στην ιστορία της θρησκείας η κοσμική τέχνη παραμελείται είναι για τον Hegel λανθασμένη. Για τη χριστιανική μουσική, για παράδειγμα, ο Hegel καταδεικνύει μια ιστορική διαλεκτική: ο θρησκευτικός κύκλος ιδεών ενεργοποιεί έναν κύκλο ιδεών καταφατικά κοσμικό, τον οποίο θεωρεί πως αντιπροσωπεύει η όπερα, και αυτός πάλι, δεσμευμένος στη λέξη και τη δραματική πράξη, ενεργοποιεί ως αντίθεση μια μουσική διαμόρφωση που δημιουργεί ελεύθερα και καθαρά, χωρίς εξωμουσική θεματική ύλη, την καθαρή ενόργανη μουσική, η οποία διανοίγει έναν αποδεσμευμένο από λατρευτικές και γλωσσικές προδιαγραφές σημασιολογικό ορίζοντα. Σε τούτη

την απελευθέρωση από ουσιώδεις δεσμεύσεις ο Hegel βλέπει, ως γνωστόν, να πλησιάζει το τέλος της τέχνης: η απόλυτη μουσική μπορεί μεν να προσφέρει στον εξειδικευμένο ειδήμονα πάντοτε κάτι ενδιαφέρον, χάνει όμως εκείνο το «γενικά ανθρώπινο ενδιαφέρον για την τέχνη».

Για τον Sören Kierkegaard η μουσική ως «χριστιανική τέχνη» φαίνεται εντελώς διαφορετικά. Αν όντως ισχύει ότι η μουσική είναι «χριστιανική τέχνη», τότε είναι τέτοια με μια έννοια αντίθετη από εκείνη της εγγελιανής αισθητικής: σε αντίθεση με την κλασική Αρχαιότητα, ο χριστιανισμός δεν θεωρεί πια την αισθητικότητα ως κάτι θεϊκό, αλλά ακριβώς σε τούτη την αποστροφή η αισθητικότητα γίνεται δυνατή ως βασική στάση που εκπληρώνεται στην απόλαυση. Η μουσική «αποδεικνύεται με την αυστηρή έννοια ως χριστιανική τέχνη [...] ως μέσον για εκείνο που ο χριστιανισμός απωθεί και με αυτόν τον τρόπο επιβεβαιώνει» (Kierkegaard [1843] 1922: 58). Τον Kierkegaard, τον θεμελιωτή της φιλοσοφίας της ύπαρξης, δεν απασχολούν φυσικά ιστοριοφιλοσοφικές συνάψεις αλλά μορφές ύπαρξης: η αισθητική, η ηθική και η θρησκευτική. Μεταξύ τους δεν υπάρχει διαμεσολάβηση παρά μόνο «άλμα» ως ριζικός μετασχηματισμός της ύπαρξης. Στο πρώτο μέρος του *Είτε-Είτε* ([1843] 1922) η αισθητική μορφή ζωής αναπτύσσεται ερμηνευτικά με αφορμή τον *Don Giovanni* του Mozart.

Το γεγονός ότι στο ιστοριοφιλοσοφικό σύστημα των τεχνών του Hegel η μουσική γίνεται προστάδιο της ποίησης μπόρεσε να αξιοποιηθεί ως επιχείρημα για τη δικαιολόγηση της προγραμματικής μουσικής και ειδικότερα του συμφωνικού ποιήματος, όπως κάνει ο Franz Brendel αναφορικά με τον Liszt (Brendel 1867: 634). Ο ίδιος ο Liszt στο δοκίμιό του *O Berlioz και η Συμφωνία Harold* (1855) αποκαλεί τον συνθέτη «ποιητή των

ήχων», που χρησιμοποιεί τη μουσική ως γλώσσα την οποία διαμορφώνει «σύμφωνα με τις απαιτήσεις των εκφραζόμενων ιδεών». Οι ιδέες εδώ είναι λογοτεχνικές και προέρχονται από τη μεγάλη ποίηση. «Τα αριστουργήματα της μουσικής αφομοιώνουν όλο και περισσότερο τα έργα της λογοτεχνίας» (Liszt 1882: τ. 4, 58). Από τη μουσική απαιτείται να κατοπτρίζει με μουσικά μέσα την ποίηση. Η αξίωση να υλοποιεί η τρέχουσα μουσική γλώσσα τη σκέψη και τον αναστοχασμό, στρέφει το εγελιανό επιχείρημα ακόμα και ενάντια στη θέση του Hegel για το τέλος της τέχνης.

