

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ
Σύμβουλος σπουδών: Γιώργος Ξηροπαΐδης

Διπλωματική Εργασία:

*Οι φιλοσοφικές προϋποθέσεις της μετάβασης από
την φωνητική στην οργανική μουσική τον 19^ο αιώνα
Το οργανικό και ο επαναπροσδιορισμός του φωνητικού στη μουσική θεωρία
και πράξη*

Μανιάτης Ιωάννης – Ιόλαος

Αθήνα, Άνοιξη 2008

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

❖ Περιεχόμενα.....	Σελ.2
❖ Αντί Προλόγου.....	Σελ.4
❖ Εισαγωγή.....	Σελ.5
❖ Οι προϋποθέσεις της μουσικοαισθητικής συζήτησης τον 18 ^ο αιώνα: η διαμάχη των μπουφόνων και η στάση Rousseau.....	Σελ.16
❖ Κάποιες θέσεις θεμελίωσης του μουσικοαισθητικού: Kant- Herder.....	Σελ.20
❖ Η περιπέτεια του μουσικού πράττειν: Ludwig van Beethoven.....	Σελ.27
❖ Η ρομαντική αντίληψη για την Instrumentalmusik: E.T.A. Hoffmann.....	Σελ.33
❖ Το άλμα προς το ρομαντικό: η Ενάτη.....	Σελ.40
❖ Φιλοσοφία και πράξη: Hegel και Ενάτη.....	Σελ.44
❖ Η Ενάτη και η σχέση συμφωνίας-πολιτικής.....	Σελ.49
❖ Προγραμματικό-απόλυτο/πολιτικό– μηπολιτικό:Hanslick&Wagner.....	Σελ.58
❖ Επίλογος.....	Σελ.74
❖ Βιβλιογραφία.....	Σελ.77

“But music for the time doth change his nature”
Merchant of Venice, act V, sc. I

Αντί προλόγου

Αντί προλόγου θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου σ' αυτό το Μεταπτυχιακό πρόγραμμα διότι ενθαρρύνοντας ή αποθαρρύνοντας -δεν έχει σημασία- συνέβαλαν με τρόπο καθοριστικό σ' αυτή την έρευνα. Φυσικά πολλούς από τους συμφοιτητές μου διότι μου προσέφεραν την ικανοποίηση της πρωταρχικής θεωρητικής διαδικασίας, της συζήτησης. Ελπίζω να τους προσέφερα, έστω και λίγο, το αντίστοιχο. Ιδιαίτερος το Νίκο Πατέλη, φίλο και συνομιλητή, με τον οποίο αισθάνομαι ότι έχω την άνεση να συζητήσω το οτιδήποτε -του Ολυμπιακού συμπεριλαμβανομένου. Τη σύντροφο μου, Ντάνα Παπαχρήστου, η οποία με περιβάλλει με την αγάπη της και μου χαρίζει τις ανεξάντλητες μουσικές της γνώσεις. Το Γιώργο Σαγκριώτη, ο οποίος μας διδάσκει γερμανικά, για την πολύτιμη βοήθεια κατά την μετάφραση των γερμανικών αποσπασμάτων και για τις «νυχτερίδες» στο σπίτι του που μετεωρίζονται ανάμεσα στη θεωρητική συζήτηση και το πάρτυ. Τους γονείς μου που με μύησαν στη μουσική και που με ενισχύουν (και οικονομικά!). Τον Γιώργο Μανιάτη που μου επιτρέπει να επικοινωνώ με τη βιβλιοθήκη του (τόσο την υλική, όσο και τη «διανοητική»). Ξέρει πως οι ατελείωτες διαφωνίες μας είναι πάντα η πηγή του προβληματισμού μου. Τον αθεράπευτα, ερωτευμένο έφηβο της μουσικής Στάθη Αρφάνη. Τους Δημήτρη Βαρελόπουλο, Αλέξανδρο Καψοκαβάδη, Γιώργο Κεσίσογλου, Γιώργο Κοντογιάννη, Χρήστο Κουτσιανά, Γιώργο Λαδόπουλο, Πέτρο Λαμπρίδη, Βάνια και Κωστή Τσιουλάκη που – άμεσα ή έμμεσα- με διδάσκουν για τη μουσική και με εμπνέουν να ασχολούμαι μαζί της –ευτυχώς ακόμη- περισσότερο σε επίπεδο πράξης παρά θεωρίας.

Α, και τον πιστό τετράποδο σύντροφο, τη Λάρα, που ευθανατώθηκε όσο δούλευα αυτό το κείμενο. Υπήρξε, με τα γαβγίσματά της, ένα εξόχως μουσικό όν.

Εισαγωγή

Μπορεί κανείς να προσεγγίσει τα πράγματα με ερμηνευτικό τρόπο, στο πλαίσιο μιας εκπαιδευτικής διαδικασίας, με δύο τρόπους : μπορεί, αφενός, να ασχοληθεί με περιοχές που προσφέρουν τις ευκαιρίες για διάκριση, για επιπλέον έρευνα, με περιοχές που εμπλουτίζουν τη βιβλιογραφία και «κατοχυρώνονται» από εκείνον που, ως άλλος Cortes, τις καταλαμβάνει, μπορεί, αφετέρου, να ασχοληθεί με περιοχές που τον αφορούν. Εδώ, επιλέγεται η δεύτερη λύση · η λύση που, πριν τεθεί το πρόβλημα, υπάρχει και θα υπάρχει εφόσον το κάθε βίωμα απαιτεί την ερμηνεία του. Η εδώ ερμηνευτική στάση, η ανα χείρας ερμηνευτική απόπειρα, ξεκίνησε από βιωματικές αφορμές. Γι' αυτό το λόγο κεντρικό ζήτημα του κειμένου είναι η μουσική. Διότι η μουσική υπήρχε πριν καν συγκροτηθούν οι αντιληπτικές, άρα και ερμηνευτικές, ικανότητες αυτού που αποπειράται, υπήρχε, με έντονο και αντιφατικό τρόπο, κατά τη διάρκεια της αποπεράτωσης του κειμένου, θα υπάρχει, ευτυχώς, και μετά από αυτό. Οτιδήποτε μας αφορά εξορισμού μας θέτει ένα ερώτημα: γιατί μας αφορά; Η κάθε ιστορική περίοδος, η εκάστοτε κοινωνική ή πολιτισμική δράση θέτει ένα ερώτημα επιπλέον: γιατί έγιναν τα πράγματα κατ'αυτόν τον τρόπο; Τι συνέβη σε επίπεδο θεωρίας και πράξης, αν θεωρούνται αυτά στο πεδίο του αισθητικού αλλά και του πολιτικού αλληλένδετα, που προκάλεσε αυτές τις εξελίξεις; Πώς, τέλος, δεδομένες και κοινά παραδεκτές τέτοιες εξελίξεις εμφανίζονται σε διάφορα όμορα πεδία και πώς, τελικά, ερμηνεύονται; Με αφορμή τέτοιες μεθοδολογικές απορίες και με τη βούληση να απαντηθούν επί πρακτικού συγκροτήθηκε αυτό το κείμενο και με την ίδια αφορμή ξεκίνησε η κατ' αρχήν ενασχόληση μαζί του.

Το κεντρικό αίτημα του κειμένου είναι η μουσική του 19^{ου} αιώνα και μάλιστα οι φιλοσοφικοαισθητικές προϋποθέσεις της. Η ενασχόληση με τη μουσική, από φιλοσοφική αφορμή και με επιστημονική συνέπεια, ξεκινά ήδη από την αρχαιότητα. Είναι γνωστή η «μαθηματικοποίηση» του ήχου από τον Πυθαγόρα και τους Πυθαγόρειους. Ο Πλάτων, ιδιαίτερα στην Πολιτεία,

τοποθέτησε τη μουσική, με το ευρύτερο περιεχόμενο που είχε τότε ο όρος, στον πυρήνα της παιδαγωγικής διαδικασίας, ως ένα είδος καλλιέργειας που κρίθηκε απαραίτητο για τη συγκρότηση του πολίτη. Το ότι η μουσική είχε πάντοτε μία πολιτική και παιδαγωγική διάσταση είναι γνωστό και πασίδηλο. Οι Ινδοί, επί παραδείγματι, αν και ανήκουν σε εντελώς διαφορετικό πολιτισμικό πλαίσιο, εξάρουν την σημασία της μουσικής για την καλλιέργεια των νέων ανθρώπων και, ειδικά σε παλαιότερους κοινωνικούς σχηματισμούς, την αντιλαμβάνονταν ως το κυρίαρχο όχημα για την κοινωνική ένταξη του ατόμου. Η μουσική, όμως, δεν είχε πάντοτε το περιεχόμενο που της δίνουμε σήμερα. Για μεγάλο ιστορικό διάστημα ο δυτικός πολιτισμός δεν εννοούσε ως μουσική ό,τι ακριβώς εννοεί σήμερα: ήταν κάτι ευρύτερο – όχι αυστηρά η περιοχή του μέλους και της μελωδίας – που περιελάμβανε, γενικώς, τις ελευθέριες τέχνες, όλη τη διαδικασία εκπαίδευσης και καλλιέργειας του ανθρώπου.

Πότε άρχισε η μουσική να εννοείται με τους όρους που την εννοούμε σήμερα; Πότε το μουσικό έργο διεκδίκησε την χειραφέτησή του και πότε τελικά την πέτυχε; Όπως, εύστοχα, αναφέρει η Lydia Goehr «η μουσική, όπως κάποια χειραφετημένα άτομα ή έθνη, αναζήτησε αρχικά την ανεξαρτησία της με το να γίνει κάτι άλλο, το οποίο ήταν ή φαινόταν να είναι ήδη χειραφετημένο¹». Η Goehr συγκροτεί το επιχείρημα της με αφορμή την εμφανή αλλαγή που συντελέστηκε κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα, αλλαγή σε διάφορα επίπεδα, η οποία επηρέασε και τη μουσική. Η «τέχνη των ήχων», σύμφωνα με μια νεωτερική ορολογία, ήταν, παραδειγματικά, μια τέχνη συνοδευτική του λόγου. Την εποχή του baroque αλλά και πριν, η μουσική ήταν μία δεξιοτεχνική δυνατότητα που στόλιζε, «καλλώπιζε», το λόγο και συνόδευε κοσμικά ή –κυρίως- θρησκευτικά κείμενα. Είναι η περίοδος κατά την οποία οι συνθέτες δεν είχαν αυτονομηθεί από τους πάτρωνες, την εκκλησία ή την αυλή και άρα η μουσική που συνέθεταν ήταν μουσική που γραφόταν για κάποιον

¹ Γκερ, Λύντια, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, μτφρ. Κατερίνα Κορομπίλη, επιμ., προλ. Πάνος Βλαγκόπουλος, Εκκρεμές, Αθήνα 2005, σελ. 272.

σκοπό. Ακόμη και ο σημαντικότερος συνθέτης της περιόδου, ο Johann Sebastian Bach, δεν δημιούργησε ποτέ κάποιο έργο το οποίο να μην έχει κάποιον σκοπό, να μην είναι, με μία πιο σύγχρονη αντιμετώπιση, «στρατευμένο». Ο μουσικός, και η μουσική επομένως, ήταν δέσμιος, αφενός, των διαθέσεων του εργοδότη του – είτε αυτός ήταν η Αυλή, είτε η Εκκλησία, είτε άλλος – αφετέρου, της ίδιας της μορφής και του ρόλου που είχε τότε η τέχνη του. Ακόμη και οι πιο εμπνευσμένοι συνθέτες δεν αντιλαμβάνονταν την έμπνευσή τους ως τέτοια. Συνέθεταν, πάντοτε, κατά περίπτωση και, απλώς, κάποιοι συνέθεταν, για τις συγκεκριμένες περιστάσεις, καλύτερα από άλλους. Η μουσική, σ' αυτό το πλαίσιο, λάμβανε υποχρεωτικά το περιεχόμενό της είτε από «εξωμουσικά» υλικά – τα θρησκευτικά ή κοσμικά κείμενα- είτε από την περίπτωση στην οποία λάμβανε χώρα η εκτέλεσή της- οι καντάτες του Bach για παράδειγμα, κοσμικές ή θρησκευτικές, είχαν πάντα ως θέμα την περίπτωση κατά την οποία ακούγονταν.

«Το πρώτο βήμα για την χειραφέτηση της μουσικής από το «εξωμουσικό» στοιχείο και, κυρίως, η αντίστοιχη εμφάνιση της έννοιας του έργου, εξαρτήθηκε από τη συγχώνευση δύο παραδοσιακών εννοιών: της μουσικής και της παραγωγικής τέχνης².» Το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και οι πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} υπήρξαν κομβικά ιστορικά στοιχεία για την διαμόρφωση της νεωτερικότητας τόσο σε αισθητικό όσο και σε πολιτικό πλαίσιο. Οι αστικές επαναστάσεις, όπως η Γαλλική, τα εθνοαπελευθερωτικά κινήματα, το Διαφωτιστικό όραμα, οι πολιτικές εξελίξεις και τα κινήματα αμφισβήτησης δημιούργησαν τους όρους για μια σταδιακή αυτονόμηση διάφορων περιοχών, μεταξύ αυτών και της μουσικής. Σταδιακά, η μουσική αρχίζει να δημιουργείται χωρίς συγκεκριμένο λειτουργικό στόχο: δεν καλείται να «συνοδεύσει» θρησκευτικές ή κοινωνικές εκδηλώσεις, αντίθετα, δημιουργείται το αίτημα να υπάρχει αφ'εαυτής, ώστε να δημιουργήσει το δικό της λεξιλόγιο και να «σταθεί» ως αυτόνομη τέχνη και όχι ως συνοδεία μίας τελεστικής λειτουργίας.

² Γκερ, ό.π.,σελ. 272.

Μεγάλη συμβολή στην χειραφέτηση της μουσικής είχε, αφενός, η σταδιακή αυτονομία των καλλιτεχνών και, αφετέρου, η αντιμετώπιση της τέχνης ως μη-χρηστικής, απαραίτητα, δημιουργίας. Ήδη από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, οι καλλιτέχνες-μουσικοί απαίτησαν, και σταδιακά επέτυχαν, έναν πιο δημιουργικό και ελεύθερο ρόλο. Παρόλο που η οριστική τους χειραφέτηση δεν έχει επιτευχθεί ακόμη –αφού η θέση της αυλής έχει πάρει σήμερα η δισκογραφία– την περίοδο εκείνη έγιναν τα πλέον σημαντικά βήματα. Ο Joseph Haydn απαίτησε από τον Κόμητα Εστερχάζυ έναν ηγεμονικό συμβόλαιο. Ο Mozart λειτουργούσε τόσο ως μισθωτός μουσικός όσο και ως «ελεύθερος επαγγελματίας». Ο Beethoven συνέθετε συνθέσεις κατά παραγγελία, μεν, αλλά είχε την ευχέρεια της δημιουργικής σύνθεσης, μπορούσε να συνθέτει και να επιβάλει τα έργα του ανεξαρτήτως της λειτουργίας τους.

Η μουσική ως μη-λειτουργική, μη-χρηστική τέχνη υπήρξε το κεντρικό αίτημα αυτής της περιόδου. Το αίτημα αυτό σχηματοποιήθηκε με την αυτονομία και την κυριαρχία της οργανικής μουσικής. Η μουσική, εκδιώχνοντας από την πλάτη της το βάρος του λόγου, χειραφετείται και αυτονομείται. Αποζητά το περιεχόμενο της εντός των ορίων του ίδιου της του υλικού, του ήχου. Ο συνθέτης εκείνος που πέτυχε την οριστική αυτονομία της οργανικής μουσικής και κατάφερε να την επιβάλει ως ισότιμη της, μέχρι τότε κυριαρχούσας, φωνητικής ήταν ο Ludwig van Beethoven. Γι' αυτό το λόγο, ακριβώς επειδή ο Beethoven υπήρξε η εξέχουσα μουσική προσωπικότητα που βρέθηκε στο «γύρισμα» των εξελίξεων, η φυσιογνωμία του είναι το κεντρικό μεθοδολογικό παράδειγμα που διατρέχει όλο το κείμενο. Επιπλέον, ο Beethoven είναι εκείνος ο συνθέτης που αξιώθηκε να γίνει πυρήνας της μουσικοαισθητικής συζήτησης του 19^{ου} αιώνα. Η θέση του στη θεωρητική συζήτηση γύρω από τη μουσική εκείνη την περίοδο είναι εξίσου σημαντική με τον ρόλο του στη διαμόρφωση του μουσικού πράττειν. Τέλος, εφόσον ο πολιορκητικός κριός της οργανικής μουσικής υπήρξε η συμφωνία, και λόγω των κοινωνικοπολιτικών της διαστάσεων, ο Beethoven ήταν ο συνθέτης που,

χρησιμοποιώντας τα συνθετικά άλματα που πέτυχαν ο Haydn και ο Mozart, στη συμφωνική μουσική, έθεσε τη συμφωνία στον πυρήνα της δημιουργίας του, καθιστώντας την ένα, εντελώς καινούριο, συνθετικό είδος.

Αυτή η στροφή του μουσικού πράττειν προς το οργανικό συνέβη και στο επίπεδο της θεωρίας. Κεντρικό αίτημα, λοιπόν, του αναχέιρας κειμένου είναι να αναγνώσει τις φιλοσοφικές -κυρίως- και μουσικοαισθητικές προϋποθέσεις αυτής της μετάβασης, σε πρώτη φάση, και, έπειτα, να «διαβάσει» το έργο του Beethoven, με όχημα την Ενάτη, με πολιτικό και φιλοσοφικό τρόπο. Η Ενάτη, η κορυφαία συμφωνική σύνθεση, υπήρξε το έργο που έγινε, όπως λέει ο Wagner, η ληκτική διακήρυξη της συμφωνίας αλλά και το μέσο επαναπροσδιορισμού της φωνητικής μουσικής, το εφαλτήριο για τη δημιουργία της Νέας Μουσικής. Το κύριο σώμα του κειμένου αρθρώνεται σε τρεις κεντρικές θεματικές: πρώτον, τις φιλοσοφικές προϋποθέσεις πριν από το έργο του Beethoven, προϋποθέσεις που δημιούργησαν τους όρους, στο επίπεδο της θεωρίας, ώστε ο μουσικοαισθητικό λόγος να κατανοήσει αυτή τη μετάβαση, δεύτερον, το κυρίως έργο του Beethoven και τη σύγχρονη συζήτηση που εγέρθηκε γύρω από αυτό και τρίτον, τον επαναπροσδιορισμό της φωνητικής μουσικής μέσω της Ενάτης και τη συζήτηση που συγκροτείται γύρω από το ζήτημα της προγραμματικής και απόλυτης μουσικής. Καμία από αυτές τις θεματικές δεν αναλύεται σε βάθος μέσα στο κείμενο. Κάτι τέτοιο θα ήταν αδύνατο στον περιορισμένο χρόνο μιας διπλωματικής εργασίας. Βασικός στόχος του κειμένου είναι να δείξει κάποιες από τις προϋποθέσεις της μετάβασης αυτής τόσο σε επίπεδο θεωρίας όσο και πράξης. Είναι, τελικά, ένα είδος θεωρητικής προεργασίας για ένα πιο αναλυτικό κείμενο στο μέλλον.

Η πρώτη από αυτές τις θεματικές αναφέρεται στις φιλοσοφικές προϋποθέσεις οι οποίες καθόρισαν τη μουσικοαισθητική συζήτηση κατά τον 18^ο και τον 19^ο αιώνα και οι οποίες θεωρούνται ,άλλες λιγότερο και άλλες περισσότερες, επίκαιρες μέχρι και σήμερα. Η πρώτη ουσιαστική διαμάχη με μουσικοαισθητικό περιεχόμενο είναι η περίφημη «διαμάχη των Μπουφόνων»,

η οποία συγκεφαλαιώθηκε στις φυσιογνωμίες του Jean Philippe Rameau και του Jean Jacques Rousseau. Η διαμάχη αυτή, η οποία με φιλοσοφικούς όρους θα μπορούσε να αναλυθεί σε μία διαμάχη μεταξύ του κλασικού, μεθοδιστικού, καρτεσιανού ρασιοναλισμού, τον οποίο εκπροσωπεί ο Rameau, και του προ-«ρομαντικού», διαφωτιστικού επιχειρήματος του Rousseau, υπήρξε η κεντρική συζήτηση γύρω από τη μουσική κατά την περίοδο της νεωτερικότητας και στην οποία υπάρχουν εν σπέρματι τα ζητήματα που απασχόλησαν τη μουσικοαισθητική συζήτηση για μεγάλο διάστημα. Ο Rousseau, άλλωστε, αναδεικνύεται, με τις αντιλήψεις του για τη μουσική, ως ο πρώτος σημαντικός φιλόσοφος της νεωτερικότητας που ασχολείται με τέτοια ζητήματα. Το επιχείρημα του για την κοινή καταγωγή γλώσσας και μουσικής, το οποίο εκτίθεται με συνοπτικό τρόπο παρακάτω, επηρέασε όλον τον μετέπειτα θεωρητικό λόγο και υπήρξε πάντοτε, ρητά ή άρρητα, ένα βασικό επιχείρημα υπέρ της αναγκαίας συνύπαρξης λόγου-μέλους.