#### Schopenhauer, Wagner, Nietzsche

Στην κυριαρχία του πνεύματος στην ιστορία της ανθρωπότητας ο Schopenhauer αντιπαραθέτει την κυριαρχία μιας ασυνείδητης, ενορμητικής βούλησης: *Ο κόσμος ως βούληση και ως παράσταση* ([1818] 1949). Η «παράσταση» είναι ο κόσμος όπως παρουσιάζεται στον άνθρωπο μέσα από τις αισθήσεις και τη διάνοια, η βούληση όμως είναι το καθαυτό του κόσμου. Στις ενορμήσεις της η βούληση είναι αντιφατική και φέρνει διαμάχη και πόνο στη φύση και την ανθρωπότητα. Η αισθητική παρατήρηση και η στοχαστική ακρόαση προσφέρουν προσωρινή λύτρωση από τη βούληση, ενώ η μόνιμη λύτρωση είναι στόχος της ηθικής (της ασκητικής και της συμπόνιας). Η μουσική εκφράζει «το καθαυτό κάθε φαινομένου, την ίδια τη βούληση» (στο ίδιο: τ. 2, 308), ενώ ο συμφωνισμός του Beethoven βιώνεται ως «η πιο τέλεια απεικόνιση της ουσίας του κόσμου»· περιέχει τις συγκινήσεις όχι στην υπηρεσία της βούλησης, αλλά σε απελευθερωμένη και απελευθερωτική φαινομενικότητα ως «ψιλή μορφή χωρίς [εξω-μουσικό] θεματικό υλικό, ως ψιλός κόσμος πνευμάτων χωρίς

ύλη» (στο ίδιο: τ. 3, 514). Η φιλοσοφία του Schopenhauer άσκησε μεγάλη επιρροή στη μουσική και την αισθητική της μουσικής (Wagner, Mahler, Pfitzner).

Η αισθητική του συνολικού έργου τέχνης του Richard Wagner υιοθετεί την ιδιαίτερη εκτίμηση που έτρεφε η κλασική αισθητική για το αρχαιοελληνικό δράμα. Αν στην παραδοσιακή όπερα η μουσική μπορούσε εύκολα να αυτονομηθεί από τη λέξη και τη σκηνική δράση, στόχος του Wagner είναι όλα τα μέσα της τέχνης να χρησιμοποιούνται κατά τέτοιο τρόπο ώστε να υπηρετούν την «παροντοποίηση της ποιητικής πρόθεσης για το συναίσθημα» (Wagner [1851] 1897: τ. 4, 202). Κεντρικό μουσικό μέσο μιας τέτοιας παροντοποίησης είναι «τα κύρια μοτίβα της δραματικής πράξης που έχουν γίνει ευδιάκριτες μελωδικές στιγμές» (στο ίδιο: 202), τα οποία αργότερα ονομάστηκαν καθοδηγητικά μοτίβα (Leitmotive) και με τη βοήθεια των οποίων αποσαφηνίζονται τα ενεργά σε λόγο και σκηνική δράση κίνητρα. Για το *Δαχτυλίδι του Νίμπελουγκ* (1876) ο Wagner επιδιώκει μια μοτιβική εξελικτική συνάφεια, με αφετηρία μοτίβα της φύσης τα οποία μετατρέπει «σε φορείς των παθών που καθοδηγούν την εκτενώς διαρθρωμένη δράση και τους χαρακτήρες που εκφράζονται σε αυτήν» ([1871] 1897: τ. 6, 266). Η έννοια του συνολικού έργου τέχνης έχει μια ορισμένη εγγύτητα με τον σχηματισμό συστήματος στη φιλοσοφία, καθώς στοχεύει στην ενότητα της τέχνης (ποίηση, θεατρική παράσταση, τραγούδι, συμφωνική μουσική), των γνωστικών δυνάμεων (αισθήσεις, συναίσθημα, διάνοια) και της συνείδησης του χρόνου (παροντοποίηση). Το γεγονός ότι η εμβέλεια του συνολικού έργου τέχνης βρίσκεται υπό το πρωτείο της μουσικής μπορούσε να στηριχθεί σε ένα επιχείρημα του Schopenhauer: η μουσική δεν εκθέτει τις ιδέες που περιέχονται στα φαινόμενα του κόσμου,

αλλά τη συμπεριληπτική αρχή του κόσμου, τη «βούληση». Το δράμα που εκθέτει ιδέες «μπορεί αληθινά να κατανοηθεί με πλήρη σαφήνεια μόνο μέσα από εκείνα τα μοτίβα της μουσικής που κινούνται, διαμορφώνουν και μεταβάλλονται» ([1870] 1897: τ. 9, 106).

Η βούληση, όπως την κατανοεί ο Schopenhauer, είναι μια ροή αντιμαχόμενων δυνάμεων και ο Nietzsche το βλέπει αυτό στην αντιθετική δράση του Διονύσου και του Απόλλωνα. Ο Nietzsche θεωρεί ότι «η περαιτέρω εξέλιξη της τέχνης συνδέεται με την διττότητα του απολλώνειου και του διονυσιακού» ([1872] 1988: 25). Η αττική τραγωδία αναγνώρισε τούτες τις κατηγορίες αφενός στην αντίθεση μορφής και ζωτικής ορμής και αφετέρου στην αντίθεση ενός κόσμου εικόνων και της «βούλησης», ως του «πρωταρχικού ενός, στην οδύνη και την αντίφασή του» (στο ίδιο: 43 κ.ε.). Από το πνεύμα της μουσικής του Richard Wagner το τραγικό φρόνημα πρέπει να μεταφυτευτεί στον κόσμο του παρόντος. Τα έργα του Wagner είναι τα διονυσιακά «μυστήρια» του παρόντος ([1876] 1988: 464). Περιεχόμενο τους είναι η δικαιολόγηση του τραγικού δράματος ως της οδυνηρής παρέλευσης των πεπερασμένων ανθρώπινων μορφών στο προσκήνιο της ζωής, που στη μουσική αναδεικνύεται όχι πια σε αρνητική και μόνο «βούληση» αλλά σε παιγνιώδη Πρώτη Αιτία, απ' όπου εκπορεύεται μια «μεταφυσική παρηγοριά» ([1872] 1988: 114): «μόνο ως αισθητικά φαινόμενα δικαιολογούνται η ύπαρξη και ο κόσμος» (στο ίδιο: 17, παρομοίως σε πολλά σημεία από το βιβλίο για τον Wagner).

Από τη σκοπιά μιας δικαιολόγησης του κόσμου, στον Nietzsche φαίνονται ύποπτα όλα όσα αφορούν την επέκεινα της ζωής παρηγοριά: η ορμή για μια κατάσταση ανυπαρξίας, όπως στον Schopenhauer, και η ορμή για μια κατάσταση λύτρωσης

και τελείωσης, όπως στον χριστιανισμό. Ο Nietzsche βλέπει αμφότερες τις τάσεις να κυριαρχούν στον ύστερο Wagner και νομίζει πως ακούει μια βαθύτερη κατάφαση της ζωής εκεί όπου μια τραγική φιγούρα βρίσκει την έκφρασή της σε χορευτική-ρυθμική μουσική, όπως συμβαίνει στην *Κάρμεν* του Bizet.