Η αισθητική αντίληψη του σημαντικότερου θεμελιωτή της φιλοσοφίας κατά τον 18^ο αιώνα, του Immanuel Kant, όπως εκτίθεται στο κείμενο του *Η Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μπορεί να μην είναι η σημαντικότερη πλευρά του φιλοσοφικού του συστήματος, γίνεται, ωστόσο, ένα κεντρικό επιχείρημα του μουσικοαισθητικού, φιλοσοφικού λόγου, το οποίο επηρέασε όσο λίγα τη σχετική συζήτηση. Ο Kant, εξετάζοντας τη μουσική ως προς το καθαρά μουσικό της περιεχόμενο, εγκαινιάζει, αφενός, τη θεωρητική θεμελίωση της οργανικής μουσικής και, αφετέρου, μη βρίσκοντας περιεχόμενο στη μουσική πέρα από την ίδια της τη μορφή, λειτουργεί και ως θεμελιωτής του φορμαλισμού, ανοίγοντας το δρόμο για τον «σκληροπυρηνικό» φορμαλισμό, όπως θα εκφραστεί μερικές δεκαετίες αργότερα από τον Eduard Hanslick. Επιπλέον, η μουσικοαισθητική αντίληψη του Kant δεν μπορεί να γίνει κατανοητή χωρίς την διαμάχη με τον Herder. Ο Herder, ανασκευάζοντας το ρουσσωικό επιχείρημα, θα δει τη μουσική ως ισαρχέγονη του λόγου και, υπό αυτή τη διάσταση, γίνεται υπέρμαχος της φωνητικής μουσικής. Η

μουσικοαισθητικές αντιλήψεις του Herder, σποραδικές αλλά σημαντικές, εξάροντας τον τελεστικό και μυθολογικό χαρακτήρα της Τέχνης των ήχων θα γίνουν η βασική ώθηση της κατεξοχήν «ρομαντικής» μουσικοκριτικής παράδοσης.

Στη δεύτερη θεματική του κειμένου συζητείται κυρίως το έργο του Beethoven και μέσω αυτού η πολιτική και αισθητική διάσταση της συμφωνίας. Η τέχνη, γενικά, και, ειδικά η μουσική, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο στο επίπεδο της θεωρίας. Ειδικά σε κοινωνίες όπως εκείνες της περιόδου που εξετάζεται εδώ, όπου τα παραδείγματα που είχε ο θεωρητικός λόγος δεν ήταν, λόγω του τεχνολογικού πρωτογονισμού, διαμεσολαβημένα, η κατανόηση του γεγονότος πως αυτός ο λόγος ανέλυε το σύγχρονο και το υπάρχον έχει μεγάλη σημασία. Ο μουσικοαισθητικός λόγος, επομένως, δεν γίνεται πλήρως κατανοητός όταν δεν αναφέρεται και δεν κατανοεί τα έργα του μουσικού πράττειν που εξετάζει. Γι'αυτό το λόγο το έργο του Beethoven λαμβάνεται εδώ ως έργο του πυρήνα της μουσικής του 19^{ου} αιώνα αλλά επίσης και ως «κλειδί» για την κατανόηση του σύγχρονου του ,περί μουσικής, θεωρητικού λόγου. Το έργο του Beethoven, λοιπόν, τόσο ως πρακτική όσο και ως πρόσληψη, υπήρξε η στιγμή της μετάβασης από την αποκαλούμενη κλασική στην αποκαλούμενη ρομαντική μουσική. Αυτός είναι και ο λόγος που στο κείμενο αναλύονται αδρά και κάποιες «τεχνικές» καινοτομίες που πέτυχε ο συνθέτης στις οργανικές του συνθέσεις, ώστε να φανεί ακριβώς αυτό: η μετάβαση από τη φωνητική στην οργανική μουσική, ιστορικά και αισθητικά, ολοκληρώθηκε με τις συνθέσεις αυτές.

Δύο από τις σημαντικότερες αντιλήψεις γύρω από τη μουσική του 19^{ου} αιώνα είναι εκείνες του ρομαντικού λογοτέχνη και κριτικού E.T.A. Hoffmann –μουσική κριτική με την αυστηρή έννοια του όρου- και η φιλοσοφική αντίληψη του Hegel, αντίληψη που σχετίζεται με όλο το φιλοσοφικό του σύστημα. Ο Hoffmann γίνεται, με την κριτική του αυτή, ο κατεξοχήν εκφραστής της

«ρομαντικής», με όλα τα προβλήματα ορισμού της³, μουσικοαισθητικής στάσης. Είναι η πρώτη σημαντική κριτική που εξάγει, αφενός, το έργο του Beethoven και αναφέρεται, αφετέρου, στην οργανική μουσική ως αυτόνομο βασίλειο. Ο Hoffmann θεωρεί τη μουσική ως την «ρομαντικότερη από όλες τις τέχνες». Η μουσικοαισθητική αντίληψη του Hegel, από την άλλη, μοιάζει να συγκροτείται την περίοδο που έχει ήδη εδραιωθεί η οργανική μουσική. Ο τρόπος με τον οποίο ο φιλόσοφος αντιμετωπίζει την σχέση λόγου-ήχου φαίνεται σαν να γνωρίζει τη δημιουργική στροφή που πέτυχε ο Beethoven με

³ Υπάρχει, γενικώς, ένα κεντρικό, «τεχνικό» πρόβλημα στην Ιστορία των Ιδεών, και ιδιαίτερα σε μια απόπειρα ιστορικής απογραφής της πορείας που διέβησαν οι αισθητικές ιδέες, ενώπιον της έννοιας του ρομαντισμού. Όπως εύστοχα τονίζει ο Monroe Beardsley “Η ρομαντική επανάσταση δεν αναγγέλθηκε από κανένα πολύ συγκεκριμένο περιστατικό, από καμία κατάληψη της Βασίλλης και από κανέναν πυροβολισμό που ακούστηκε σε ολόκληρο τον κόσμο” (Beardsley, *Η Ιστορία των Αισθητικών θεωριών*, σελ34). Σε αντίθεση με την αστική πολιτική επανάσταση που σφραγίστηκε από την Γαλλική Επανάσταση και την Αμερικανική Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας, η «Ρομαντική Επανάσταση» στον κλάδο της αισθητικής δεν βασίζεται σε καμία ιδρυτική της συνθήκη. Μία χρονική κατανομή του ρομαντικού κινήματος, γενικώς, ο πυρήνας του τοποθετείται τον 19^ο αιώνα, έχει, ίσως, κάποιο ενδιαφέρον και, πιθανόν, κάποιο νόημα. Το να ανακαλύψει, όμως, κανείς ποιο είναι το περιεχόμενο του όρου «ρομαντισμός», που, συχνά, χρησιμοποιείται καταχρηστικά και προκειμένου να περιγράψει πληθώρα σημειωμένων, είναι μια διαδικασία πολύπλοκη, δύσκολη και, τελικά, ατελέσφορη. Εμπνευσμένος από τις ιδέες του αδελφού του Φρήντριχ, ο Αύγουστος Γουλιέλμος Σλέγκελ «ίδρυσε» το περιεχόμενο του όρου τονίζοντας ότι η ρομαντική ποίηση εκφράζει την επιδίωξη του απείρου. Ο ορισμός αυτός, ο οποίος είναι τόσο γενικός ώστε να δύναται να περιγράψει ένα συγκρότημένο κίνημα, στάθηκε μάλλον παραπλανητικός.

Η επιδίωξη του απείρου – ως αίτημα αισθητικό και, εν γένει, καλλιτεχνικό – δεν είναι εφεύρημα του 19^{ου} αιώνα. Υπάρχει στον νεο-πλατωνισμό του Πλωτίνου, υπάρχει στα αισθητικά δοκίμια του Λόρδου Σαφτισπερν, υπάρχει στο «Περί Ύψους» του Λογγίνου. Άλλωστε ο προσδιορισμός μιας αισθητικής έννοιας, όπως είναι για παράδειγμα, η έννοια του «ρομαντικού», δεν μπορεί να εκπληρωθεί όταν βασίζεται σε μία έννοια αφηρημένη, όπως είναι η έννοια του απείρου. Ο ρομαντισμός δεν μπορεί να ορισθεί ποτέ πλήρως στη βάση μιας κινηματικής, καλλιτεχνικής διαδικασίας. Οι αντιφάσεις του είναι τόσες και τέτοιες που δεν μπορούν να δικαιολογήσουν την ύπαρξη ενός συγκροτημένου κινήματος με αισθητικά, κοινωνικά και πολιτικά χαρακτηριστικά. Η νοσταλγία του «αγνού» Μεσαίωνα, η λατρεία της Νύχτας, της Φύσης, η ανάδειξη της συγκινησιακής δύναμης της τέχνης, ο κεντρικός ρόλος που έλαβε το συναίσθημα στην καλλιτεχνική διαδικασία, ο δυναμικός ρόλος της φαντασίας και η συγκρότηση της αυτόνομης καλλιτεχνικής προσωπικότητας περιστρέφόμενη γύρω από το στοιχείο της μεγαλοφυΐας, είναι, βέβαια, κεντρικά χαρακτηριστικά αυτού που ονομάζουμε ρομαντικό. Δεν είναι, όμως, εσωτερικά χαρακτηριστικά. Υπήρχαν, υπάρχουν και, προφανώς, θα υπάρχουν σε οποιαδήποτε απόπειρα καλλιτεχνικής έκφρασης. Πολλοί, άλλωστε, από τους χαρακτηριστικούς εκπροσώπους του «ρομαντισμού» αντιφαίνουν σε πολλά από αυτά.

Ο Ρομαντισμός, από τους πρώιμους ρομαντικούς του κύκλου της Ιένας, ως τους Άγγλους ρομαντικούς και τους νεο-ρομαντικούς, θα μπορούσε να ορισθεί όχι ως κίνημα αλλά, μάλλον, ως περιπέτεια. Είναι μια καλλιτεχνική περιπέτεια, εμπνευσμένη από τις ραγδαίες κοινωνικο-πολιτικές εξελίξεις, και ως τέτοια είναι γεμάτη από αντιφάσεις και παλινδρομήσεις. Μια περιπέτεια που – με πρόθεση το άπειρο- αρνήθηκε, άγαρμπα συχνά, τον έμμετρο κλασικισμό αλλά το έκανε με ήπιο τρόπο. Εμπνεύστηκε από το παρελθόν ως εφελτήριο για το πέταγμα στο μέλλον. Σ’ αυτή την περιπέτεια, την αισθητική αλλά και πολιτική, η τέχνη των ήχων, έλαβε κεντρική θέση. Ο Ε.Τ.Α. Χόφμαν την όρισε ως την «πλέον ρομαντική απ’ όλες τις τέχνες». Ο ρομαντισμός δεν είναι κίνημα. Είναι η πρόθεση συγκρότησής του. Ο Τ. Αντόρνο στο δοκίμιό του «Κλασική, Ρομαντική, Σύγχρονη Μουσική» αναφέρει ειδικά για την μουσική : «αν κάτι μπορεί στη μουσική να ονομασθεί ρομαντικό, αυτό είναι ο πόθος γι’ αυτό».

τις συμφωνίες του και ιδιαιτέρως με την Ενάτη. Η Ενάτη, και υπό αυτό το πρίσμα, αναδεικνύεται στο κεντρικό έργο της μουσικής του 19^{ου} αιώνα: είναι το σημαντικότερο συμφωνικό έργο, καθώς ενσωματώνοντας την ποίηση στην οργανική μουσική, επαναπροσδιορίζει μέν την φωνητική μουσική αλλά, λόγω του περιεχομένου της, αποκτά και μια ρητή, οικουμενική, κοινωνικοπολιτική διάσταση.

Αυτή η διάσταση της συμφωνίας και η σχέση της με την αισθητικοπολιτική συζήτηση του 19^{ου} αιώνα είναι ένα ζήτημα το οποίο δεν έχει τιμήσει επαρκώς η σύγχρονη βιβλιογραφία. Υπάρχει, μάλιστα, μια πλευρά αυτής της σχέσης η οποία έχει αγνοηθεί στην ελληνική μουσικοαισθητική συζήτηση και είναι η απόπειρα αναγωγής της συμφωνίας στην περιοχή του αισθητικού κράτους όπως το ανέπτυξε ο Schiller στο έργο του *Για την Αισθητική Παιδεία του Ανθρώπου*. Κατά αυτήν την απόπειρα η συμφωνία εξετάζεται ως μία συνθετική κατασκευή η οποία έχει διαρθρωθεί «με κοινωνικό τρόπο». Τα μέρη, τα όργανα, τα επιμέρους μελωδικά θέματα – με κοινωνικούς όρους τα άτομα ή οι πολίτες- υποτάσσονται στη βούληση του όλου, του συντάγματος, της συν-φωνίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η συμφωνία αναδεικνύεται ως το κατεξοχήν μουσικό είδος το οποίο μπορεί να αναλυθεί με πολιτικό τρόπο ακόμη και σε επίπεδο μορφολογίας. Το αίτημα για μουσική με περιεχόμενο, αίτημα που τελεματώθηκε με την οργανική μουσική και την έλλειψη «εξωμουσικού περιεχομένου», βρίσκει σ' αυτήν την αναγωγή κάποιο είδος απόκρισης. Ειδικά με την Ενάτη και τον επαναπροσδιορισμό λόγου-ήχου σε μία εντελώς καινούρια βάση αίρονται πολλές από τις αντινομίες του παρελθόντος. Η μουσική, πλέον, «ανέχεται» το λόγο αλλά το πράττει διατηρώντας την αυτονομία της. Για να το κατορθώσει αυτό έπρεπε πρώτα να πετύχει την χειραφέτησή της.

Στην τρίτη θεματική του κειμένου αναλύεται η συζήτηση σχετικά με τον προγραμματικό και απόλυτο χαρακτήρα της μουσικής. Η συζήτηση αυτή, στις οποίες τα επιχειρήματα βρίσκουμε ενσωματωμένα πολλά από τα

επιχειρήματα της θεωρητικής συζήτησης που κινήθηκε παράλληλα με τη χειραφέτηση της οργανικής μουσικής, προσωποειείται στις φυσιογνωμίες των Richard Wagner και Eduard Hanslick. Η ερμηνεία του Wagner για την Ενάτη, μία από τις πλέον χαρακτηριστικές και κλασικές, καθίσταται κομβική για την κατανόηση τόσο του μουσικού όσο και του θεωρητικού του έργου. Με την Ενάτη, σύμφωνα με τον Wagner, η συμφωνία ολοκληρώνει τον καλλιτεχνικό και κοινωνικοπολιτικό της κύκλο και ανοίγει ο δρόμος ώστε να γίνει εφικτή η κατανόηση της μουσικής με τρόπο δραματικό. Η τελευταία συμφωνία του Beethoven γίνεται έτσι προπάτορας του «ολικού έργου τέχνης». Ο Wagner είδε στην Ενάτη ένα έργο προγραμματικού χαρακτήρα. Άλλωστε, ο ίδιος θεωρούσε την απόλυτη μουσική ως α-νόητη και κενή περιεχομένου. Στο πλαίσιο μιας μεταξύ τους προσωπικής αντιπάθειας ο μουσικοκριτικός Eduard Hanslick γίνεται ο βασικός εκπρόσωπος και υπέρμαχος της απόλυτης μουσικής. Σύμφωνα με τον ακραίο φορμαλισμό που εκφράζει, η μουσική δεν μπορεί να λάβει εξωμουσικό περιεχόμενο εφόσον περιεχόμενό της είναι η ίδια της η μορφή. Με μία αδόκιμη, ίσως, αναγωγή η συζήτηση Wagner-Hanslick δεν είναι απλώς μία διαμάχη που εδράζεται στην ύπαρξη προγραμματικού ή απόλυτου χαρακτήρα της μουσικής, είναι μια διαμάχη για την πολιτική και μη-πολιτική διάστασή της.

Τελικά, η ιστοριοερμηνευτική ανάλυση που επιχειρείται εδώ, βασίζεται στο εξής επιχείρημα: στην αισθητική, όπως και στην πολιτική, η πράξη προηγείται της θεωρίας. Η κατανόηση του μουσικού πράττειν της περιόδου που εξετάζεται, όπως αυτό συμπυκνώνεται στο έργο του Beethoven, είναι απαραίτητη για την κατανόηση του μουσικοαισθητικού λόγου που σχετίζεται με την πράξη καθεαυτή. Η ύπαρξη μιας παραδεδομένης, ιστορικά, μετάβασης από τη φωνητική στην οργανική μουσική και η χειραφέτηση της δεύτερης είναι κατοχυρωμένη. Αντιστοίχως, από την Ενάτη, και όλους τους κλυδωνισμούς που προκάλεσε το καινοτομικό αυτό έργο στη δυτική μουσική, ο επαναπροσδιορισμός της σχέσης λόγου-ήχου αλλά και ο τρόπος που

αντιμετωπίζεται η περιεχομενικότητα στη μετέπειτα μουσική δημιουργία είναι δεδομένος. Αίτημα του κειμένου είναι η ανάγνωση αυτής της μετάβασης αλλά και αυτού του επαναπροσδιορισμού μέσω των μουσικαισθητικών κειμένων της περιόδου. Παράλληλα, ο μουσικοαισθητικός λόγος καθίσταται, συχνά, απαραίτητος για μια περαιτέρω κατανόηση του πρακτικού και ο πρακτικός γίνεται πεδίο θεμελίωσης του θεωρητικού. Τέλος, η ερμηνευτική ανάλυση που επιχειρείται εδώ δεν στοχεύει στη δημιουργία ενός εντελώς καινοφανούς επιχειρήματος. Η άποψη που εκτίθεται εδώ πηγάζει από μία διακλαδική ανάγνωση σχετικών με τη μουσική κειμένων. Η ελλειπής ενασχόληση με τέτοια ζητήματα εκ μέρους της ελληνικής βιβλιογραφίας αλλά και το παράλληλο ενδιαφέρον που παρουσιάζουν από αισθητική και πολιτική άποψη υπήρξε ώθηση για το κείμενο αυτό. Πάντα, όπως, η κυριότερη αφορμή αλλά και η σημαντική αιτία είναι η προσωπική αγάπη για τη μουσική.

Οι προϋποθέσεις της μουσικοαισθητικής συζήτησης τον 18^ο αιώνα: η διαμάχη των μπουφόνων και η στάση Rousseau

Η μουσική ως πεδίο το οποίο ανήκει στην κοινωνική σφαίρα υπήρξε μια περιοχή με την οποία ασχολήθηκαν οι στοχαστές ήδη από την αρχαιότητα. Η αξία που της δίνει ο Πλάτων εξάροντας τον παιδαγωγικό της ρόλο για την καλλιέργεια του ανθρώπου και την ιδανική του ένταξη στο πολιτικό σύνολο είναι χαρακτηριστική. Κατά την περίοδο εκείνη, που έχουμε μάθει να την αποκαλούμε «αθηναϊκό θαύμα», η έννοια μουσική είχε ευρύτερο περιεχόμενο από αυτό που της έχει δοθεί σήμερα. Ως μουσική θεωρούσαν οτιδήποτε έχει σχέση με τη διανοητική καλλιέργεια του ανθρώπου, δηλαδή το σύνολο των *artes liberales*. Αυτό αποτελεί δείγμα για τη σημασία που είχε στον δυτικό κόσμο η μουσική καλλιέργεια, σημασία που, ανεξαρτήτως του περιεχομένου που δέχεται ο όρος μουσική, επιβιώνει μέχρι σήμερα. Την ιστορική περίοδο του Μεσσαίωνα και της Αναγέννησης, ως επιτραπεί εδώ μία ταχεία μετάβαση σ'αυτές τις δύο μεγάλες χρονικές περιόδους ακριβώς επειδή η εδώ διαπραγμάτευση δεν ασχολείται με αυτές, η μουσική υπήρξε πεδίο σοβαρής επιστημολογικής ανάλυσης αν και με τρόπο κάπως τεχνικό. Το παρόν κείμενο, όμως, ασχολείται με τις φιλοσοφικές και αισθητικές προϋποθέσεις της μουσικής κατά την περίοδο της νεωτερικότητας και ιδιαίτερα με τη μετάβαση που συνέβη στο γύρισμα του 18^{ου} αιώνα και επομένως η διαπραγμάτευση αυτή θα ξεκινήσει από τις πρώτες μουσικοαισθητικές ερμηνευτικές απόπειρες του αιώνα αυτού.

Ο πυρήνας της φιλοσοφικής συζήτησης για την μουσική κατά την περίοδο της νεωτερικότητας τοποθετείται στα μισά του 18^{ου} αιώνα και την λεγόμενη «διαμάχη των μπουφόνων»⁴. Η διαμάχη αυτή, που προσωποποίησε

⁴ Καθώς η «διαμάχη των μπουφόνων» δεν είναι κεντρικό ζήτημα της συζήτησης αλλά προϋπόθεσή της, το ζήτημα δεν αναπτύσσεται εδώ διεξοδικά. Για περισσότερα βλ. , Fabiano, Andrea (επ.), *la "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, CNRS Editions, Παρίσι 2005. Ο συγκεκριμένος τόμος είναι εξαιρετικά χρήσιμος καθώς διασώζει πλήθος μαρτυριών για τη συγκεκριμένη διαμάχη ενώ επιπλέον καταγράφεται χαρακτηριστικά το κλίμα που δημιούργησε και συντήρησε τη διαμάχη αυτή.

τα στρατόπεδά της στα πρόσωπα του σημαντικότετου συνθέτη και ερασιτέχνη στοχαστή Jean Philippe Rameau και του σημαντικότετου στοχαστή και ερασιτέχνη συνθέτη Jean Jacques Rousseau⁵, έθεσε για πρώτη φορά βασικά φιλοσοφικά και μεθολογικά ερωτήματα για τη φύση της μουσικής δημιουργίας και την ουσία και το περιεχόμενο της τέχνης των ήχων. Ο Rameau, συγγραφέας ενός, ακόμη και σήμερα επίκαιρου, εγχειριδίου περί αρμονίας και σύνθεσης⁶, υποστήριξε την πρωτοκαθεδρία της αρμονίας, μιάς συνταγματικής αντίληψης για τον τρόπο σύνθεσης, ο οποίος αναδεικνύει περισσότερο την συνήχηση των ήχων βάσει του συγκεκριμένου μουσικού συστήματος παρά την αντιστικτική αυτονομία των μελωδικών γραμμών. Η σύνθεση, η μαθηματικοποίηση, επομένως, του τρόπου που ο συνθέτης διαχειρίζεται τον ήχο είναι η ουσία της μουσικής δημιουργίας και η ικανότητα αυτή καθιστά τη μία σύνθεση ανώτερη της άλλης. Αντίθετα ο Rousseau, συνεπής ως προς το συνολικό φιλοσοφικό του σύστημα, γίνεται υπέρμαχος της μελωδίας, με το επιχείρημα πως η μελωδία αποτελεί τη φυσική έκφραση του ανθρώπινου συναισθήματος και είναι η πηγαία μουσική εκδήλωση του ανθρώπου και αυτό διότι η μελωδία, ισαρχέγονη της γλώσσας, ανάγεται στις καταγωγικές απαρχές της ανθρωπότητας, και καθίσταται το κέντρο της αυθεντικής μουσικής έκφρασης.

Ο Rousseau, επομένως, συγκρότησε την πρώτη συστηματική, για τη νεωτερική φιλοσοφία, θεωρία περί μουσικής, αφενός επειδή ο ίδιος ήταν μουσικός, αν και όχι ιδιαίτερα προικισμένος, και αφετέρου επειδή έπρεπε να συνθέσει ένα επιχείρημα που να απαντά μεν στον Rameau αλλά ταυτόχρονα και να εντάσσεται στο συνολικό φιλοσοφικό του επιχείρημα. Ο Rousseau

⁵ Εξαιρετική είναι η μελέτη του Robert Wokler, ιδιαίτερα για την διαμάχη μεταξύ Rousseau και Rameau, καθώς συζητά το ότι η διαμάχη αυτή υπήρξε η αφορμή για να συγγράψει ο Rousseau ορισμένα από τα πρώτα κείμενά του π.χ. το *Δοκίμιο περί της καταγωγής των γλωσσών*. πβ. Wokler, Robert, *Rousseau on Society, Politics, Music and Language, An historical interpretation of his early writings*, Garland Publishing Inc., Λονδίνο 1987, ιδιαίτερα το Κεφ. 4.

⁶ Βλ. Rameau, Jean Philippe, *Treatise on Harmony*, στο Dahlhaus, Carl & Katz, Ruth (επ. & μτφ), *Contemplating Music, Source Reading in the Aesthetics of music*, τομ. 3, Pendragon Press, Νέα Υόρκη 1992, σσ. 461-557.

επεξεργάζεται τη φιλοσοφική αισθητική θεώρηση του περί μουσικής σε δύο - κυρίως - κείμενά του: το *Δοκίμιο περί της καταγωγής των γλωσσών*⁷ όπου γίνεται λόγος περί μελωδίας και μουσικής μίμησης, και την *Επιστολή για τη γαλλική μουσική*⁸. Στην πρώτη από αυτές τις πραγματείες ο Ελβετός φιλόσοφος ανατρέχει στις ιδρυτικές στιγμές, τόσο της γλώσσας όσο και της μελωδίας. «Οι στίχοι, τα τραγούδια, η ομιλία έχουν κοινή καταγωγή⁹» ισχυρίζεται και βασίζει αυτήν την όμορφη, καταγωγική προέλευση μουσικής και γλώσσας στο επιχείρημα πως η πρώτη μελωδία «μιμούμενη τις αποχρώσεις της φωνής...εκφράζει τους θρήνους, τις κραυγές πόνου ή χαράς, τις απειλές, τους γόους, όλα τα φωνητικά σημεία των παθών της ανήκουν¹⁰».

Άραγε, η μουσική είναι η φυσική έκφραση του ανθρώπινου πάθους και συναισθήματος (όπου γίνεται λόγος στον Ρουσσώ περί μουσικής γίνεται λόγος περί μελωδίας) αφού «της ανήκουν όλα τα φωνητικά σημεία των παθών». Ισαρχέγονες, επομένως, είναι η μουσική και η γλώσσα. Ο έντεχνος και ο έλλογος ήχος ήρθαν μαζί στη ζωή, όσο, όμως, ο έλλογος ήχος – η γλώσσα- βελτιωνόταν, τόσο ο έντεχνος ήχος –η μουσική- «έχανε ανεπαισθήτως την παλιά της ενεργητικότητα και η μέτρηση των διαστημάτων υποκατέστησε την λεπτότητα των αποχρώσεων¹¹». Η μελωδία είναι η φυσική έκφραση της μουσικής. Η «μέτρηση των διαστημάτων», η τεχνικοποίηση, η εργαλειοποίηση του ήχου – ήδη από την πυθαγόρική μουσική της οποίας συνεχιστής ήταν ο Rameau¹² – είναι επίπλαστη και διαφθορική. Εμπόδιο στην αυθεντική, πηγαία έκφραση των παθών. «Ιδού λοιπόν πως το τραγούδι κατέστη βαθμιαία μία τέχνη εξ' ολοκλήρου χωριστή από τον λόγο, από τον οποίο έλκει την καταγωγή του, πως η αρμονία των ήχων απάλειψε τις

⁷ Ρουσσώ, Ζαν-Ζακ, *Δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών, Όπου γίνεται λόγος περί μελωδίας και μουσικής μιμήσεως*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1998.

⁸ Βλ. *Lettre sur la musique française*, στο Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes*, τόμ. V, εκδ. Gallimard, Παρίσι 1993, σσ. 291-328.

⁹ *Δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών*, ό.π. , σελ. 84.

¹⁰ ό.π. , σελ. 95.

¹¹ ό.π., σελ.117.

¹² Ο Rameau, υπό αυτήν την έννοια, εμφανίζεται ως εκπρόσωπος το καρτεσιανού ρασιοναλισμού. Γι' αυτόν, όπως φαίνεται και από τα κείμενα και κυρίως από τα έργα του, η μέθοδος, προκειμένου για τη μουσική ή αρμονική σύνταξη, είναι το κεντρικό αίτημα.

αποχρώσεις της φωνής και πως, τέλος, περιορισμένη στο καθαρό φυσικό αποτέλεσμα της σύγχισης των δονήσεων η μουσική στερήθηκε τα ηθικά αποτελέσματα που είχε παραγάγει όταν ήταν διττώς η φωνή της φύσης¹³».

Πλησίον αυτής της ρουσσωικής αντίληψης για τη μουσική, κινείται και η άποψη του φιλοσόφου, που εκφράζεται στην *Επιστολή για τη γαλλική μουσική*. Η γαλλική γλώσσα είναι πολύ πιο φτωχή από την ιταλική και γι' αυτό το λόγο η μελωδία στη γαλλική όπερα είναι, αντίστοιχα, φτωχότερη από εκείνη της ιταλικής. Αντιστοίχως, οι γάλλοι συνθέτες – υπαινισσόμενος τον Rameau – ή φτωχαίνουν τις μελωδίες τους ακολουθώντας την προσωδία της γαλλικής γλώσσας ή εκφυλίζουν τη γλώσσα τους επιχειρώντας να την προσαρμόσουν στις ιταλικές μελωδίες. Η αντίληψη του Ρουσσώ συγκροτείται έχοντας ως μεθολογικό παράδειγμα αποκλειστικά τη φωνητική μουσική κι αυτό γιατί την εποχή του η φωνητική μουσική – κοσμική και θρησκευτική – θεωρείτο κατά πολύ ανώτερη της οργανικής. Η μουσική είτε ήταν ισαρχέγωνα της γλώσσας – όπως την έβλεπε ο Ρουσσώ – είτε ήταν θεραπευτική του κειμένου. Ήταν συνοδευτική.

¹³ ό.π., σελ. 122.

Κάποιες θέσεις θεμελίωσης του μουσικοαισθητικού: Kant-Herder

Η καντιανή αντίληψη – ενταγμένη στο φιλοσοφικό σύστημα που έστρεψε την μεταφυσική, την επιστημολογική και ηθική έρευνα σε νέες προοπτικές – έμελε να αποτελέσει σημείο καμπής για την αισθητική έρευνα. Οι καλαισθητικές κρίσεις, οι κρίσεις που αναφέρονται στο γούστο, διαχωρίζονται στις εξής: στην τάξη των «αισθητικών κρίσεων» και σε εκείνη, αντιδιατελούμενη της πρώτης, των «λογικών κρίσεων». Μια λογική κρίση είναι εκείνη που αποδίδει σε ένα αντικείμενο μια παράσταση ενώ μια αισθητική κρίση, αποδίδει την παράσταση στο ίδιο το υποκείμενο, και στα πάθη του¹⁴. «Έχω όμως ήδη αναφέρει ότι μια αισθητική κρίση είναι μοναδική στο είδος και δεν παρέχει απολύτως καμία γνώση (ούτε συγκεχυμένη) του αντικειμένου...ενώ αντιθέτως η αισθητική κρίση συσχετίζει την παράσταση με την οποία δίδεται ένα αντικείμενο, μόνο με το υποκείμενο και μας επιτρέπει να προσέξουμε όχι τις ιδιότητες του αντικειμένου αλλά μόνο τη σκόπιμη μορφή κατά τον καθορισμό των παραστατικών δυνάμεων που ασχολούνται με αυτό¹⁵». Η αισθητική κρίση δεν μας επιτρέπει να προσέξουμε τις ιδιότητες του αντικειμένου αλλά τη μορφή που καθορίζεται σκόπιμα από τις ασχολούμενες παραστατικές δυνάμεις με το αντικείμενο. Κατά την εκφορά μιας αισθητικής κρίσης με καντιανούς όρους, δε σημαίνει πως η επίκληση των παραστατικών δυνάμεων εμπίπτει άμεσα σε μια θεωρία περί μίμησης. «Ο καθένας συμφωνεί σε τούτο, ότι η ιδιοφυΐα είναι εντελώς αντίθετη στο πνεύμα της μιμήσεως»¹⁶. Η καλλιτεχνική δημιουργία απαιτεί την ιδιοφυΐα του δρώντος καλλιτέχνη, ενώ η δυνατότητα του κρίνειν τα ωραία αντικείμενα ως τέτοια απαιτεί καλαισθησία¹⁷.

¹⁴ Βλ. Beardsley, Monroe C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ & Παύλος Χριστοδουλίδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989, σσ. 200 κ.ε..

¹⁵ Kant, Immanuel, *Κριτική της Κριτικής δύναμης*, εισ. , μτφ., σχολ. Κώστας Ανδρουλιδάκης, εκδ. Ιδείογραμμα, Αθήνα 2002, σελ. 142.

¹⁶ ό.π., σελ.242.

¹⁷ ό.π., §48

Μέσα σ' αυτό το σχήμα, η μουσική –ως τέχνη χωρίς περιεχόμενο και χωρίς αναφορά στις περιοχές της διάνοιας– δεν μπορεί να αποβεί, σύμφωνα με τον Kant, ωφέλιμη αναφορικά με την ψυχική καλλιέργεια που προσφέρει. «Αντιθέτως, αν εκτιμήσουμε την αξία των καλών τεχνών κατά την καλλιέργεια που προσφέρουν στην ψυχή και λάβουμε ως κριτήριο τη διερεύνηση των ικανοτήτων που πρέπει να συνενωθούν στην κριτική δύναμη για τη γνώση, τότε η μουσική κατέχει ανάμεσα στις καλές τέχνες την κατώτερη θέση (όπως κατέχει ανάμεσα σ' εκείνες που εκτιμώνται συγχρόνως για τον ευχάριστο χαρακτήρα τους ίσως την ανώτατη θέση), επειδή παίζει απλώς με αισθήματα¹⁸». Φαίνεται πως ο Καντ όταν συγκροτεί αυτό το φορμαλιστικό επιχείρημα περί μουσικής – φορμαλιστικό στο βαθμό που δεν αποδίδει τίποτα στο περιεχόμενο της μουσικής αλλά ουσιαστικά αναδεικνύει ως κεντρική οντολογική της ιδιότητα τη μορφή της – έχει ως μεθολογικό κι επιστημολογικό παράδειγμα μάλλον την οργανική παρά τη φωνητική μουσική¹⁹. Η αναφορά του στην έννοια του Λόγου – με το καντιανό της περιεχόμενο – δεν έχει να κάνει τόσο με την έννοια του κειμένου αλλά, μάλλον, με το περιεχόμενο της λογικής διάκρισης. «Και αν την κρίνουμε βάσει του Λόγου» λέει ο Καντ στην § 53 της Κριτικής της Κριτικής Δύναμης «έχει λιγότερη αξία απ' όση κάθε άλλη από τις καλές τέχνες²⁰». Η μουσική τοποθετείται στην κατώτερη θέση μιας αξιακής κλίμακας των τεχνών διότι, από το περιεχόμενό της – χωρίς να διασαφηνίζεται ποιό είναι αυτό – απουσιάζει ο Λόγος.

Η κριτική του Καντ για τη μουσική δεν μπορεί να γίνει κατανοητή ανεξάρτητα από την εποχή της, παρόλο το φιλοσοφικό της περιεχόμενο. Η σχηματοποιημένη αντίληψη που διατυπώνει ο φιλόσοφος για την τέχνη των ήχων οφείλεται αφ' ενός μεν στην εκδηλωμένη άγνοιά του για τα τεχνικά,

¹⁸ ό.π., σελ. 268.

¹⁹ Η αναφορά του Καντ στην οργανική μουσική δεν γίνεται ρητά. Η αντίληψη, όμως, ότι η μουσική δεν έχει έλλογο περιεχόμενο και πως είναι περισσότερο απόλαυση παρά καλλιέργεια δεν μπορεί παρά να συνδέεται με την οργανική μουσική.

²⁰ ό.π., σελ. 268

μουσικά ζητήματα –απ’ ότι αναφέρεται οι μουσικές του γνώσεις δεν ξεπερνούσαν μια γενική, βασική και άτακτη εκπαίδευση- άγνοια που τον εμποδίζει να υπεισέλθει σε κατ’ ουσίαν ζητήματα μουσικής αισθητικής: τόσο ζητήματα υλικού όσο και καθαρής μουσικής ανάλυσης. Παράλληλα, η φιλοσοφικο-αισθητική του αντίληψη περί μουσικής διαμορφώνεται σε μια εποχή εξαιρετικώς μεταβατική για τη λόγια, μουσική δημιουργία του δυτικού κόσμου. Η σταδιακή μετάβαση από την φωνητική στην οργανική μουσική δημιούργησε σύγχυση ως προς αυτό: άρχισε να τίθεται υπό κρίση και αμφισβήτηση το περιεχόμενο της μουσικής (συχνά η αφαίρεση στη δημιουργία του αισθητικού αντικειμένου διακυβεύει τη ίδια του την ύπαρξη) εφόσον έπαψε εκείνη να είναι συνοδευτική του λόγου. Το «mehr Genuß als Kultur²¹» είναι, πιθανόν, η πρώτη στοχαστική αντίδραση στην κυριαρχία του καθαρού ήχου. Η αδυναμία κατανόησης δεν σημαίνει αυτόματα και ανάγκη «κενοποίησης» της μουσικής. Όπου η απόλαυση είναι δεδομένη, υποφέρει η καλλιέργεια.

Μαθητής το Καντ, ο Γιόχαν Γιοτφρεντ Χέρντερ υπήρξε θιασώτης και ενστερνίσθηκε τις φιλοσοφικές αντιλήψεις του δασκάλου του, μέχρι το σημείο που επηρεάστηκε από τις διδαχές του Hamann και άρχισε να αμφισβητεί την καντιανή φιλοσοφία και αισθητική²². Ο Χέρντερ ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την έννοια της φαντασίας αλλά και την αντίληψη ότι η γλώσσα προέρχεται από τον μύθο και την μεταφορά – μια αντίληψη που δεν κρύβει τις ρουσσωικές της επιρροές και που μαζί με την γλωσσολογική αντίληψη του Humboldt θα επηρεάσει τη σύγχρονη γλωσσολογία όσο λίγες. Η γλώσσα, για τον Χέρντερ, είναι επικεκαλυμμένη από ρασιοναλιστικές συγκροτήσεις και, για το λόγο αυτό, μπορεί να είναι παραπλανητική. Μόνον η ποίηση μπορεί να αποκαλύψει τα μέσα με τα οποία μπορούμε να γνωρίσουμε τη φύση και την εσωτερική πραγματικότητα των άλλων. Αυτή η αντίληψη του Χέρντερ,

²¹ ό.π., σελ.267

²² Βλ., Berlin, Isaiah, *Τρεις κριτικοί του Διαφωτισμού Vico, Hamann, Herder*, μτφ. Γιώργος Μερτίκας, επ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2001, σσ. 259 κ.ε..

ότι, δηλαδή η πρώτη λογική ανθρώπινη δραστηριότητα είναι μεταφορική και ποιητική, είναι κεντρική για την μουσικοαισθητική απάντηση που δίνει στον Καντ. Στο απόσπασμα από την *Kalligone* με τίτλο *Η μουσική ως τέχνη της ανθρωπότητας*²³, ο Χέρντερ επιτίθεται στον Καντ με την απόφανση πως η μουσική απουσιάζει, ή, μάλλον, κατέχει ελάχιστο ρόλο, από το αισθητικό του σχήμα²⁴.

Το μουσικοαισθητικό σχήμα του Χέρντερ δεν διαχωρίζει τη γέννηση της μουσικής από εκείνη της γλώσσας. Εφόσον, η πρώτη ανθρώπινη άρθρωση είναι ποιητική, η πρώτη έλλογη ανθρώπινη δραστηριότητα είναι μουσική, είναι το τραγούδι. Στην *πραγματεία περί της Καταγωγής της Γλώσσας*²⁵ βλέπει τον άνθρωπο ως «ένα αισθαντικό ον, το οποίο δεν μπορεί να περικλείσει μέσα του κανένα από τα ζωντανά του αισθήματα, και το οποίο, με την πρώτη απροσδόκητη στιγμή, ακόμα και χωρίς ελεύθερη εκλογή και σκοπό, είναι αναγκασμένο να εκφράζει με φθόγγους το κάθε του συναίσθημα²⁶». Σύμφωνα με τη χερντεριανή άποψη, ο μουσικός και ο γλωσσικός φθόγγος έχουν κοινή καταγωγή. «Έτσι ο,τιδήποτε ηχεί στη φύση είναι μουσική²⁷». Η μουσική δεν είναι συγκροτημένη στη βάση μιας έλλογης, τεχνικής ή και μηχανικής μεταχείρισης από μέρους του ανθρώπου. Η μουσική είναι ήδη συγκροτημένη στη φυσική αναγκαία βάση μιας ήχησης του συναισθήματος. Ο άνθρωπος εκφράζεται μουσικά όπως εκφράζεται έλλογα. Πυρήνας και περιεχόμενο της μουσικής του έκφρασης είναι η «αδυναμία του αισθαντικού όντος να περικλείσει μέσα του κανένα από τα ζωντανά του αισθήματα». «Υπάρχει μια γλώσσα του αισθήματος, η οποία είναι άμεσος φυσικός Νόμος²⁸.

²³ Βλ. Herder, Johann Gottfried, *Kalligone*, στο Edward A. Lippman (επ.), *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, τομ. II, Pendragon Press, Νέα Υόρκη 1988, σσ. 34-43.

²⁴ ό.π., σελ. 33.

²⁵ Χέρντερ, Γιόχαν Γκόντφριντ, *Πραγματεία περί της καταγωγής της γλώσσας*, μτφ. Γιάννης Καραπαπάζ, εκδ. Τροπή, Αγρίνιο 2007.

²⁶ ό.π., σελ. 10.

²⁷ ό.π., σελ. 27.

²⁸ ό.π., σελ. 22.

Η αντίληψη του Χέρντερ περί μουσικής είναι μια απάντηση στην αντίληψη του Καντ που ορίζει τη μουσική ως ένα παιχνίδι των αισθήσεων. Ο Χέρντερ, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Edward Lippman²⁹, δεν αρνείται την ύπαρξη τονικών ερεθισμών και αντιδράσεων σε αυτά. Δεν αρνείται, δηλαδή, το γεγονός πως η μουσική βασίζεται σε μία πρώτη αντιμετώπισή της, σε μια διαδικασία “stimulus – response” - κατά την συμπεριφοριστική, ψυχολογική προσέγγιση- σύμφωνα με την οποία ο ήχος, ως υλικό, προκαλεί και δημιουργεί ένα ερέθισμα το οποίο με τη σειρά του προκαλεί τη συναισθηματική αντίδραση εκείνου που έρχεται αντιμέτωπος με το μουσικό υλικό. Ο Χέρντερ κατανοεί και αντιλαμβάνεται αυτή τη διαδικασία σε ένα εσωτερό επίπεδο. Το εσωτερικό της πηγής επηρεάζει το εσωτερικό του δέκτη. Υπό αυτή την άποψη, ο ήχος, και είναι ενδιαφέρον ότι ο Χέρντερ δεν διασαφηνίζει τη διαφορά ανάμεσα στον ήχο και τη μουσική, κάνει γνωστό το εσωτερικό χαρακτηριστικό ενός αντικειμένου. Η μουσική αντίληψη του ανθρώπου δεν είναι μια αντίληψη ακουστική. Το ακουστικό όργανο του ανθρώπου είναι «κρυμμένο βαθιά» και, επομένως, η αισθητηριακή κατανόηση της μουσικής, όπως και της γλώσσας, είναι έμφυτη. Ο ήχος αναταράζει μια ψυχική περιοχή – όπως και οι λέξεις – και η αναταραχή αυτή οδηγεί το σχετικό αντικείμενο σε μία παρόμοια αναταραχή. Ο ήχος είναι το μέσο για την κατανόηση της ουσίας της πραγματικότητας.

Με την χεντεριανή κριτική εγκαινιάζεται για την μουσικοαισθητική σκέψη η ρομαντική αντίληψη για τη μουσική. Αυτή η αντίληψη για τον συγκεκρισμό νοητικών και σωματικών ενεργημάτων εμπλέκεται στη δημιουργία του τόνου (tone) και προκαλεί την αντίδραση σ’ αυτόν. Υπό αυτή την έννοια, η μουσική συνδέεται με το χορό, την ενσώματη ανταπόκριση στον ήχο, με τη χειρονομία (gesture), τη μη-λεκτική, σωματική επένδυση του λόγου, και τη σωματική έκφραση του προσώπου. Υπάρχει μία

²⁹ Βλ. Lippman, Edward, *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, Νέα Υόρκη 1992, σελ. 27. Ο Lippman είναι ένας εξαιρετικά ευρυμαθής και ιδιαίτερα σημαντικός αισθητικός της μουσικής. Η συγκεκριμένη μελέτη του είναι ένα χρησιμότερο εγχειρίδιο για τον οποιονδήποτε ασχολείται με ζητήματα όπως αυτά που εξετάζονται εδώ.

φυσική σύνδεση αυτών των τριών. Για πολύ μεγάλο διαστημα, ο χορός, η μουσική και το τραγούδι ήταν άρρηκτα δεμένα μεταξύ τους. Αυτή η σύνδεση, κατά τον Herder, συμβαίνει σε τρεις περιοχές : την περιοχή του ευλάβειας (reverence), την περιοχή την αγάπης (love) και την ενεργούς δύναμης (active power)³⁰. Παρόλα αυτά, η φύση του τόνου έχει μιάν αυτόνομη ουσία. Ο Herder τον ορίζει στη βάση ενός «μαγικού πνεύματος», το οποίο, ίπταται στον αέρα και – κινούμενο χωρικά και χρονικά- αποτελεί την ουσία της τέχνης. Ο ήχος είναι το μεταφυσικό περιεχόμενο της ανθρώπινης τέχνης. Είναι ο σύνδεσμος του με τον φυσικό κόσμο και το πεδίο συγκρότησης της λογικής του ικανότητας.

Η ευλάβεια είναι το πεδίο στο οποίο η μουσική αυτονομείται από τις αδελφές της, τη λέξη και τη χειρονομία. «Η ευλάβεια δεν απαιτεί να δει ποιός τραγουδά· οι τόνοι/ήχοι έρχονται σ' αυτήν από τον παράδεισο· τραγουδούν στην καρδιά· η καρδιά απ' εαυτής τραγουδά και παίζει³¹». Υπάρχει μια σφαιρική αρμονία της οποίας η μουσική είναι μικρόκοσμος και την οποία η μουσική μεταφράζει σε πνεύμα. Η μουσική ανήκει στην εσωτερική μαγάλη φυσική δύναμη, την κίνηση. Ο Herder στηρίζει αυτή την άποψη στο επιχείρημα περί παροδικότητας. « Η παροδικότητα είναι το κάθε λεπτό αυτής της τέχνης και έτσι οφείλει να είναι : και συγκεκριμένα το κοντύτερο και το μακρύτερο, το δυνατότερο και το πιο αδύναμο, το υψηλότερο και το χαμηλότερο, το περισσότερο και το λιγότερο είναι το νόημα της, η εντύπωσή της³²». Περιεχόμενο της μουσικής είναι οι ποιότητες. Οι ποιότητες του χώρου και του χρόνου.

Με την Kalligone ο Herder, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Lippman, «εκτείνει το βλέμμα του πέρα από το να επικεντρωθεί στον ήχο και τον τόνο ώστε να περιλάβει τις αδελφές τέχνες, την ανεξάρτητη μουσική και στην μεγαλύτερη σημασία που έχει η μουσική ως έκφραση και απόκριση

³⁰ Βλ. Χέρντερ, *Kalligone*, ό.π., σελ. 38.

³¹ ό.π., σελ.40, μτφ. δ.μ..

³² ό.π., σελ. 40, μτφ. δ.μ..

του ανθρώπου ως όλου και ως κοινωνικού όντος. Η κριτική του Herder στον Kant, ωστόσο, είναι τόσο επικεντρωμένη στο να απεικονίσει την οπτική του Kant ως αντίθετη από τη δική του ώστε αδυνατεί να έρθει αντιμέτωπη με την αληθινή σημασία και το νόημα των μουσικών ιδεών του Kant³³.» . Ο Herder δεν απαντά στον Kant. Αναφέρονται σε διαφορετικό επίπεδο κατανόησης της μουσικής. Ο Kant αναφέρεται στη μουσική ως μία διαμορφωμένη καλλιτεχνική και αισθητική περιοχή. Αντίθετα ο Herder την αντιλαμβάνεται ως αισθητηριακή αντίληψη, ως «φυσική» έκφραση του ανθρώπου και όχι ως πολιτισμικά διαμορφωμένη τέχνη. Η καντιανή αντίληψη πως η μουσική στερείται περιεχομένου και πως προκαλεί την ευχαρίστηση μέσω της μορφής της, άποψη φορμαλιστική, είναι κατανοητή από φιλοσοφική ματιά. Η μουσική δεν έχει εμφανές έλλογο περιεχόμενο. Ο Herder, σε μία μεταφυσική αντιμετώπιση, θεωρεί τη μουσική ως την ενέργεια που συνδέει το αισθητικό σύμπαν. Ως μία βασική αντιληπτική και συγκροτησιακή ανθρώπινη ικανότητα. Όμως, με την χερντεριανή άποψη, μπαίνουν τα θεμέλια για μια ρομαντική αντίληψη για τη μουσική. Μία αντίληψη που στο πρώτο επίπεδο βλέπει τη μουσική ως την καθαρή τέχνη των ήχων. Η μεταστροφή από τη φωνητική στην οργανική μουσική είναι γεγονός.

Η Kalligone του Herder γράφτηκε το 1800. Ακριβώς στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα. Ήδη, με την περίπτωση του Joseph Haydn, ο συνθέτης έχει αυτονομηθεί σε μεγάλο βαθμό από την αυλική εποπτεία και αξιώνει να θεωρείται αυτόνομος και αξιοσέβαστος καλλιτέχνης. Την ίδια, περίπου, περίοδο παρατηρείται μια έντονη αλλαγή του συνθετικού ύφους³⁴. Σταδιακά, ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα, το ενδιαφέρον των συνθετών μετατοπίζεται από τις φωνητικές στις οργανικές συνθέσεις. Δεν σημαίνει πως η φωνητική μουσική εξαφανίζεται. Ίσα-ίσα, δημιουργούνται

³³ Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, ό.π. σελ 210, μτφ. δ.μ..

³⁴ Βλ. Rosen, Charles, *The classical style, Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber & Faber, Λονδίνο 1997. Ο Rosen, δημοφιλής πιανίστας και σημαντικός ιστορικός των ιδεών της μουσικής, αναδεικνύει τόσο με ιδεολογικό όσο και με μουσικολογικό τρόπο τη σημαντική αλλαγή που επήλθε στο συνθετικό ύφος την περίοδο που εξετάζεται εδώ. Αντίστοιχο επιχείρημα συγκροτεί και η Λύντια Γκερ, εγγονή του σημαντικού μαέστρου Walter Goehr, στο βιβλίο της *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*.

εξαιρετες δημιουργίες. Όμως, ο κύριος συνθετικός όγκος παράγεται από οργανικά μέρη. Αναδεικνύεται και εδραιώνεται η συμφωνία και κυρίαρχο ρόλο παίζει το κονσέρτο. Επίσης, μεγάλοι και σημαντικοί δεξιοτέχνες κυριαρχούν στα μουσικά δρώμενα της εποχής. Το ενδιαφέρον που παρουσιάζεται σε επίπεδο θεωρίας και η μετατόπιση του από την φωνητική στην οργανική μουσική, στη μουσική δημιουργία ,δηλαδή, που είναι λειτουργική αφ' εαυτής χωρίς «στηρίγματα» από το λόγο και από το κείμενο. Ως παράδειγμα εδώ θα χρησιμοποιηθεί η τυπική περίπτωση εκείνου του συνθέτη που αποτέλεσε την ουσιαστική μετάβαση από την κλασική συνθετική αντίληψη προς αυτό που εννοούμε «ρομαντική». Αυτή την ουσιαστική μετάβαση την πέτυχε ο ιδιοφυέστερος συνθέτης της περιόδου, και ίσως ο μεγαλύτερος όλων των εποχών, ο Ludwig van Beethoven.

Η περιπέτεια του μουσικού πράττειν: Ludwig van Beethoven

Ο Beethoven γεννήθηκε το 1770³⁵ – συμπτωματικά την ίδια χρονιά που γεννήθηκε ο Hegel και ο Hölderlin – και σταδιακά αναδείχθηκε σε κεντρική φυσιογνωμία της λόγιας μουσικής του 19^{ου} αιώνα. Αν και έζησε μέχρι το 1827 και επομένως συνδέθηκε μόνο κατά το πρώτο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα η συνεισφορά του τόσο στον τρόπο που δημιουργείται όσο και στον τρόπο που γίνεται αντιληπτή η μουσική είναι τεράστια και αποτιμάται μέχρι σήμερα. Ο Beethoven είναι, ίσως, ο πρώτος σημαντικός συνθέτης που εκμεταλλεύτηκε τις ραγδαίες αλλαγές που δρομολογήθηκαν ήδη στα τελευταία χρόνια του 18^{ου} αιώνα. Υπό αυτή την έννοια, είναι ένας συνδυασμός

³⁵ Πολλές και αξιόλογες βιογραφίες του Beethoven κυκλοφορούν στα ελληνικά: Λούντβιχ, Εμίλ, *Μπετόβεν*, μτφ. Γεώργιος Ν. Δρόσος, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1965 - Vermeil, Edmond, *Μπετόβεν*, μτφ. Αλίκη Τζεν, εκδ. Δημιουργία, Αθήνα 1990 – Ρολλάν, Ρομαίν, *Μπετόβεν*, μτφ. Γ. Τουρνάισεν, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1950 . Η σημαντικότερη κριτική βιογραφία του συνθέτη είναι εκείνη του, ειδικού πάνω στα μπετοβενικά ζητήματα, Maynard Solomon. (Solomon, Maynard, *Beethoven*, Schirmer Books, Νέα Υόρκη 1979.)

συνθετικής ιδιοφυίας αλλά και ιστορικής συγκυρίας, ένα μοναδικό μεν φαινόμενο στα χρονικά της λόγιας μουσικής αλλά και τέκνο της εποχής του. Υπάρχει μια σημαντική εικασία πως ο Beethoven είχε περακολουθήσει διαλέξεις του Καντ³⁶. Το βέβαιο είναι ότι με τον Beethoven δημιουργείται ένας νέος τύπος συνθέτη. Ο τύπος του συνθέτη–στοχαστή. Με εκείνον ολοκληρώνεται η εποχή της πλήρους αυτονομίας του συνθέτη. Παράλληλα, με τον Beethoven κορυφώνεται η οριστική μεταστροφή από τη φωνητική στην οργανική μουσική, η κυριαρχία της δεύτερης αλλά και ο επαναπροσδιορισμός της πρώτης.

Η μετάβαση στην οργανική μουσική δεν έγινε απότομα. Ο Mozart και ο Haydn ήταν οι πρώτοι σημαντικοί συνθέτες που εμπλούτισαν τα προγράμματα των συναυλιών τους με οργανικές συνθέσεις, στις οποίες μάλιστα άρχισε και το κοινό να στρέφει την προσοχή του. Ο Haydn συνέθεσε 104 συμφωνίες και ο Mozart 41. Αν κρίνουμε μόνο από τους αριθμούς αυτών των συνθέσεων, φαίνεται ότι υπήρχε μεγάλη παραγωγή οργανικής μουσικής πριν από την εποχή του Beethoven. Είναι δεδομένο ότι υπήρχε. Δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι ο Beethoven ήταν ο πρώτος που «καθάρισε» την μουσική από τον λόγο. Αν πάλι συγκρίνουμε τον αριθμό των συμφωνιών του Haydn και του Mozart με τις 9 συμφωνίες του Beethoven θα θεωρήσουμε ότι η οργανική μουσική ήταν πιο δημοφιλής στην προ-μπετοβενική περίοδο. Πιθανόν, με ποσοτικά κριτήρια, να ισχύει κάτι τέτοιο. Υπάρχει, όμως, η αντίληψη πως ο μικρότερος αριθμός συμφωνιών ενισχύει μάλλον παρά αδυνατίζει το εδώ επιχείρημα. Κάθε μία από τις συμφωνίες του Beethoven δεν είναι μία «τεχνική» σύνθεση. Δεν είναι μία συνθετική ανάπτυξη στη φόρμα της σονάτας η οποία εκτελείται από μεγάλο ορχηστρικό σύνολο. Δεν είναι μόνο αυτό. Είναι ένα διανοητικό –

³⁶ Μία τέτοια άποψη εκφράζεται στο Cohen. John, *Musique et communauté esthétique, Une lecture croisée de Beethoven et Kant*, προλ. Marc Richir, εκδ. Presses Universitaires du Septentrion, Παρίσι 2005.

μουσικό κείμενο. Είναι ένα μουσικό κείμενο χωρίς λόγια αλλά με περιεχόμενο.

Την εποχή που ο Herder έγραψε το κείμενο του για τη μουσική στην Kalligone, ο Beethoven δεν είχε συνθέσει κάποιο από τα μνημειώδη έργα του. Είχε συνθέσει κάποιες από τις πρώτες σονάτες για πιάνο, ορατόρια, μουσική δωματίου κ.α. Από το 1800 κι έπειτα ο συνθετικός οίστρος του Beethoven κορυφώνεται. Συνθέτει – μέχρι το 1813 – έναν σημαντικό όγκο έργων. Σημαντικό τόσο ως προς την ποσότητα όσο και ως προς τη σημασία : συνθέτει τις οκτώ από τις εννέα συμφωνίες, την Ηρωική, την Πέμπτη, την Ποιμενική και την Έβδομη, τα τρία τελευταία κονσέρτα για πιάνο, το τριπλό κονσέρτο για βιολί, τσέλο και πιάνο, πλήθος μουσικής δωματίου – μεταξύ άλλων τη Σονάτα του Σεληνόφωτος, την Σονάτα Kreutzer, την Waldstein σονάτα – την εισαγωγή Egmond και μεγάλο αριθμό λιγότερο ή περισσότερα γνωστών συνθέσεων. Η μετατόπιση δεν είναι απλώς ποσοτική, αλλά, κυρίως, ποιοτική.

Η επικράτηση της οργανικής μουσικής δεν είναι ζήτημα αριθμού έργων. Η μετατόπιση από τη φωνητική στην οργανική μουσική είναι ζήτημα της γενικής μετατόπισης αλλά και της αλλαγής του τρόπου που επιτελείται η σύνθεση. Η ριζοσπαστικότερη αλλαγή είναι η αλλαγή στον τρόπο που επεξεργάζονται οι συνθέτες τη φόρμα της σονάτας. Η σονάτα είναι μία συνθετική φόρμα η οποία βρέθηκε στην απόλυτη ακμή της την κλασική εποχή παράλληλα με ανάπτυξη της οργανικής μουσικής. Όταν ένας μουσικός αναφέρεται στην σονάτα εννοεί δύο διαφορετικές περιοχές: υπάρχει, αφενός, η σύνθεση «σονάτα» (σονάτα για πιάνο, σονάτα δωματίου κ.α.), η οποία είναι είναι μία τριμερής ή τετραμερής κατασκευή, με διαφορετικό ύφος σε κάθε μέρος, ενώ τα μέρη αυτά αποτελούν το σύνολο της σύνθεσης. Όμως, εκτός από συνθετική κατασκευή, η σονάτα, ως φόρμα αυτή τη φορά, αποτελεί έναν τρόπο σύνθεσης που μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε πλήθος άλλων συνθέσεων. Σε αυτήν την περίπτωση λέγεται «φόρμα σονάτας» ή «φόρμα κονσέρτου» και

είναι μία διμερής φόρμα τριών τμημάτων, αποτελούμενη από την Έκθεση και την Ανάπτυξη-Επανέκθεση του αρχικού συνθετικού μοτίβου. Σε «φόρμα σονάτας» είναι κατασκευασμένο, στην συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων, το πρώτο από τα τρία ή τέσσερα μέρη της σύνθεσης σονάτας³⁷.

Κατά την περίοδο της μετάβασης από τον αποκαλούμενο κλασικισμό στη μουσική του κατεξοχήν 19^{ου} αιώνα³⁸, επήλθε μία σημαντική αλλαγή τόσο στη σύνθεση σονάτα όσο και στην «φόρμα σονάτας». Η αλλαγή αυτή, την οποία προετοίμαζε, ήδη, ο Mozart στις οργανικές του συνθέσεις, συντελέστηκε με τις τολμηρές επεμβάσεις που έκανε ο Beethoven. Η σονάτα είναι ένας τρόπος αρχιτεκτονικής επεξεργασίας του ήχου, ένας τρόπος έκθεσης του μελωδικού θέματος, τον οποίο ο συνθέτης γνωρίζει να κάνει σχεδόν αυτόματα. Η διάταξη της κλασικής σονάτας ως σύνθεσης, όπως την ανέπτυξαν και επέβαλαν ο Mozart και ο Haydn, είναι συνήθως τριμερής. Στο πρώτο μέρος, το οποίο είναι συνήθως ένα *allegro*, ο συνθέτης εκθέτει το θέμα του στην κύρια τονικότητα καταλήγοντας στην δεσπόζουσά της. Κατόπιν, το αναπτύσσει σε σχετικές βαθμίδες (π.χ. στην υποδεσπόζουσα, στην σχετική μείζονα ή ελάσσονα κ.τ.λ.) και καταλήγει, στο στάδιο της επακέκθεσης ξανά στην τονική. Στο δεύτερο μέρος της συνθέσης σονάτας - συνήθως ένα *andante*- ο συνθέτης αναπτύσσει ένα νέο μελωδικό θέμα κατά κύριο λόγο με τρόπο ελεύθερο³⁹. Στο τρίτο μέρος της σονάτας, *allegro* ή *scherzo*, ένα νέο υλικό παρουσιάζεται (το οποίο όμως μπορεί να δανείζεται στοιχεία και από το αρχικό μοτίβο του πρώτου μέρους). Συνήθως εκτίθεται και αναπτύσσεται στις μορφές *rondo* (κυκλική φόρμα), *μενουέττο-τρίο-μενουέττο* ή σε παραλλαγές (*variations*). Πρόκειται για ένα γρήγορο και

³⁷ Για τη φόρμα σονάτας, γενικά, και την εξέλιξή της από την προκλασική μουσική μέχρι τον 20^ο αιώνα, εξαιρετική είναι η μελέτη του Charles Rosen, *Sonata Forms*, W.W. Norton & Co., Νέα Υόρκη 1988.

³⁸ Ο Charles Rosen, στη διάλεξη που έδωσε στις 14 Απριλίου 2008 στο Μέγαρο Μουσικής, κατέθεσε την άποψη πως ο κλασικισμός υπήρξε μία κανονιστική περιοχή στην ιστορία της μουσικής από μέρους των ρομαντικών. Οι ρομαντικοί μουσικοκριτικοί, για παράδειγμα ο Hoffmann, δημιούργησαν στο όνομα του κλασικού έναν κανόνα στον οποίο θα μπορούσαν να αντιπαρατεθούν.

³⁹ Δημοφιλής πρακτική των εκτελεστών τόσο κατά τον 18^ο όσο και κατά τον 19^ο αιώνα ήταν το να επεμβαίνουν με αυτοσχεδιαστικό τρόπο κατά την εκτέλεση του δεύτερου μέρους.

χαριτωμένο μέρος, με επιρροές από παλαιότερες χορευτικές φόρμες Στην κλασική σονάτα υπήρχε μετά το τρίτο μέρος μια coda η οποία μπορεί να καταλήγει, αφού αυτονομηθεί, σε ανεξάρτητο μέρος.

Σ' αυτή τη φόρμα της κλασικής σονάτα η φόρμα σονάτα δεν θα πρέπει να συγχέεται με τη σονάτα ως αυτόνομη σύνθεση για ένα, δύο ή, συχνά τρία όργανα, αφού, είναι ένας τρόπος ανάπτυξης που υπάρχει στις περισσότερες οργανικές συνθέσεις, ο Beethoven επέφερε πλήθος δομικών αλλαγών τόσο σε επίπεδο μορφής όσο και σε επίπεδο περιεχομένου. Η μπετοβενική μορφή/φόρμα της σονάτας σε επίπεδο μορφής διαφέρει από την κατεξοχήν κλασική σονάτα, όπως εκείνη κεφαλαιώθηκε με τον Mozart, τον Haydn και τη λεγόμενη σχολή του Mannheim. Η ριζικότερη και πιο εμφανής αλλαγή που επέφερε ο Beethoven ήταν η ολοκληρωτική αναδόμηση του τρίτου μέρους. Μετέτρεψε το καθιερωμένο μινουέττο, ειδικά στις συμφωνίες, σε ένα συνήθως παλλόμενο και θυελλώδες σκέρτσο. Παράλληλα, διεύρυνε την ληκτική coda και την μετέτρεψε από μία μορφολογική κατάληξη της σύνθεσης σε μία κλιμακούμενη έξαρση, διανοητική και ηθική, που αποκορύφωσε το φινάλε της σύνθεσης. Αυτές οι μορφικές παραλλαγές που επέφερε η συνθετική τόλμη και η μουσική ιδιοφυΐα του Beethoven αποτέλεσαν την πρώτη ηχηρή απόπειρα αποστασιοποίησης από το κλασικό βιεννέζικο ύφος και άνοιξαν έτσι τον δρόμο για περισσότερο ελεύθερους χειρισμούς των παραδεδομένων συνθετικών μορφών από τους κατεξοχήν ρομαντικούς συνθέτες. Όπως, ίσως, φανεί πιο κάτω η σημαντική αλλαγή στο συνθετικό ύφος έγινε σε επίπεδο περιεχομένου. Εκτός από την καινοτομική αντιμετώπιση εκ μέρους του Beethoven στη σύνθεση σονάτα, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ριζοσπαστικός χειρισμός από τον συνθέτη της «φόρμας σονάτας»⁴⁰.

⁴⁰ Ο Beethoven, κατά την ανάπτυξη του αρχικού μοτίβου, στο πρώτο μέρος της σύνθεσης σονάτας (το οποίο είναι γραμμένο σε «φόρμα σονάτα»), δεν περιορίζεται στις σχετικές κλίμακες και στις τονικά κοντινότερες της υποδεσπόζουσας και δεσπόζουσας αλλά πλουτίζει το μουσικό κείμενο με ενδιαφέρουσες μετατροπές, που κάνουν το πέρασμα του μοτίβου από την δεσπόζουσα (V) στην τονική (I), ένα ενδιαφέρον ταξίδι. Βλ. Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σελ. 353 κ.ε..

Την ίδια εκείνη περίοδο (από το 1800 έως το 1815) που ο Beethoven δούλευε πυρετωδώς αυτό το πλήθος οργανικών συνθέσεων, συντελέστηκαν στον Ευρωπαϊκό χώρο τρομακτικές αλλαγές, με σημαντικότερη τη κυριαρχία της φυσιογνωμίας του Βοναπάρτη ως κεντρικής μορφής στα πολιτικά πράγματα της εποχής. Ο Beethoven ήταν ένας πολιτικά και ηθικά οργισμένος άνθρωπος. Θεωρούσε πως ο καλλιτέχνης είναι ανώτερος από οποιαδήποτε κοσμική εξουσία και ο ίδιος ήταν αντίθετος σε οποιαδήποτε υποχώρηση του καλλιτέχνη απέναντι στην εξουσία. Σε μία ρίμα που ο ίδιος συνέθεσε αναφέρει σχετικά:

Wohlten, no man kann

Να κάνει κανείς το καλό,όποτε κι αν μπορεί

Freiheit uber alles lieben

Ν' αγαπά πιο πολύ απ' όλα την ελευθερία

Wahrheit nie, auch sogar am

Κι αν ακόμα βραθεί μπροστά σ' έναν θρόνο

Throne, nicht verleugnen

Να μην προδώσει ποτέ την αλήθεια⁴¹

(1792)

Η σχέση του Beethoven με την πολιτική –σε προσωπικό επίπεδο- όσο και η πολιτική διάσταση της μουσικής του είναι ένα ζήτημα που , για λόγους χώρου, δεν είναι δυνατόν να αναπτυχθεί διεξοδικά εδώ. Θα αναφερθούν μόνο ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα.. Τη δεκαπενταετία 1800-15, ο Beethoven είχε, ήδη, διαμορφώσει μία αρκετά ριζοσπαστική στάση. Ο ίδιος δήλωνε κατά τα πρώτα χρόνια του 19^{ου} αιώνα ότι «αν οι συνθήκες βελτιωθούν στην χώρα μας, η τεχνη μου θα χρησιμοποιηθεί προς όφελος

⁴¹ Όπως παραδίδεται στο: Λανδορμύ, Πώλ, *Ιστορία της Μουσικής*, μτφ. Σοφία Κ. Σπανούδη, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1931, τομ.Β, σελ. 5, μτφ. δ.μ..

τον φτωχών⁴²». Χαρακτηριστική είναι, παράλληλα, η στάση του συνθέτη απέναντι στον Ναπολέοντα⁴³. Συγκινημένος και εμποτισμένος από τη Γαλλική Επανάσταση αλλά και τα πρώτα επαναστατικά χρόνια των πολέμων του Βοναπάρτη, ο Beethoven αποφάσισε να αφιερώσει την Τρίτη Συμφωνία του, την πρώτη που συνετέθη με εντελώς μπετοβενικό ύφος, τη λεγόμενη «Ηρωική» στον Βοναπάρτη. Μόλις ο συνθέτης έμαθε ότι ο Ναπολέων στέφθηκε αυτοκράτορας έσκιζε την αφιέρωση φανερά οργισμένος και απογοητευμένος. Χαρακτηριστική, αν και λιγότερο διάσημη από το προηγούμενο επεισόδιο, είναι η επιστολή του Beethoven προς τον Franz Anton Hoffmeister⁴⁴ στην οποία αρνείται να συνθέσει μία σονάτα, της οποίας τη σύνθεση απαιτούσαν οι φίλοι του, εμπνευσμένη από τον επαναστατικό πυρετό της ναπολεόντιας περιόδου. Ο συνθέτης αρνήθηκε να γράφει ένα τέτοιο έργο διότι ο Ναπολέων συνθηκολόγησε με τον Πάπα⁴⁵ και στη συνείδησή του ο επαναστατικός αυτός πυρετός μάλλον έπεσε. Η επιστολή αυτή είναι εμφανώς εμπνευσμένη από τον σαινσιμονισμό.

Η ρομαντική αντίληψη για την Instrumentalmusik: E.T.A. Hoffmann

Η πρώτη «καθαρά» ρομαντική απόπειρα πρόσληψης του Beethoven ανήκει στον ποιητή και κριτικό E.T.A. Hoffman. Το κείμενο του Hoffmann το οποίο δημοσιεύτηκε το 1813 – εποχή που ο Beethoven είχε ολοκληρώσει σημαντικότερα οργανικά έργα – είναι το πρώτο σημαντικό

⁴² Knight, Frida, *Beethoven & The Age of Revolution*, International Publishers, Νέα Υόρκη 1973, σελ. 48.

⁴³ Για τη σχέση του Beethoven με τον Ναπολέοντα και γενικά με τον βοναπαρτισμό, και ιδιαίτερα για τη συνθετική και πολιτική στάση του συνθέτη αφού αποκολλήθηκε από το άρμα του Βοναπάρτη, υπάρχει η σημαντικότερη μελέτη του Rumph, Stephen, *Beethoven after Napoleon, Political Romanticism in the late works*, University of California Press, Λος Άντζελες 2004.

⁴⁴ Βλ. Anderson, Emily, *The Letters of Beethoven*, MacMillan & Co, Λονδίνο 1961, τόμ. Ι, σελ. 73 (57, 29 Ιουνίου 1801).

⁴⁵ Όπως αναφέρει ο Maynard Solomon στο *Beethoven Essays* η επιστολή αυτή συνδέεται με πολιτικό τρόπο με την επιστολή που έστειλε την ίδια ημέρα στο φίλο του ελευθερομασόνο Franz Gerhard Wegeler στη Βόννη. Η επιστολή υπάρχει στο Anderson, ό.π., σελ. 57 (51, 29 Ιουνίου 1801).

κείμενο σε επίπεδο κριτικής, που αναφέρεται στην ανωτερότητα της οργανικής έναντι της φωνητικής μουσικής. Το κείμενο τιτλοφορείται *Beethovens Instrumentalmusik*⁴⁶ και αποτελεί έναν συνδιασμό δύο κειμένων κριτικής που δημοσιεύτηκαν στο *Allgemeine Musikalische Zeitung* τον Ιούλιο του 1810 και τον Μάρτιο του 1813. Με τα κείμενα του Hoffmann για τη μουσική η αισθητική αντιμετώπιση του μουσικού πράττειν βρίσκεται στον πυρήνα του ρομαντισμού. Επιπλέον, ο Hoffmann με αυτά τα κείμενα αναδεικνύεται σε έναν πρόδρομο της μουσικής δημοσιογραφίας του 19^{ου} αιώνα. Ο Hoffmann, ο οποίος υπήρξε αφοσιωμένος στη μουσική, και συνθέτης ο ίδιος, άνοιξε τον δρόμο για την ενασχόληση των κατεξοχήν δημιουργών με τη μουσική κριτική. Υπο αυτή την έννοια, ο Hoffmann υπήρξε ο πρόδρομος μιας μουσικοκριτικής παράδοσης στην οποία θα εντάσσονταν αργότερα σημαντικοί συνθέτες όπως ο Hector Berlioz, ο Franz Liszt αλλά κυρίως ο Robert Schumann και, βεβαίως, ο Richard Wagner.

«Όταν αναφερόμαστε στη μουσική ως ανεξάρτητη τέχνη, πρέπει, πάντα, να μην περιορίζουμε το ενδιαφέρον μας στην οργανική μουσική, η οποία, περιφρονώντας την όποια βοήθεια, την όποια ανάμειξη κάποιας άλλης τέχνης (της τέχνης της ποίησης), εκφράζει αυθεντικά τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της μουσικής, η οποία γίνεται αναγνωρίσιμη μόνο σε αυτή την μορφή. Είναι η πλέον ρομαντική των τεχνών – θα μπορούσε να πει κανείς η μόνη αυθεντικά ρομαντική – καθώς το μοναδικό αντικείμενό της είναι το άπειρο...η μουσική αποκαλύπτει στον άνθρωπο ένα άγνωστο βασίλειο, έναν κόσμο που δεν έχει τίποτα κοινό με τον εξωτερικό αισθητό κόσμο που τον περιβάλλει, έναν κόσμο στον οποίο εγκαταλείπει όλα τα συγκεκριμένα αισθήματα για να περιβληθεί από μια ανέκφραστη επιθυμία⁴⁷». Με αυτήν την παράγραφο, την πρώτη παράγραφο του κειμένου του, ο Hoffmann στρέφει, για πρώτη φορά ρητά και ξεκάθαρα στην ιστορία της μουσικής κριτικής, το ενδιαφέρον του

⁴⁶ Hoffmann, E.T.A., *Kreisleriana*, Reclam, Στουτγκάρδη 2005, σσ. 26-37, σε όλα τα αποσπάσματα μτφ δ.μ.. Υπάρχει και η έγκριτη αγγλική μετάφραση στο Strunk, Oliver (επ.), *Source Readings in Music History*, τομ. 5, *The romantic era*, Faber & Faber, Λονδίνο 1981, σσ. 35-41.

⁴⁷ Hoffmann, ό.π., σσ. 26-27.

αποκλειστικά στην οργανική μουσική. Η μουσική είναι η πιο ρομαντική από όλες τις τέχνες, η μόνη ρομαντική τέχνη, αφού το μοναδικό της αντικείμενο είναι το άπειρο. Η αναζήτηση του απείρου, το αίτημα για την αισθητική πρόσληψη του μη-πεπερασμένου και του μη-συγκεκριμένου, δεν είναι αίτημα ρομαντικό⁴⁸. Υπάρχει σχεδόν σε κάθε απόπειρα ερμηνείας της καλλιτεχνικής δραστηριότητας με τρόπο που να μην αναφέρεται στην θεωρία της μίμησης. Το επιχείρημα του Hoffmann εδράζεται στην αντίληψη ότι η μουσική – κάτι που είναι επηρεασμένο εμφανώς από τον Hegel και κυρίως από τον Herder – είναι το πεδίο στο οποίο αποκαλύπτεται στον άνθρωπο μία άλλη περιοχή, όχι συγκεκριμένη την οποία ο άνθρωπος – με τις ρασιοναλιστικές του ιδιότητες – δεν μπορεί να συλλάβει.

Η αντίληψη του Hoffmann, όμως, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή εκτός του ρομαντικού πλαισίου. Η κριτική του Hoffmann ανήκει σε μια κριτική αντίληψη η οποία αντιτίθεται στον κλασικό ορθολογισμό, στον άνθρωπο του Διαφωτισμού. Οι νοητικές ικανότητες του ανθρώπου και η σχέση αυτών των ικανοτήτων με την καλλιτεχνική του έκφραση δεν αρκούν για την κατανόηση των αισθητικών περιοχών. Υπάρχει μία περιοχή – το άπειρο ίσως – που για να την πλησιάσει ο άνθρωπος προϋποτίθεται κάποια επιπλέον ικανότητα των συνειδητών και των αισθητηριακών. Η τέχνη πρέπει να κάνει προσβάσιμη αυτήν την περιοχή για τον άνθρωπο. Τέτοια τέχνη μπορεί να γίνει μόνο η οργανική μουσική. «Όσο δυνατή είναι αυτή η μαγεία της μουσικής και, καθώς γίνεται όλο και πιο δυνατή, πρέπει να σπάσει όποια αλυσίδα τη συνδέει με τις άλλες τέχνες⁴⁹». Επιπλέον, η αντίληψη του Hoffmann δεν μπορεί να γίνει κατανοητή εκτός του πλαισίου στο οποίο συγκροτήθηκε. Δεν είναι τυχαίο ότι ενώ ο Hoffmann αναφέρεται στους δύο άλλους κλασικούς συνθέτες, τον Mozart και τον Haydn, και μάλιστα τους θεωρεί ρομαντικούς, το ενδιαφέρον του, το κατεξοχήν ρομαντικό στη μουσική το εκφράζει μόνον ο Beethoven.

⁴⁸ Βλ. υποσημ. 3.

⁴⁹ ό.π., σελ. 27.

Γιατί ο Beethoven; Ο Beethoven προσωποποιεί ακριβώς, τόσο με την προσωπική του στάση, όσο και με τη μουσική του δημιουργία, τη μετάβαση από τον κλασικισμό στο ρομαντισμό. Η μετάβαση αυτή δεν είναι απότομη. Δεν είναι δύο απτά συγκροτημένα κινήματα που το ένα –ο ρομαντισμός– διαδέχθηκε το άλλο –τον κλασικισμό. Ειδικά στη μουσική, της οποίας το περιεχόμενο, συχνά, συγχέεται με τη μορφή και, άρα οι αλλαγές στο ύφος δεν μπορούν να γίνουν εύκολα κατανοητές, η μετάβαση αυτή –αν έγινε⁵⁰– δεν έγινε με όρους τεχνικούς. Αν υπήρξε κάποια πραγματική, ουσιαστική αλλαγή στο κατεξοχήν συνθετικό πράττειν, χωρίς την απόπειρα ετεροφωτισμού της από κοινωνικούς, πολιτικούς και φιλοσοφικούς όρους, αυτή συγκεφαλαιώνεται στις μπετοβενικές συνθέσεις. Ο Beethoven ήταν ο πρώτος μεγάλος λόγιος συνθέτης που εμφανώς λειτούργησε ως δρων πολιτικό υποκείμενο⁵¹. Επιπλέον, ο Beethoven –κατά συμφωνία με τη ρομαντική αισθητική– είναι εκείνος που πρώτος συγκρότησε τις συνθέσεις του βάσει ενός προγράμματος, βάσει των εντυπώσεών του, βάσει των πολιτικών του πεποιθήσεων. Ο ρομαντισμός στη μουσική, είναι η μετάβαση από τη μουσική για κάποιον σκοπό, τη μουσική που συντίθεται προκειμένου να εξυπηρετήσει κάποιο κοινωνικό, προσωπικό ή πολιτικό σκοπό, στη μουσική με κάποιο σκοπό, τη μουσική η οποία περιέχει στον εαυτό της το σκοπό ύπαρξής της. Γι' αυτό τον λόγο, έρχεται στο προσκήνιο η οργανική μουσική, η μουσική αφ' εαυτής, γι' αυτό, επίσης, τίθεται στο κέντρο της μουσικοαισθητικής συζήτησης η διαλεκτική μεταξύ προγραμματικής και απόλυτης μουσικής.

⁵⁰ Η παραδοσιακή ερμηνευτική και ιστορική αντιμετώπιση των δύο ρευμάτων τα θεωρεί συγγενή μεν, διακριτά δε. Κάπως πιο σύγχρονες μουσικοαισθητικές οπτικές τα βλέπουν, ορθά, ως κινήματα που συγκοινωνούν, γειτνιάζουν με αποτέλεσμα το ένα να εισχωρεί στο άλλο. Η βασικότερη αιτία αυτής της εισήγησης είναι, όπως φαίνεται, το έργο του Beethoven το οποίο ανοίγει τόσο σε επίπεδο μορφής όσο και περιεχομένου το δρόμο για τον ρομαντισμό χωρίς να χάνει ποτέ τον κλασικό, κανονιστικό της χαρακτήρα.

⁵¹ Όπως αναφέρει ο Stephen Rumph «ο Beethoven υπήρξε πολιτικός συνθέτης. Όσο λίγοι μουσικοί στον δυτικό κανόνα, αφοσίωσε πεισματικά την τέχνη του στα προβλήματα της ανθρώπινης ελευθερίας, δικαιοσύνης, προόδου και κοινωνίας.» στο Rumph, ό.π., σελ 2. Υπάρχει μεγάλη και σοβαρή συζήτηση για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόταν ο συνθέτης το τρίπτυχο της γαλλικής επανάστασης (liberte, egalite, fraternite). Ο χώρος δεν επιτρέπει εδώ παραπάνω ανάπτυξη.

Η κριτική του Hoffmann βλέπει τον Beethoven ως τον κατ' ουσίαν ρομαντικό συνθέτη. Αν υπάρχει κάποια ουσία «ρομαντικότητας», αυτή η ουσία υπήρχε και στον Haydn και στον Mozart. «Οι οργανικές συνθέσεις αυτών των τριών δασκάλων αποπνέουν ένα κοινό ρομαντικό πνεύμα – αυτό οφείλεται στην κοινή εσωτερική κατανόηση της συγκεκριμένης φύσης της τέχνης : υπάρχει, όμως, παρόλα αυτά, στον χαρακτήρα των συνθέσεων τους μια φανερή διαφορά⁵²». Το κοινό ρομαντικό χαρακτηριστικό των τριών μεγάλων συνθετών της κλασικής περιόδου – του Mozart, του Haydn και του Beethoven - σύμφωνα με τον Hoffmann είναι η εσωτερική κατανόηση της φύσης της μουσικής, της φύσης που ο ίδιος ο Hoffmann όρισε ως την αποκάλυψη του απείρου. Το άπειρο είναι το χαρακτηριστικό της μουσικής, της οργανικής μουσικής. «Όμως η οργανική μουσική του Beethoven» σε αντίθεση με την οργανική μουσική του Haydn και του Mozart «μας ανοίγει επίσης το βασίλειο του τεράστιου (Ungeheuer) και του αμέτρητου (Unermeßlich)⁵³ ». Είναι εκείνη η μουσική στιγμή που το μέτρο ωχρειά μπροστά στην έκφραση της ιδιοφυΐας.

Αξίζει να σημειωθεί πως ένα μέρος του κειμένου του Hoffmann είναι αφιερωμένο και εμπνευσμένο από την 5^η συμφωνία του Beethoven σε ντο ελάσσονα. Όπως αναφέρει ο Mark Evan Bonds η κριτική του Hoffmann μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο αν γίνει κατανοητή η νέα αισθητική πρόσληψη που επέβαλε ο Beethoven. « Η μουσική του Beethoven δημιούργησε μία νέα αισθητική, κατά την οποία οι ακροατές αναγκάστηκαν να ανέβουν στο επίπεδο του συνθέτη⁵⁴.» Αντίστοιχα, ίδιας τάξης είναι και η χεγκελιανή άποψη πως η οργανική μουσική, ως μουσική κατηγορία που δεν εμφανίζει συγκεκριμένο περιεχόμενο, απαιτεί τη γνώση του ακροατή για να προσφέρει απόλαυση ενώ η συνοδευτική μουσική, έχοντας το «δεκανίκι» του λόγου, μπορεί να γίνει κατανοητή και από τον μη-ειδικό. Κατ' αυτήν την

⁵² Hoffmann, ό.π.,σελ 28.

⁵³ ό.π., σελ. 29.

⁵⁴ Bonds, Mark Evan, *Music as Thought, Listening to the symphony in the Age of Beethoven*, Princeton University Press, New Jersey 2006, σελ. 9, μτφ δ.μ..

ανάγνωση, ο Beethoven είναι ο κατεξοχήν, ρομαντικός συνθέτης. «Το ρομαντικό γούστο είναι σπάνιο, το ρομαντικό ταλέντο ακόμη σπανιότερο... Η μουσική του Beethoven θέτει σε κίνηση το μοχλό του φόβου, του δέους, του τρόμου, του πόνου και ξυπνά ακριβώς εκείνη την άπειρη επιθυμία η οποία είναι η ουσία του ρομαντισμού. Αντίστοιχα, είναι ένας ρομαντικός συνθέτης, και πιθανόν γι' αυτό τον λόγο είναι λιγότερο γνωστός για τις φωνητικές του συνθέσεις⁵⁵». Ο Beethoven είναι ο κατεξοχήν ρομαντικός συνθέτης, διότι είναι –το 1813- ο κατεξοχήν συνθέτης οργανικής μουσικής. Αν ο Hoffmann είχε γράψει το κείμενό του μετά την ακρόαση της 9^{ης} συμφωνίας, και τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης λόγου και ήχου, ίσως να αναθεωρούσε τη θέση του.

Τον Δεκέμβριο του 1808, στο πλαίσιο μιας συναυλίας αφιερωμένης στον Πρίγκηπα Von Lobkowitz και στον Κόμη von Rasumovsky, πρωτοακούστηκαν στην υφήλιο οι πρώτες τέσσερις νότες, το χαρακτηριστικό διάστημα τρίτης μικρής, οι οποίες θεωρήθηκαν –με κάποια λογοτεχνική χροιά– ως το κτύπημα της μοίρας που καλεί τον συνθέτη. Πρόκειται, μάλλον, για μια δήλωση της παρουσίας του. Μιας παρουσίας που εγκαινιάζει τη φυσιογνωμία του συνθέτη-επαναστάτη, που απαιτεί, ως τέτοια, να αντιμετωπίζεται ως ίσος απο οποιανδήποτε εξουσία. Πρόκειται για μια οργανική σύνθεση πρωτοφανούς ενότητας στην οποία τα μέρη απαρτίζουν ένα σύνολο, το οποίο, όμως, δεν εμφανίζεται ως σύνθεση των μερών του. « Η εσωτερική δομή των μερών, η εκτέλεσή τους , η ενορχήστρωσή τους, ο τρόπος με τον οποίο ακολουθούν το ένα το άλλο, όλα συνάδουν σ' ένα και μόνο τέλος. Επιπλέον, είναι η εσωτερική αλληλεκδοχή ανάμεσα στα θέματα, η οποία δημιουργεί αυτήν την ενότητα, η οποία μόνο έχει τη δύναμη να κρατήσει σταθερά τον ακροατή σε μία και μόνο ψυχική κατάσταση⁵⁶.»

Με την συναυλία του 1808 ο Beethoven κάνει μια μουσική δήλωση. Πρέπει να σημειωθεί πως κατά την ίδια συναυλία παρουσιάζεται και η έκτη

⁵⁵ Hoffmann, ό.π., σελ.29.

⁵⁶ ό.π., σελ.32.

συμφωνία του συνθέτη, η λεγόμενη και «Ποιμενική». Η κριτική ερείζει για το αν η Ποιμενική συμφωνία αποτελεί σύνθεση προγραμματικής ή απόλυτης μουσικής. Σίγουρα ,με δήλωση του ίδιου του συνθέτη, το κάθε ένα από τα πέντε μέρη της «περιγράφει» σκηνές από την ζωή στην εξοχή. Ο Beethoven υιοθέτησε αυτό το περιγραφικό πρόγραμμα παραλλάσσοντας τη φόρμα της κλασικής συμφωνίας, εισάγοντας μετά το Scherzo (τρίτο μέρος) ένα επιπλέον μέρος, το μέρος που περιγράφει την καταιγίδα, έτσι ώστε να προετοιμάσει το φινάλε. Η καινοτομία της Ποιμενικής δεν είναι το ότι μιμείται ήχους από τη φύση, τον κούκο, το κοτσύφι κτλ, αφού σε πλήθος συνθέσεων του 18^{ου} αιώνα και του 19^{ου} αιώνα υπάρχει μια τέτοια συνθετική, αναπαραστατική διάσταση⁵⁷. Όπως δήλωνε ο ίδιος ο Beethoven η Ποιμενική είναι μάλλον μια έκφραση συναισθημάτων παρά μια προσπάθεια απεικόνισης ή αναπαραστάσης της φύσης. Με την «ιμπρεσιονιστική» αυτή σύνθεση, την πρώτη σύνθεση κάποιου προγραμματικού, συνειδητού χαρακτήρα, γίνεται το άλμα προς την κυρίως ρομαντική μουσική.

Το άλμα προς το ρομαντικό: η Ενάτη

Το άλμα αυτό προσγειώθηκε με την ολοκλήρωση της Ενάτης συμφωνίας. Η Ενάτη αποτελεί ,ίσως, το πιο ρηξικέλευθο, επαναστατικό και αμφιλεγόμενο μουσικό κείμενο που παρουσιάστηκε ποτέ. Είναι τέτοιο το πλήθος των ερμηνευτικών κρίσεων που έχουν εκπεφρασθεί προκειμένου να την αναλύσουν, να την ερμηνεύσουν, να αναγνώσουν την πρόθεση που

⁵⁷ Χαρακτηριστικές τέτοιες συνθέσεις είναι τα concerti grossi του Vivaldi που επονομάζονται «τέσσερεις εποχές», οι «Εποχές» του Haydn και πλήθος άλλων λιγότερο γνωστών έργων.

κρύβεται πίσω από τη σύνθεσή της αλλά και να κατανοήσουν το σχέδιο σύνθεσής της ώστε όχι μόνο ο εδώ χώρος, ούτε καν πολύ περισσότερος, δεν θα αρκούσε για μια έστω απλή παράθεσή τους⁵⁸. Η Ενάτη δεν είναι απλώς ένα μουσικό μέγεθος μοναδικό για την ιστορία της δυτικής μουσικής, είναι ένα πεδίο μιας συνεχούς προσπάθειας ώστε το μέγεθος αυτό να κατανοηθεί, ώστε να αποτιμηθεί, ώστε να λάβει αυτό το μέγεθος τις ουσιαστικές του διαστάσεις. Είναι βέβαιο, πέραν των ορίων της ελάχιστοτε ερμηνευτικής στάσης, πως η Ενάτη Συμφωνία του Beethoven, είναι το έργο εκείνο που επηρέασε όσο κανένα άλλο την πορεία της μουσικής από την στιγμή της πρεμιέρας της μέχρι σήμερα. Επίσης στοιχείο της ριζοσπαστικότητάς του είναι το γεγονός πως η Ενάτη είναι το έργο που αξίωσε, και αξιώθηκε, για πρώτη φορά να εκτελείται ερμηνευτικά⁵⁹. Η Ενάτη εγκαινίασε ήδη από την πρεμιέρα της, μια τεράστια εκτελεστική – ερμηνευτική παράδοση. Είναι το πρώτο έργο που απαίτησε την ύπαρξη μαέστρου-ερμηνευτή.

Η ίδια της φύση σε επίπεδο μορφής είναι τέτοια ώστε – ειδικά την εποχή που πρωτοπαίχθηκε – ήταν εξαιρετικά δύσκολο, έως αδύνατο να εκτελεστεί με τους όρους που η παρτιτούρα της επέβαλε. Ο Beethoven δεν πέτυχε την συνθετική υπέρβαση σε προσωπικό, διανοητικό μόνο επίπεδο. Απαίτησε την υπέρβαση ήδη στον τρόπο που θα εκτελεσθεί το έργο. Τα εξαιρετικά δύσκολα και δεξιολογικά μέρη τόσο των τραγουδιστών όσο και της ορχήστρας υποδεικνύουν μιαν υπέρβαση στο επίπεδο της κυρίως μουσικής πράξης. Η μουσική υπερέβη τον μέχρι τότε εαυτό της. Η Ενάτη, υπό αυτό το πρίσμα, δεν είναι απλώς το κεντρικό κείμενο του 19^{ου} αιώνα – όλων των τεχνών συμπεριλαμβανομένων – είναι το κεντρικό αίτημα της νεωτερικότητας. Είναι ,μόνο και μόνο από την ίδια της την ύπαρξη, η καλλιτεχνική πράξη εκείνη που απαιτεί από τον ερμηνευτή της μια εξίσου

⁵⁸ Για την πορεία συγγραφής της Ενάτης, αλλά και για ορισμένους από τους τρόπους πρόσληψής της υπάρχει το Cook, Nicholas, *Μπετόβεν, Η Ενάτη Συμφωνία*, μτφ. Μυρτώ Τρίμπαλη, εκδ. Στάχυ, Αθήνα 1996. Μεγαλύτερη ανάλυση των τρόπων πρόσληψης της Ενάτης (εθνικιστικών, ρομαντικών, οικουμενικών) υπάρχει στο Buch, Esteban, *Beethoven, Η Ενάτη Συμφωνία, Μία Πολιτική Ιστορία*, μτφ. Έλενα Αναστασάκη, εκδ. Χρήστος Δαρδάνος Αθήνα 2003.

⁵⁹ Β.λ., Cook, ό.π., σελ. 112 κ.ε..

δημιουργική στάση όση δημιουργική δύναμη επένδυσε ο δημιουργός της. Η Ενάτη, χέρι-χέρι με την Λειτουργία σε ρε (δεν είναι τυχαίο ότι οι δύο αυτές κορυφαίες συνθέσεις του Beethoven είναι γραμμένες στην ίδια τονικότητα), ολοκληρώνει τη μετάβαση στην οργανική μουσική, αφού μοιάζει σαν η ληκτική της διακύρηξη, αλλά επαναπροσεγγίζει τη σχέση του ήχου με το λόγο, επαναπροσδιορίζει τη φωνητική μουσική και δίνει την καθοριστική ώθηση για τις σημαντικές φωνητικές συνθέσεις τόσο του 19^{ου} αιώνα, όσο και του 20^{ου}.

Η Ενάτη παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τον Μάιο του 1824 σε ένα πρόγραμμα το οποίο περιελάμβανε μία εισαγωγή του Beethoven και τρία μέρη της Λειτουργίας (το Kyrie, το Credo και το Agnus Dei). Η δομή τη Ενάτης, σε επίπεδο τυπικό, δεν θα ξένιζε τον μέσο ακροατή της εποχής της. Αποτελείται από τέσσερα μέρη, ένα Allegro ma non troppo, ένα Molto Vivace, ένα Adagio molto e cantabile και ένα Presto-Allegro, όπως μεγάλο μέρος από τις κλασικές συμφωνίες. Εκείνο που πρώτο θα ξένιζε τον ακροατή της εποχής είναι το δραματικό finale της Ενάτης. Η ορχήστρα, η οργανική μουσική, υποχωρεί σε βαθμό που υποστηρίζει με recitativi και η φωνή αναδεικνύεται σε κυρίαρχο όργανο της μουσικής. Η οργανική μουσική, την οποία ο ίδιος ο Beethoven ανέδειξε σε κυρίαρχη μουσική γλώσσα, υποχωρεί ενώπιον της φωνής και της ποίησης. Ο άνθρωπος, η οικουμενική ανθρωπότητα, έρχεται στο κέντρο της δημιουργίας δεχόμενος τη σκυτάλη από την οργανική μουσική, τη φυσική, θα λέγαμε, μουσική έκφραση. Αυτό το finale, το οποίο περιλαμβάνει την «Ωδή στη Χαρά» του Friedrich Schiller, ένα ποιήμα που απασχολούσε τον Beethoven ήδη από τη νεότητά του, είναι το πρώτο ένφωνο, συμφωνικό finale⁶⁰. Η μουσική –τόσο σε πρακτικό, όσο και σε φιλοσοφικό επίπεδο– έπρεπε να αποκαθαρθεί από την δεσποτεία της φωνής, έπρεπε να αναπτύξει τη δική της ιδιαίτερη γλώσσα και

⁶⁰ Η χρήση φωνητικών μερών σε συμφωνικά έργα σχεδόν καθιερώθηκε από τον Beethoven και μετά. Ο Gustav Mahler, ο σημαντικός αυτός συνθέτης συμφωνικής μουσικής, χρησιμοποίησε στις συμφωνίες του την ανθρώπινη φωνή. Κατ' αυτόν τον τρόπο ανέδειξε, στη συμφωνική γλώσσα, τα βήματα που επέτυχε ο Beethoven και ολοκλήρωσε ο Wagner με τα «μουσικά δράματα».

την ειδική, καλλιτεχνική της διάσταση : ο συνθέτης, που ολοκλήρωσε την κάθαρση, συνθέτοντας ως επί το πλείστον οργανικές συνθέσεις, είναι ο υπεύθυνος για τον επαναπροσδιορισμό της φωνητικής μουσικής, για την επιστροφή του Λόγου στο μουσικό πράττειν. Αυτή η επιστροφή ολοκληρώθηκε με την Ενάτη.

Τα πρώτα σχέδια της Ενάτης χρονολογούνται ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1810. Μέχρι ένα σημείο ο Beethoven είχε υιοθετήσει το σχέδιο σύνθεσης δύο συμφωνιών οι οποίες θα ολοκληρώνονταν σχεδόν παράλληλα, κάτι ανάλογο με τη σύνθεση ταυτόχρονα της Πέμπτης και της Ποιμενικής όσο και της Εβδόμης και της Ογδός. Στην πορεία ο συνθέτης αποφάσισε να ολοκληρώσει την σύνθεση υπό την μορφή μίας μόνο συμφωνίας, επεξεργαζόμενος κατά τέτοιον τρόπο τα σχεδιάσματά του ώστε η σύνθεση να λάβει μία συνολική μορφή. Δεν είναι απολύτως γνωστό το πότε ο Beethoven αποφάσισε να παραβιάσει τη νόρμα της κλασικής συμφωνίας και να εντάξει χορωδιακά και φωνητικά μέρη στο φινάλε. Το φινάλε, αυτό είναι βέβαιο, ολοκληρώθηκε τελευταίο και, μάλιστα, μικρό διάστημα πριν την πρεμιέρα⁶¹. Η περίοδος κατά την οποία ολοκληρώθηκε η Ενάτη πιθανολογείται πως είναι το 1823. Η αιτία ένταξης φωνητικών μερών σε ένα συμφωνικό έργο δεν είναι γνωστή. Είναι βέβαιο πως ο Beethoven οραματιζόταν μία σύνθεση που να περιλαμβάνει την «Ωδή στη Χαρά», γοητευμένος από δύο ιδέες : την οικουμενική αδελφοποίηση των ανθρώπων μέσω της χαράς, και την αγάπη για τον αιώνιο, ουράνιο Πατέρα. Ο Beethoven ήταν βαθεία καθολικός, με μία φιλοσοφικοθρησκευτική διάσταση, αν και δεν εκκλησιαζόταν τακτικά. Οι αντιλήψεις που τον οδηγούν στην ενσωμάτωση του χορωδιακού μέρους στην Ενάτη είναι ένας συνδυασμός της ριζοσπαστικής πολιτικής του αντίληψης και ενός ιδιότυπου οικουμενικού καθολικισμού.

⁶¹ Βλ. Cook, ό.π., σσ. 19 κ.ε., Buch, ό.π., σσ. 28-46 και σποράδην.

Το περίφημο αυτό finale ξεκινά με μία σύντομη, νευρική εισαγωγή παιγμένη από την ορχήστρα, μία εισαγωγή που μοιάζει μάλλον με εισαγωγή ορατορίου παρά με συμφωνικό μέρος. Πάντως η σύνταξη του finale με τα προηγούμενα μέρη δεν είναι χαλαρή. Στα πρώτα συμφωνικά μέρη του finale επαναλαμβάνονταν τα θέματα των προηγούμενων μερών. Η οικοδόμηση του finale είναι ιδιοφυής. Η είσοδος του recitativo του βαρύτονου γίνεται ομαλά – αρμονικά – αλλά ως έκπληξη. Ακόμα και οι στίχοι είναι ενδεικτικοί : «Ο Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere⁶²» («Ω φίλοι, ας μη συνεχίσουν αλλά αυτοί οι ήχοι! Ας υψώσουμε ένα τραγούδι συμπάθειας, περηφάνιας! Χαρά ας σε δοξάσουμε!). Η ορχήστρα, Φύση, υποχωρεί – τα μπάσσα τονίζουν ένα recitativo- ενώ στη θέση της έρχεται η Φωνή, ο Άνθρωπος. Η περίφημη μελωδία του «Ύμνου στη Χαρά» δεν είναι απλώς ένα ξεσηκωτικό, εμβατηριακό σχήμα, είναι μια πολιτική αταξική δήλωση. Ο συνδυασμός του μεγάλου ορχηστρικού ιντερλουδίου (διπλή φούγκα) με το δημώδες «τούρκικο εμβατήριο» είναι η μουσική ένωση του λόγιου, ο Beethoven είχε κατηγορηθεί ότι απέφευγε να χρησιμοποιήσει την τεχνική της φούγκας, την επιτομή της λόγιας, γερμανικής μουσικής, με το λαϊκό, υπάρχει η εικασία ότι το θέμα του Τούρκικου Εμβατηρίου ο συνθέτης το πρωτάκουσε από πλανόδιους μουσικούς, είναι, η οικουμενική, πανανθρώπινη ένωση, χωρίς κοινωνικούς και ταξικούς φραγμούς. Είναι το πνεύμα της «Ωδής στη Χαρά» με μουσικούς όρους.

Φιλοσοφία και πράξη: Hegel και Ενάτη

Ένα από τα ολιστικότερα συστήματα στην ιστορία της φιλοσοφίας είναι το σύστημα του Απόλυτου Ιδεαλισμού που επεξεργάσθηκε ο, συνομήλικος

⁶² Το κείμενο του Schiller που μελοποιεί ο Beethoven υπάρχει και μεταφρασμένο στο Cook, ό.π., σσ. 236-237. Το recitativo του βαρύτονου είναι στίχος που έγραψε ο ίδιος ο Beethoven και είναι ενδεικτικός της διάστασης που ήθελε να δώσει στο έργο. Παραπέμπεται από το συνοδευτικό φυλλάδιο του δίσκου βινυλίου στην εκτέλεση με τον Otto Klemperer (Philharmonia Orchestra and Chorus, Angel Records, 3577B).

του Beethoven, Georg Friedrich Wilhelm Hegel. Το σύστημα αυτό επιχείρησε να εξηγήσει όλες τις εκφάνσεις του επιστητού, του νοητικού και του πνευματικού κόσμου και, επομένως, η Φιλοσοφία της Τέχνης κατέχει σ' αυτό το σύστημα σημαντικό ρόλο. Ο Hegel δεν συνέγραψε κάποιο συγκροτημένο και προθετικό αισθητικό κείμενο. Η πιο πλήρης και ασφαλής πηγή που διασώνεται για τις αισθητικές αντιλήψεις του Hegel είναι οι χειρόγραφες σημειώσεις των διαλέξεων που ο φιλόσοφος έδωσε στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου για πρώτη φορά το 1820 –ο Hegel αναθεώρησε τα κείμενα αυτά του 1823, το 1826 και το 1829– στις οποίες εμπεριέχονται και οι αντιλήψεις του για την μουσική. Η Αισθητική της Μουσικής⁶³ του Hegel, όπως και καμία άλλη πτυχή του στοχασμού του, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή χωρίς αναφορά στο σύστημά του. Από την άλλη, για το ζήτημα της μουσικής θα είχε ενδιαφέρον μία ανάγνωση του φιλοσοφικοαισθητικού επιχειρήματός του Hegel, παράλληλα με την Ενάτη Συμφωνία του Beethoven⁶⁴. Η παράλληλη, ιστορικά, συγκρότηση του μουσικού πράττειν με την απόπειρα φιλοσοφικής θεμελίωσής του. Η αισθητική του Hegel δεν ανήκει στην παράδοση της ρομαντικής αισθητικής, αν και επηρεασμένη από αυτήν, όσο και η μουσική του Beethoven ιδρύει το ρομαντικό, με μουσικούς όρους, αλλά ανήκει – υφολογικά και ιστορικά – στη βαθειά κλασική, αυστρογερμανική, μουσική παράδοση.

Για τον Hegel, ο ήχος αντιστοιχεί στην εσωτερική υποκειμενικότητα⁶⁵. Η μουσική λαμβάνει το υποκειμενικό ως τέτοιο τόσο ως περιεχόμενο, τόσο ως μορφή. Είναι σαφές πως η μουσική δεν μπορεί να κατηγοριοποιηθεί βάσει της αναπαραστατικής της ικανότητας. Είναι η τέχνη που μπορεί να εκφράσει την εσώτερη υποκειμενικότητα περισσότερο από κάθε άλλη. «Γι' αυτό, το κύριο καθήκον της μουσικής είναι να αφήνει να

⁶³ Έγελος, *Η Αισθητική της Μουσικής*, μτφ. , επιμτρ. Μάρκος Τσέτσος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2002.

⁶⁴ Βλ. Burnham, Scott, *Beethoven Hero*, Princeton University Press, New Jersey 1995, σσ. 117-118 και σποράδην.

⁶⁵ Έγελος, ό.π., σελ. 21.

αντηχεί όχι ο ίδιος ο κόσμος των αντικειμένων αλλά, αντίθετα, ο τρόπος με τον οποίο ο εσώτατος εαυτός κινητοποιείται ως προς την υποκειμενικότητα και την ιδεατή ψυχή του⁶⁶». Με την τέχνη των ήχων, όπως θα αναφερθεί παρακάτω ο Hegel προορίζει την οργανική μουσική, το υποκείμενο στρέφεται προς την ψυχή του. «Η μουσική είναι η τέχνη του θυμικού που στρέφεται άμεσα προς το ίδιο το θυμικό⁶⁷». Το τυπικό στοιχείο της μουσικής (Formelle) είναι η δυνατότητα της να κινείται προς τα μέσα χωρίς να αναφέρεται στα αντικείμενα. Σ' αυτό το επίπεδο τοποθετείται και η μορφή και το περιεχόμενο της μουσικής. «Αυτή η εσωτερικότητα δίχως αντικείμενα, όσον αφορά τόσο το περιεχόμενο, όσο και τον τρόπο έκφρασης, αποτελεί το τυπικό στοιχείο (das Formelle) της μουσικής.⁶⁸»

Η εσωτερικότητα χωρίς αντικείμενα καθιστά, απ' όλες τις τέχνες, την μουσική πλησιέστερη προς το στοιχείο της εσωτερικής ελευθερίας. Η εσωτερική ελευθερία δεν περιορίζεται από το αντικείμενο, από την αναπαραστατικότητα ως δέσμευση. «Αν τώρα σε γενικές γραμμές μπορούμε να θεωρήσουμε ήδη τη δραστηριότητα στην περιοχή του ωραίου ως μία απελευθέρωση της ψυχής, ως μία λύτρωση από τον καταναγκασμό και τον περιορισμό, εφόσον η τέχνη απαλύνει και μετατρέπει σε απόλαυση ακόμα και τα πιο βίαια τραγικά πεπρωμένα διαπλάθοντάς τα με θεωρητικό τρόπο, τότε θα πούμε ότι η μουσική οδηγεί αυτήν την ελευθερία στο έσχατο σημείο⁶⁹». «Από αυτήν την πλευρά η μουσική, σε αντιδιαστολή προς τις υπόλοιπες τέχνες, βρίσκεται πολύ κοντά στο στοιχείο εκείνης της τυπικής ελευθερίας του εσωτερικού για να μην μπορεί λίγο ή πολύ να υπερβεί το δεδομένο, το περιεχόμενο⁷⁰». Η μουσική, στο αισθητικό σύστημα του Hegel, οδηγεί την ελευθερία, ως λύτρωση από τον καταναγκασμό και τον περιορισμό μετατρέποντας σε απόλαυση ακόμα και το πιο τραγικό γεγονός,

⁶⁶ ό.π., σελ.21.

⁶⁷ ό.π., σελ. 22.

⁶⁸ ό.π., σελ 22.

⁶⁹ ό.π., σελ 28.

⁷⁰ ό.π., σελ 30.

στο έσχατο σημείο της. Η εσωτερική, υποκειμενική ελευθερία για την σφαίρα του Ωραίου κορυφώνεται στη μουσική πράξη. «Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt» (Όλοι οι άνθρωποι θα γίνουν αδέρφια υπό το φτερό της προστασίας σου). Ο στίχος του Schiller από την «Ωδή στη Χαρά» καθιστούν τη Χαρά – τη Μουσική για τον συνθέτη – πεδίο κοινωνικής ισότητας και ελευθερίας.

Ο Hegel θεωρεί ως μουσική – ως οδηγό, άραγε, στο έσχατο σημείο ελευθερίας –την οργανική μουσική. Η σχέση κείμενου και μουσικής ποτέ δεν είναι ισότιμη. Όσο πιο βαθύ περιεχόμενο έχει το κείμενο τόσο μικρότερος είναι ο ρόλος της μουσικής κατά τη στιγμή συνάντησής τους. «Γι' αυτό, το κείμενο ως ποιητικό έργο τέχνης, είναι δι' εαυτό πλήρως αυτόνομης αξίας από τη μουσική πρέπει να αναμένει μικρή μόνο υποστήριξη.Όταν, όμως, αντίστροφα η μουσική καταλαμβάνει της θέση μιας δι' εαυτήν πιο ανεξάρτητης ιδιαιτερότητας, το κείμενο δεν μπορεί παρά να είναι επιφανειακότερο, ως προς, την ποιητική του διατύπωση, και πρέπει δι' εαυτό, να μην ξεπερνά γενικά αισθήματα, και παραστάσεις που θεωρούνται γενικές. Οι ποιητικές επεξεργασίες βαθειών σκέψεων παρέχουν ένα καλό, μουσικό κείμενο τόσο λίγο όσο και οι περιγραφές εξωτερικών φυσικών αντικειμένων ή η περιγραφική ποίηση εν γένει⁷¹.» Όσο ψηλότερα είναι τα νοήματα που εκφράζονται στο κείμενο, τόσο λιγότερη είναι η σημασία της μουσικής στην έκφρασή τους. Είναι άγνωστο το παράδειγμα που είχε ο Hegel στο μυαλό του όταν έγραφε αυτές τις γραμμές (είναι βέβαιο ότι δεν είχε την Ενάτη αλλά είναι πιθανόν να ήταν επηρεασμένος από τον «βίαιο» (όπως λέει ο Beethoven) ερχομό της ελαφράς ιταλικής όπερας στην Αυστρία και την Γερμανία).

«Προκειμένου ο Μουσικός να διατηρήσει ελευθερία δράσης, ο ποιητής πρέπει να μη θέλει να τον θαυμάζουν ως ποιητή⁷².» Αυτή είναι μία ακόμη θέση του Hegel, από την άποψη του δρώντος υποκειμένου, του

⁷¹ ό.π., σελ 34.

⁷² ό.π., σελ 35.

δημιουργού, η οποία αντιφαίνεται σε σχέση με τη δημιουργία του finale της Ενάτης. Στο σημείο όπου αναφέρεται στη σχέση των μέσων έκφρασης της μουσικής με το περιεχόμενό της, ο φιλόσοφος αναφέρει. « Τώρα η μουσική ως τραγουδισμένη λέξη, εφόσον βέβαια οι δύο πλευρές – ο ήχος και η λέξη – δεν θα πρέπει να αλληλοαποχωρίζονται ως αδιάφορες και άσχετες, να μην μπορεί παρά να έχει ως καθήκον να καθιστά, όσο αυτό είναι δυνατό στη μουσική, τη μουσική έκφραση σύμμετρη αυτού του περιεχομένου- το οποίο ως περιεχόμενο, κατά την ακριβέστερη προσδιορισιμότητά του, έχει εισαχθεί στην παράσταση και δεν ανήκει πλέον στο απροσδιόριστο αίσθημα⁷³.» Η μουσική θέτει το κείμενο στην υπηρεσία της - η «Ωδή στη Χαρά» υπηρετεί τη σύνθεση, μάλλον παρά την υποτάσσει – παρέχοντας στη συνείδηση του ακροατή μια παράσταση πιο ακριβή ως προς το αντικείμενο που ο καλλιτέχνης στόχευε να δημιουργήσει. « Το κείμενο δίνει εξ' υπαρχής προσδιορισμένες παραστάσεις⁷⁴.» Για πρώτη φορά σε συμφωνία περιέχεται φωνητικό μέρος στο finale της Ενάτης. Ο Beethoven ήθελε να δημιουργήσει ένα μουσικό κείμενο το οποίο να αναδειχθεί σε οικουμενικό, πανανθρώπινο Ύμνο. Η προσδιορισμένη παράσταση, η εξαγγελτική διακήρυξη του συνθέτη, βρίσκεται στη μουσική του. Το κείμενο, απλώς, την κοινοποιεί.

Είναι δεδομένο πως ο Hegel γνώριζε μουσική. Τα αποσπάσματα του που αναφέρονται στα τεχνικά χαρακτηριστικά της Τέχνης των Ήχων – πβ. την ανάλυση του για το recitativo⁷⁵ – αποδεικνύουν άνθρωπο ο οποίος μπορούσε να κατανοήσει, σε αντίθεση με τον Kant, τη μουσική με τεχνικούς όρους και άρα, μπορούσε να την ερμηνεύσει όχι μόνο σε επίπεδο περιεχομένου, αλλά και σε επίπεδο μορφής. Η πραγματικά μεγάλη φωνητική μουσική, κατ' αντιπαράθεση με όσα ισχυρίστηκε παραπάνω, είναι, κατά τον Hegel μία αρμονική συνύπαρξη λόγου και ήχου. «Γι' αυτό αποτελεί επιζήμια προκατάληψη να νομίζει κανείς ότι η σύσταση του

⁷³ ό.π., σελ 83.

⁷⁴ ό.π., σελ 87.

⁷⁵ Βλ. ό.π., σελ. 95, κ.ε..

κειμένου είναι κάτι αδιάφορο για τη σύνθεση. Τα μεγάλα έργα, αντιθέτως, στηρίζονται σε εξαιρετικά κείμενα, τα οποία επέλεξαν ή έφτιαξαν οι ίδιοι οι συνθέτες με ειλικρινή σοβαρότητα⁷⁶.» Η σχέση ήχου και λόγου είναι μία σχέση ισορροπίας κατά την οποία τηρείται το μέτρο. Η φωνητική μουσική ανήκει στη σφαίρα του Ωραίου. Είναι μία εμ-μετρη τέχνη. Μία τέχνη κλασική. Όμως το κλασικό αυτή τη φορά δεν είναι το κανονιστικό κλασικό. Είναι η υπέρβαση του κλασικού προς χάριν της ωραιότητας.

«Στη μουσική είναι ωστόσο πιο δύσκολο απ' ό,τι στις άλλες τέχνες να βρίσκει κανείς το σωστό μέτρο, αφού παραδίδεται ευκολότερα σε αυτούς τους αντιθετικούς τρόπους έκφρασης⁷⁷.» Είναι το μέτρο στη φωνητική μουσική ζήτημα ισορροπίας, χωρικής ισότητας, ισοβάρειας του κειμένου και της μουσικής ή είναι απλώς ζήτημα σημασίας, ζήτημα κατανόησης; Το κείμενο στην Ενάτη δεν λειτουργεί συνοδευτικά, λειτουργεί καθοριστικά. Η ύπαρξή του δεν είναι ριζοσπαστική για τη μορφή της μέχρι τότε συμφωνικής μουσικής μόνο, είναι το αίτημα του συνθέτη της να κατανοηθεί ως μια προγραμματική σύνθεση της οποίας το πρόγραμμα είναι της ίδιας της της μορφικής ουσίας. Αντίστοιχα, αν η Ενάτη ήταν μία, απλώς, φωνητική σύνθεση το κείμενο θα διέτρεχε όλη την παρτιτούρα της. Αντί γι' αυτό η Ενάτη κινείται ως το finale της ως μία συμφωνική οργανική σύνθεση⁷⁸. Ακόμη κι αν το finale της ήταν οργανικό, χωρίς τα φωνητικά μέρη, χωρίς το ποιήμα του Schiller, θα ήταν μία σύνθεση αξιομνημόνευτη. Το κείμενο έρχεται εν είδει έκπληξης. Συμβολικά, η ανθρώπινη φωνή λειτουργεί ως μετουσίωση, με μουσικό τρόπο, της ανθρωπότητας, της οικουμενικότητας, ως κυριαρχία του Ανθρώπου, του Λόγου έναντι του Χάους. Ταυτόχρονα, η «εισβολή» του Λόγου σε μία κατεξοχήν συμφωνική/οργανική φόρμα, όπως η συμφωνία, λειτουργεί και σε ένα επιπλέον επίπεδο: ο κατεξοχήν διάσημος και φημισμένος μάστορας της συμφωνίας την αποδομεί, την «καταστρέφει», ο

⁷⁶ ό.π., σελ 99.

⁷⁷ ό.π., σελ 104.

⁷⁸ Για την ενότητα αυτή βλ. Dahlhaus, Carl, *Ludwig van Beethoven, Approaches to his music*, μτφ. Mary Whittall, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1995, σσ. 76-80.

Άνθρωπος κατ' αναλογία, πρέπει να επαναπροσδιορίσει την ίδια την ουσία της ανθρωπότητας του ή να βρει κάποια άλλη – τη Χαρά; - για να ικανοποιήσει το αίτημα της οικουμενικότητας.

Η Ενάτη και η σχέση συμφωνίας-πολιτικής

Το αίτημα αυτό κυριάρχησε σε διάφορες διανοητικές περιοχές της περιόδου του δεύτερου μισού του 18^{ου} αιώνα και των πρώτων δεκαετιών του 19^{ου}. Έλαβε, μάλιστα, και αισθητικό χαρακτήρα αφού τέθηκε και με αισθητικούς όρους και, πιο χαρακτηριστικά, με μουσικοαισθητικούς όρους. Υπάρχει μία άποψη, αρκετά διαδεδομένη, που σχετίζει την έννοια του αισθητικού κράτους με την συμφωνία. Ο Mark Evans Bonds επιχειρεί μια τέτοια αναγωγή. Η αναγωγή της συμφωνίας στο πεδίο του αισθητικού κράτους έχει ως αφετηρία της την ίδια την καλλιτεχνική στιγμή που την ενέπνευσε : την Ενάτη Συμφωνία του Beethoven⁷⁹. Η αναγωγή αυτή, κατά την περίοδο του ρομαντισμού, οφείλει να γίνει κατανοητή μόνο στο πλαίσιο της σχέσης του μέρους με το όλο, του ατόμου με την κοινωνία. Η ίδια η συμφωνική φόρμα έχει μία τέτοια δομή. Σε αντίθεση με το κονσέρτο, στο οποίο ένα όργανο, συνήθως, οδηγεί, η συμφωνία είναι, αφ' ενός, δυνατή μόνο στο πεδίο, όπου το μέρος απορροφάται στο όλο. Το όργανο της ορχήστρας μπορεί από στιγμή σε στιγμή να λάβει ηγεμονικό ρόλο στο συμφωνικό έργο, η συμφωνία ως σύνολο γίνεται ένα συνταγματικό πεδίο για την περιοχή της μουσικής. Είναι η συμφωνία μια άλλη μορφή του κράτους ή της οικουμενικότητας αλλά με όρους μουσικούς⁸⁰;

⁷⁹ Για τη σχέση του Beethoven με τον Schiller και την πολιτική διάσταση της συζήτησης βλ. Solomon, *Beethoven Essays*, ό.π., σσ. 205-215.

⁸⁰ Όπως αναφέρει ο Dahlhaus «Η ιδέα ότι ο ένας δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον άλλον σημαίνει ότι η πολιτική πρέπει να βασίζεται στα ήθη και τα ήθη στην πολιτική. Αυτή η αντίληψη ήταν μία από τις

Ο Richard Wagner, λίγο πριν πεθάνει το 1883, τόνισε σε μία συνομιλία του με την σύζυγό του Cosima την ουσιαστική διαφορά μεταξύ των συμφωνικών και των άλλων έργων του Beethoven : «στις σονάτες και στα κουαρτέτα ο Beethoven κάνει μουσική, στις συμφωνίες όλος ο κόσμος κάνει μουσική μέσα από εκείνον⁸¹». Ήδη, όμως, από το 1770 ο Johann Abraham Peter Schulz τόνιζε για την συμφωνία –την χρονιά που γεννιόταν ο Beethoven – ότι «κάθε φωνή συνεισφέρει από μόνη της για το σύνολο⁸²». Η συμφωνία αναδεικνύεται σταδιακά στην κατεξοχήν οργανική σύνθεση και μάλιστα στην οργανική σύνθεση εκείνη που εκφράζει την εκάστοτε κοινότητα. Ο κόσμος κάνει μουσική, μέσω του Beethoven κατά τον Wagner, μόνο στην περίπτωση της συμφωνίας, διότι η συμφωνία εκφράζει όλον τον κόσμο. Η Ενάτη δεν είναι το έργο που εκφράζει το οικουμενικό πνεύμα του πρώιμου 19^{ου} αιώνα μόνο στον βαθμό που η ίδια της η πρόθεση τον εκδηλώνει, εξού και η σημασία του κειμένου για τη σημασιολόγησή της, εκφράζει το οικουμενικό πνεύμα στο βαθμό που εκείνο αποζητά να εκφραστεί. Αυτή την έκφραση μπορεί να την πραγματοποιήσει μόνο εντός των ορίων της συμφωνίας. Κάποιος ανώνυμος Γερμανός κριτικός έγραψε πως στη συμφωνία, ως συμφωνικό έργο στο οποίο συνυπάρχουν πολλές φωνές, μία διάσταση που ,στο συνθετικό ύφος, διευρύνθηκε με το μπετοβενικό έργο, εκφράζει την «οικουμενικότητα της ανθρωπότητας, στην οποία κάθετι που είναι ατομικό χωνεύεται σαν ξεχωριστή ύπαρξη στο σύνολο⁸³». Το ατομικό, το κάθε όργανο ή η κάθε μελωδική φράση, οφείλει να ενταχθεί στο συνολικό για να προσλάβει την ιδιαίτερη αξία του. Η συμφωνία είναι μια συνισταμένη των μερών της αλλά και ένας αυτόνομος οργανισμός. Από αυτή την άποψη η συμφωνία είναι μία αισθητική περιοχή πολιτικής τάξης.

θεμελιώδεις αρχές του ιδεαλισμού του οποίου οι συμφωνίες του Beethoven έγιναν μουσική έκφραση». Dahlhaus, ό.π., σελ 76.

⁸¹ Όπως παραδίδεται στο Bonds, ό.π., σελ. 63.

⁸² Bonds, ό.π., σελ 64 και Dahlhaus, ό.π., σελ. 77.

⁸³ Bonds, ό.π., σελ 65.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει για την μουσική κριτική η αναγωγή της συμφωνικής μουσικής – κυρίως της συμφωνίας – στην πολιτική και κοινωνική σφαίρα. Υπάρχει, αφενός, μία συμβολικής τάξης σχέση μεταξύ συμφωνικού και πολιτικού σε μορφολογικό επίπεδο : η συμφωνία είναι εκείνη η ηχητική μορφή στην οποία το μέρος υποτάσσεται στο όλο διατηρώντας πάντα την ιδιαιτερότητά του. Η συμφωνία είναι το κράτος με μουσικούς όρους. Η ρομαντική περιπέτεια, και στο πεδίο της μουσικής, έθεσε με πολιτικούς και αισθητικούς όρους ζητήματα για τη σχέση ατομικού και κοινωνικού και ανέδειξε περιοχές στην σφαίρα του πολιτικού όπως εκείνες του έθνους και της κοινότητας⁸⁴. Η έννοια της «γερμανικότητας» που αναδείχθηκε σε ουσία της αισθητικής αναζήτησης στην κεντρική Ευρώπη εμπότισε και τη μουσική παραγωγή της εποχής. Η Ενάτη, ως πρόσληψη και πρόθεση, αναδεικνύεται, κατ' αυτόν τον τρόπο σε κυρίαρχο ρομαντικό κείμενο. Το χορωδιακό finale, σε πρώτο πλάνο, αυτοπροβάλλεται ως μία κράση λόγου και ήχου που και μόνο από το περιεχόμενό του υποδεικνύει τις συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτικές του διαστάσεις. Για τον λόγο αυτόν υπάρχει πλήθος αναγνώσεων της Ενάτης, γεγονός που την καθιστά πολιτική υπόθεση. Η εθνικιστική πρόσληψη της Ενάτης, ως μέγιστης εκδήλωσης της γερμανικότητας, αποδεικνύει πως η συμφωνική γλώσσα μπορεί να γίνει πολιτικό επιχείρημα εφόσον η ίδια η γλώσσα το επιτρέπει.

Το 1835 ο Gottfried Wilhelm Fink υποστήριζε πως η συμφωνία είναι «μία ιστορία που εκτυλίσσεται εντός ενός ψυχολογικού πλαισίου, κάποιου συγκεκριμένου συναισθηματικού κράτους μιας μεγάλης ομάδας ανθρώπων... μία αναπαράσταση του λαού (Volkrepräsentation) καθώς το κάθε όργανο έλκεται προς το σύνολο». Η περιοχή του συναισθηματικού κράτους είναι μία περιοχή η οποία εξερευνάται με διάφορους τρόπους την περίοδο του 19^{ου} αιώνα. Η έννοια του αισθητικού κράτους αναφέρεται σε ένα πεδίο που

⁸⁴ Βλ. Schmitt, Carl, *Political Romanticism*, μτφ. Guy Oakes, MIT Press, Λονδίνο 1986, σσ. 60-62 και σποράδην. Επιπλέον, ο Schmitt –γνωστός στοχαστής για τις αντιδραστικές του απόψεις– ισχυρίζεται ότι ο Beethoven όπως και ο Ναπολέων εμφανίζονται ως ρομαντικές φυσιογνωμίες. ό.π. , σελ 131.

βρίσκεται μεταξύ της πολιτικής και της αισθητικής. Εν πολλοίς έρχεται να απαντήσει στις διαδεδομένες κατά την περίοδο του Διαφωτισμού πολιτικές αντιλήψεις περί κράτους που χαρακτηριζόνταν από μία μηχανιστική κίνηση κατά την συγκρότησή του. Η αντίληψη του κράτους ως οργανισμού που με μηχανιστικό τρόπο επιδιώκει και κατορθώνει την κοινωνική τάξη και προστατεύει τα δικαιώματα των πολιτών υπήρξε ιδιαιτέρως διαδεδομένη τον 18^ο αιώνα και εμφανίζεται στην *Δεύτερη πραγματεία για την Πολιτική Διακυβέρνηση* του John Locke στην Αμερικάνικη Διακήρυξη, στην Γαλλική Διακήρυξη για τα Δικαιώματα του ανθρώπου και του πολίτη. Η μετα-διαφωτιστική απάντηση σ' αυτές τις καραταιές αντιλήψεις είδε το κράτος, μάλλον, σαν οργανισμό παρά σαν μηχανή. Κατ' αυτή την αντιμετώπιση το κράτος θα μπορούσε αν περιλαμβάνει στα εγγενή χαρακτηριστικά του την αισθητική περιοχή. Σ' αυτή την αντίληψη η τέχνη αρχίζει να γίνεται αντιληπτή – τόσο σε επίπεδο θεωρίας όσο και πράξης – με τρόπο πολιτικό αλλά και η πολιτική να αντιμετωπίζεται και με αισθητικούς όρους.

Αυτή την έννοια του αισθητικού κράτους την επεξεργάζεται ο Friedrich Schiller στις «Επιστολές για την Αισθητική Παιδεία του Ανθρώπου»⁸⁵ (*Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*). Η ενασχόληση του Schiller με το πεδίο της Αισθητικής είναι ενασχόληση επιστημολογικής τάξης, διότι δεν βλέπει την Τέχνη ως απλώς «μονόλογο δημιουργικό, εκφραστή της προσωπικής ελευθερίας του καλλιτέχνη, αλλά ταυτόχρονα και «διάλογο», προέκταση της ατομικής ουσίας που οδηγεί τους άλλους ανθρώπους στην αυτογνωσία του οντολογικού και ιστορικού τους προορισμού, την κατάκτηση δηλαδή της Ελευθερίας, που είναι και η φύση τους⁸⁶». Η τέχνη δεν είναι για τον Schiller μόνο προϋπόθεση της Ελευθερίας είναι μέρος της ουσίας της. «Γιατί η τέχνη είναι θυγατέρα της Ελευθερίας και δέχεται διαταγές μέσα από την αναγκαιότητα του πνεύματος και όχι από τις

⁸⁵ Σίλλερ, Φρηντριχ, *Για την Αισθητική Παιδεία του Ανθρώπου*, μτφ., εισ., σχολ. Κλεοπάτρα Λεονταρίτου, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1990.

⁸⁶ Σίλλερ, ό.π., σελ 14.

υλικές ανάγκες⁸⁷.» Η αντίληψη του Schiller, επηρεασμένη, όπως δηλώνει ο ίδιος, από τον Kant, θεωρεί το ωραίο απαραίτητο και ωφέλιμο ως προς την ηθική συμπεριφορά του ανθρώπου που όμως το ωραίο δεν αποτελεί ουσιαστικό χαρακτηριστικό για την ηθικότητα αφού το ίδιο δεν μπορεί να δημιουργήσει τίποτε το ηθικό. Για την θεώρηση του Κράτους ως οργανισμού, η σχέση του ωραίου και ηθικού είναι κεντρική ως προς τους όρους διαμόρφωσης μιας μη μηχανιστικής πολιτικής σχέσης. Η σχέση ωραίου και ηθικού γίνεται μία σχέση Λόγου-Ορμής.

Η πολιτική διάσταση της Συμφωνίας εκφράζεται μέσω του κειμένου του Schiller. Ο φιλόσοφος-ποιητής δεν κάνει άμεσες αναφορές στη μουσική αλλά η κριτική που είδε την συμφωνία ,ειδικά την Ενάτη, ως μουσική αντανάκλαση μίας πολιτικής σχέσης ,της σχέσης ατομικού-συνολικού, θα πρέπει να είχε υπόψη του τις πολιτικο-αισθητικές αντιλήψεις του Schiller. Το κράτος είναι ένας οργανισμός – κατ’ αναλογία με τον ανθρώπινο οργανισμό – στον οποίο το μέρος υποτάσσεται στο όλο αλλά διατηρεί πάντα τον μερικό χαρακτήρα του και την αυτονομία του. « Ακριβώς όμως επειδή το κράτος οφείλει να είναι ένας οργανισμός που οφείλει να διαμορφώνεται από και για τον εαυτό του, δεν μπορεί να γίνει πραγματικότητα, παρά μόνον όταν τα μέρη του λειτουργήσουν σε αναφορά προς την ιδέα του Όλου⁸⁸.»

Κεντρικό ρόλο στην αντίληψη του Schiller για τον τρόπο που σταδιακά εισέρχεται η αισθητική μορφή στον ανθρώπινο κόσμο παίζει η έννοια της ορμής παιγνιδιού (Spieltrieb). Η είσοδος του αισθητικού στο πολιτικό, άρα και στο ανθρώπινο, οφείλεται στην εγγενή και έμφυτη ανάγκη του ανθρώπου για ξόδεμα της ενέργειάς του, για εκμετάλευση των δράσεών του, ιδιαίτερα εκείνων που πλεονάζουν. «Στα πρώτα του βήματα το αισθητικό ένστικτο μόλις διακρίνεται, γιατί το φυσικό ένστικτο για παιχνίδι του μπαίνει συνεχώς στον δρόμο με την αστασία των διαθέσεών του και τις

⁸⁷ ό.π., Επ. 2, σελ 79.

⁸⁸ ό.π., Επ. 4, σελ. 85.

άγριες ορέξεις του. Έτσι, βλέπουμε το ακαλλιέργητο γούστο να προτιμά το νεωτερικό και χτυπητό, το προκλητικό, το περιπετειώδες και το αλλόκοτο, το βίαιο και άγριο και να αποφεύγει συστηματικά τη γαλήνια απλότητα...σ'αυτό το στάδιο ο άνθρωπος θεωρεί ωραίο μόνο ό,τι τον διεγείρει, ό,τι του προσφέρει υλικότητα – αλλά τον διεγείρει για μια αυτόνομη αντίσταση και του προσφέρει υλικό για μια μορφολογική δυνατότητα, αλλιώς δεν θα ήταν ωραίο ούτε γι'αυτόν... Παυεί πια να θεωρεί τα αντικείμενα σαν πηγή παθητικών απολαύσεων και τα αποζητά σαν κίνητρα πράξης. Του αρέσουν τώρα όχι γιατί ικανοποιούν μια ανάγκη, αλλά γιατί του αρέσουν βρίσκουν απήχηση σε έναν νόμο που αρχίζει έστω και χαμηλόφωνα, να του μιλάει μέσα του⁸⁹.»

Στην πορεία του προς το αισθητικό, η οποία περνά μέσα από το παιχνίδι, ο άνθρωπος δειλά ανακαλύπτει ένα νόμο. Ο αισθητικός αυτός νόμος είναι ο νόμος που καθιστά απαραίτητα για τον άνθρωπο εκείνα τα πράγματα τα οποία δεν είναι εμφανώς χρήσιμα ή εντελή – εκείνα τα πράγματα που ο Kant θα περιέγραφε ως «σκοπιμότητες χωρίς σκοπό». «Τα πράγματα που κατέχει κι εκείνα που παράγει δεν μπορεί πια να φέρουν μόνο τα σημάδια της χρησιμότητάς τους, ούτε η φοβισμένη μορφή τους τη σφραγίδα της σκοπιμότητάς τους⁹⁰.» Έτσι όπως διαμορφώνεται ο αισθητικός νόμος - και το αισθητικό ένστικτο του ανθρώπου - δημιουργούνται οι όροι ώστε ο άνθρωπος να απαλλαγεί από τον εξαναγκασμό. Ο αισθητικός νόμος γίνεται, επομένως, το εργαλείο που θα οδηγήσει στην ανθρώπινη ελευθερία. «Το αισθητικό ένστικτο εργάζεται απαραίτητα για τη δημιουργία ενός τρίτου χαρούμενου βασιλείου, του βασιλείου του παιχνιδιού και της μίμησης, ενός κόσμου όπου οι άνθρωποι θα ζουν ελεύθεροι από κάθε δέσμευση και απαλλαγμένοι από κάθε είδους εξαναγκασμό, τόσο στο φυσικό όσο και στον ηθικό χώρο⁹¹.»

⁸⁹ ό.π., Επ. 27, σελ. 165.

⁹⁰ ό.π., σελ. 165.

⁹¹ ό.π., σελ. 167.

Οι άνθρωποι συγκροτούν κρατικούς σχηματισμούς με τρεις τρόπους : με δυναμικό, ηθικό και αισθητικό. Το δυναμικό κράτος, για το σχήμα του Schiller, καθιστά την κοινωνία δυνατή μόνο μέσω της κυριαρχίας. Στο δυναμικό κράτος η μία φύση υπερισχύει της άλλης μέσω της ισχύος της. Το ηθικό κράτος υποτάσσει την ατομική βούληση στη γενική βούληση ακριβώς επειδή οι σχέσεις ρυθμίζονται από την αυθεντία και την απόλυτη κυριαρχία του ηθικού νόμου. « Μόνον το αισθητικό κράτος μπορεί να είναι πραγματικό γιατί ολοκληρώνει τη βούληση του όλου μέσω της φύσης του ατόμου⁹².» Η βίωση της ελευθερίας συντελείται εντός του αισθητικού κράτους. Στο αισθητικό κράτος δημιουργείται ένας στίβος ισότητας για την ανθρωπότητα διότι η απόλαυση του ωραίου γίνεται και ατομικά αλλά και ως απόλαυση του ανθρώπινου είδους. Στο αισθητικό κράτος επικρατεί η καλαισθησία. Το ωραίο αναδεικνύεται σαν «ύψιστη πολιτική συνθήκη». Καμία αυθεντία και κανένα προνόμιο δεν γίνονται ανεκτά εκεί όπου επικρατεί η καλαισθησία και απλώνεται η επιρροή της αισθητικής μίμησης. Το βασίλειο αυτό εκτείνεται προς τα πάνω, ώσπου ν' αγγίζει την περιοχή όπου ο Λόγος κυβερνά ως απόλυτη αναγκαιότητα και όπου εξαφανίζεται κάθε υλικότητα. Εκτείνεται όμως και προς τα κάτω, ως την περιοχή που κυριαρχούν οι τυφλές ορμές της φυσικής αναγκαιότητας και όπου η Μορφή δεν έχει κάνει ακόμα την εμφάνισή της⁹³.» Στο αισθητικό κράτος ο Λόγος και η ορμή, το θυμικό και το διανοητικό, ενώνονται υπό την κυβερνεία του Ωραίου, της Καλαισθησίας.

Η σχέση του αισθητικού κράτους με το συμφωνικό αναδεικνύεται με ιδιαίτερος ενδιαφέροντα τρόπο στο έργο του Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Εκεί ο Goethe εφευρίσκει την ουτοπική κοινότητα στην οποία μπορεί να γίνει παραγωγικό μέλος του κοινωνικού συνόλου μέσω της εκμάθησης ελευθερίων τεχνών: ξένες γλώσσες, μουσική, ποίηση κλπ. Η έννοια της «παιδαγωγικής Επαρχείας» συγκροτείται με τους όρους που ο Schiller έχει θέσει για το αισθητικό κράτος. Η μουσική σ' αυτήν την πολιτική

⁹² ό.π., σσ. 167-168.

⁹³ ό.π., σελ. 169.

περιοχή παίζει καθοριστικό ρόλο για τη διαμόρφωση των πολιτών της επαρχίας. Αυτό συμβαίνει επειδή η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως κριτήριο τόσο για την κάθε ξεχωριστή όσο και για την ιδανική κοινωνία. Σ' αυτό το σύστημα η μουσική καλλιεργεί διάφορες δεξιότητες του ανθρώπου. Στον Δεύτερο Τόμο του μυθιστορήματος ο Wilhelm και ο οδηγός του παρακολουθούν μία συμφωνική συναυλία, αξίζει να σημειωθεί πως όλη η συζήτηση για την πολιτική διάσταση της μουσικής γίνεται με αντικείμενο την οργανική μουσική, στην οποία υπάρχουν δύο ορχήστρες εκ των οποίων μόνο η μία παίζει. Η άλλη αποτελείται από μουσικούς οι οποίοι είτε είναι πολύ νέοι, είτε είναι υπέργηροι. Η αλληγορική και πολιτική διάσταση αυτού του αποσπάσματος είναι προφανής : το Όλο μπορούν να το αποτελούν μόνο οι ικανοί – οι έχοντες πολιτικά δικαιώματα – και όχι εκείνοι που είτε δεν έχουν μεγαλώσει ακόμα είτε έχουν αποσυρθεί. Η σχέση αισθητικής και πολιτικής και, επί του συγκεκριμένου, η σχέση μουσικής – πολιτικής αναδεικνύεται σε κυρίαρχη σε μία μεταβατική περίοδο για το Ευρωπαϊκό πνεύμα.

Η πολύφερνη σχέση μουσικής και πολιτικής εμφανίζεται σε πολλά ακόμη κείμενα της εποχής και πάντοτε με κέντρο της συζήτησης τη συμφωνία. Ο Robert Schumann τόνισε στα μουσικοαισθητικά του κείμενα αυτή τη σχέση αναφερόμενος στον ρόλο του μαέστρου. Ο διευθυντής της ορχήστρας που εκείνη την εποχή έχει αρχίσει να γίνεται απαραίτητος, γίνεται μία φυσιογνωμία που μπορεί να θέσει υπό αμφισβήτηση τις σχέσεις ισότητας των μελών της ορχήστρας λειτουργώντας ως ρυθμιστής των κοινωνικών σχέσεων στους κόλπους των μουσικών ως ηγεμονική φυσιογνωμία. Η κυριαρχία του μαέστρου ρυθμίζει και τις μουσικές σχέσεις ισότητας σε ένα συμφωνικό έργο, αφού η αισθητική του στάση και η ερμηνευτική του απόδοση μπορεί να διακινδυνεύσει τις σχέσεις των επιμέρους οργανικών μερών σε σχέση με το όλο. Παρόμοιας τάξης είναι και η άποψη του Gottfried Wilhelm Fink, η οποία αναφέρεται στον αυξημένο βαθμό δυσκολίας ως προς τη

σύνθεση μίας συμφωνίας σε σχέση με τη σύνθεση μουσικής δωματίου : «Το κάθε όργανο της ορχήστρας πρέπει να αντιμετωπίζεται ως ξεχωριστή ατομικότητα και σύμφωνα με τη ατομική του φύση. Το κάθε ένα πρέπει να συνδέεται με την ιδιαίτερη του ήχηση και μελωδικότητα, σα να βασίλευε η νοητή....ελευθερία εντός ενός δημοκρατικού κράτους αποτελούμενου από υψηλούς ιερείς, στο οποίο η κάθε ατομικότητα περήφανα υποτάσσει τον εαυτό της στην αθεϊκή ιδέα. Η βάση για την στενότερη πιθανή σχέση της ύψιστης μαεστρίας με το ύψιστο επίπεδο νομιμότητας βρίσκεται σ' αυτό το σημείο. Επιπλέον, όποτε τέτοιου είδους μάζες συμπεριφέρονται όσο το δυνατόν περισσότερο με ατομικό τρόπο, τα χαρακτηριστικά του ατόμου πρέπει να αναφαίνονται όχι σε κάποιες ασαφείς ελευθερίες, αλλά μάλλον εντός των δυνατών δεσμών της φύσης. Η μουσική ιδέα – στην οποία και με την οποία κάθε ξεχωριστό όργανο εμφανίζεται σύμφωνα με τις ιδιότητές του – πρέπει επιπλέον να είναι όλο και πιο ευρεία, πολυσχιδής και ευρέως εφαρμόσιμη ως αν να πρόκειται να κινηθεί εντός του όλου στην ανεμπόδιστη πληρότητα του και να το επεντείνει⁹⁴».

Η συμφωνία αναδεικνύεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, ως το πεδίο του μουσικού λόγου στο οποίο μπορεί να παρεισφρήσει η πολιτική. Η συμφωνία ως οργανική σύνθεση είναι περιεχομενικά ένα κλειστό κείμενο. Οι ερμηνείες του είτε είναι υποκειμενικές, υπό τη μορφή της εικάστοτε υποκειμενικής πρόσληψής του, είτε είναι αυστηρά μουσικολογικές, τεχνικές και άρα αναφέρονται μάλλον στην μορφή παρά στο περιεχόμενό της. Πώς είναι δυνατόν ένα οργανικό έργο – το οποίο δεν μπορεί να έχει κάποιο περιεχόμενο που να προβάλλει αντικειμενικές αξιώσεις – να λειτουργήσει ως φορέας πολιτικών και ηθικών καταφάσεων; Η συζήτηση αυτή, που τον 19^ο αιώνα αναδείχθηκε σε κεντρική της μουσικοαισθητικής παραγωγής, διέλαθε πολλών αποκλίσεων και πήρε την ουσιαστική της μορφή στο δίπολο προγραμματικής και απόλυτης μουσικής. Ήδη από τον Rousseau, η σχέση γλώσσας και

⁹⁴ Bonds, ό.π., σσ. 77-78, μτφ δ.μ..

μουσικής άρα η σχέση της μουσικής με τον Λόγο, αναδείχθηκε σε σημείο αναφοράς για την επιχείρηση ερμηνείας της μουσικής με συγκροτημένο τρόπο. Η διαμάχη των Μπουφόνων, παρόλο που εξελίχθηκε στη βάση μιας φαινομενικά διαφορετικής αντιπαράθεσης, θεμελίωσε το ζήτημα περί μουσικής που έχει ένα πρόγραμμα και της μουσικής της οποίας, ο στόχος είναι η ίδια της η μορφή. Η συζήτηση για τον προγραμματικό και τον απόλυτο χαρακτήρα του μουσικού λόγου εκφυλίζεται αν αντιμετωπιστεί μόνο με τεχνικούς όρους. Όπως έδειξε ο Wagner, η αναμέτρηση προγραμματικού – απόλυτου είναι μία αναμέτρηση πολιτικού – μη πολιτικού.

Προγραμματικό-απόλυτο/πολιτικό-μηπολιτικό: Hanslick & Wagner

Ο σημαντικότερος υπερασπιστής της απόλυτης μουσικής κατά τον 19^ο αιώνα υπήρξε ο Eduard Hanslick, ένας «ειδικός» ως προς το αντικείμενο εφόσον η ενασχόλησή του με την μουσική κριτική ήταν και η επαγγελματική του ιδιότητα. Ο Hanslick με το κείμενο του *Για το Ωραίο στη μουσική*⁹⁵ (Vom Musikalisch-Schönen, 1854) επικράτησε ως ο θεμελιωτής και εκπρόσωπος του ακραίου φορμαλισμού στη μουσική κριτική παράδοση. Ο αφορισμός του, ο οποίος συχνά έχει πέσει θύμα παρερμηνειών, ότι «το περιεχόμενο της μουσικής είναι ηχητικά κινούμενες μορφές»⁹⁶ (Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen) θεμελιώνει ευσύννοπα την άποψή του πως το πραγματικό περιεχόμενο της μουσικής είναι η ίδια της η μορφή. Ο Hanslick εμφανίζεται ως επίγονος της σημαντικής μουσικοκριτικής παράδοσης που καλλιεργήθηκε εντός και εκτός ρομαντικού πλαισίου. «Εκφράζει κατ' ουσία το κοινό πνεύμα του ρομαντισμού, που δεν προσπάθησε μόνο να υποβάλει και να επιβάλει στη μουσική περιεχόμενα, αλλά και αντίστροφα, να επεκτείνει την

⁹⁵ Hanslick, Eduard, *Για το Ωραίο στη Μουσική*, μτφ., επ. Μάρκος Τσέτσος, εκδ. Εξάντας-Νήματα, Αθήνα 2003.

⁹⁶ Hanslick, ό.π., σελ. 59.

υλική της ιδιαιτερότητα σε όλη την πραγματικότητα “μουσικοποιώντας” την και μορφοποιώντας την σύμφωνα με μουσικές αρχές⁹⁷.» Το επιχείρημα του Hanslick, το οποίο προέρχεται εμφανώς από τη φιλοσοφική και μουσικολογική συζήτηση που έφερε την οργανική μουσική στο επίκεντρο του θεωρητικού ενδιαφέροντος, συγκροτείται με αφορμή την δεδομένη, ειδικά την τότε εποχή, βούληση του θεωρητικού λόγου να καντανοήσει ,αφ’ ενός, και να ερμηνεύσει ,αφ’ ετέρου, τη μουσική αποκλειστικά και μόνο με όρους μουσικούς.

Ο Hanslick επιτίθεται εμφανώς στην προηγούμενη και καθιερωμένη αντίληψη σύμφωνα με την οποία η μουσική εκθέτει συναισθήματα. Η αντίληψη αυτή, εντεταγμένη στον σκληρό πυρήνα του μουσικού ρομαντισμού, εκφράστηκε με διάφορους τρόπους: υπάρχει έντονα στο κείμενο του Hoffmann για τον Beethoven, υπάρχει στα μουσικοκριτικά κείμενα το Schumann και του Berlioz, υπάρχει σχεδόν στο σύνολο της μουσικολογικής παράδοσης του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Hanslick είναι μεν μέρος της κριτικής παράδοσης του ρομαντισμού αλλά ταυτόχρονα είναι και η εξαίρεσή της. Ανήκει, με αυτήν την δεύτερη οπτική, περισσότερο στην μουσικοκριτική παράδοση που ξεκίνησε βασισμένη στην καντιανή αισθητική. Η πορεία που ακολουθεί είναι βασισμένη στην καντιανή κριτική αλλά και το επιχείρημα στο οποίο βασίζεται δηλώνεται από τον ίδιο τον Hanslick ήδη από τις πρώτες παραγράφους του κειμένου : «η έρευνα στρέφεται κατ’ αρχάς και κυρίως ενάντια στην ευρύτατα διαδεδομένη άποψη ότι η μουσική πρέπει να εκθέτει συναισθήματα⁹⁸». Η μουσική οφείλει και πρέπει να θεμελιωθεί μόνο με μουσικό τρόπο. Η αντίληψη ότι η μουσική εκθέτει συναισθήματα αποδυναμώνει την ίδια την μουσική διότι της στερεί την όποια αξίωση αντικειμενικότητας και την περιχαράκωνει με υποκειμενικές κρίσεις.

⁹⁷ Τσέτσος, Μάρκος, *Ο Eduard Hanslick και οι αξίες της μουσικής κριτικής* στο Hanslick, ό.π., σελ. 147.

⁹⁸ Hanslick, ό.π., σελ. 14.

Ο χανσλιανός φορμαλισμός αποστερεί από την μουσική δημιουργία την κοινωνικοπολιτική της διάσταση. Αρνείται το μουσικό πράττειν ως μία διαδικασία που αναντίρρητα εντάσσεται στις κοινωνικές σχέσεις που το δημιουργούν. Η μουσική γίνεται έτσι μία περικλειστη τέχνη της οποίας ο ρόλος είναι αυτοαναφορικός και ως δράση δεν επηρεάζεται ούτε επηρεάζει το σώμα στο οποίο δημιουργείται και προσλαμβάνεται. Ο Hanslick βλέπει το ωραίο στη μουσική ως ωραίο της μουσικής. «Το μουσικά ωραίο είναι ένα ωραίο ειδικά μουσικό. Με αυτό καταλαβαίνουμε ένα ωραίο το οποίο, ανεξάρτητο από κάποιο εξωτερικό περιεχόμενο και χωρίς την ανάγκη του, βρίσκεται μόνο στους ήχους και την καλλιτεχνική τους διασύνδεση. Ό,τι φανερώνεται στην πνευματική μας εποπτεία και αρέσει ως ωραίο είναι οι πλήρεις νοήματος σχέσεις ήχων γοητευτικών στον εαυτό τους, η μεταξύ τους συμφωνία και απώθηση, φυγή και προσέγγιση, ο αναπαλμός και το σβήσιμό τους⁹⁹.» Η μουσική υψώνεται σε ένα αισθητικό ύψος μόνο εντός των ορίων της μορφής της. Το ωραίο στη μουσική είναι εσωμουσικό: μια σχέση των μερών με αρμονικό τρόπο. Ο Hanslick -θυμίζοντας έναν άλλο Rameau– αντιλαμβάνεται τη μουσική ως μία «τεχνική» ή «δεξιοτεχνική» συναρμογή ήχων, η οποία αν γίνει με τρόπο σωστό έχει ωραίο αποτέλεσμα. Το ωραίο δεν είναι πάντα ωραίο. Η ίδια του η φύση διαμορφώνεται και οριοθετείται από την ίδια την αντιμετώπισή του.

Είναι προφανές πως ο Hanslick ήταν υπέρμαχος της οργανικής μουσικής. Εφόσον το ωραίο στη μουσική είναι το μουσικά ωραίο, ο λόγος δεν έχει θέση στην μουσική πρόσληψη. «Οι πιο επιζήμιες και συγκεχυμένες θεωρίες προέκυψαν από την τάση να αντιλαμβανόμαστε τη μουσική ως ένα είδος γλώσσας¹⁰⁰» λέει ο Hanslick αντιφάσκοντας με το ίδιο το κείμενό του στο οποίο – λίγες σελίδες παραπάνω – αναφέρεται πως «Η μουσική είναι μία γλώσσα που μιλούμε και καταλαβαίνουμε, που δεν είμαστε ωστόσο σε θέση να

⁹⁹ ό.π., σελ.58.

¹⁰⁰ ό.π., σελ 78.

μεταφράσουμε¹⁰¹». Η μουσική δεν μπορεί να αντλεί το περιεχόμενό της από τίποτε εξωμουσικό και μάλιστα από τίποτε έξω από την μορφή της. Περιεχόμενο της μουσικής είναι η ίδια της η μορφή. Επομένως το μουσικό έργο δεν μπορεί να έχει προγραμματικό χαρακτήρα, δεν μπορεί να έχει κοινωνική, πολιτική ή ηθική διάσταση, δεν μπορεί παρά να ερμηνεύεται μόνο ως τέτοιο και άρα τα εργαλεία ερμηνείας του μπορούν να είναι μόνο τα εργαλεία κατασκευής του. «Ακόμα πιο μακριά από το χαρακτήρα ενός μουσικού έργου ως τέτοιου βρίσκονται οι κοινωνικές και πολιτικές σχέσεις που διέπουν την εποχή του¹⁰²». Πώς αλλάζει ο ρόλος της μουσικής, αν οι πολιτικές και κοινωνικές σχέσεις δεν παίζουν ρόλο στη συγκρότησή της; Πώς, όταν αλλάζει ο ρόλος της μουσικής αλλάζει και η μορφή της; Εφόσον η μορφή της αλλάζει ιστορικά –άρα και πολιτικά– πώς οι κοινωνικές και πολιτικές σχέσεις δεν επηρεάζουν την ερμηνεία της; Αυτές είναι οι βασικές προβληματικές που μένουν αναπάντητες στην φορμαλιστική κριτική.

Ο Hanslick όταν εξέδωσε το κείμενο «Για το μουσικά ωραίο» είχε οπωσδήποτε υπόψη του την Ενάτη και την ερμηνευτική παράδοση που είχε χτισθεί γύρω από αυτήν. Παρόλα αυτά η οπτική του περιορίζεται μόνο στην οργανική μουσική, παραβλέποντας τον ριζοσπαστικό επαναπροσδιορισμό της σχέσης φωνής –ήχου που πέτυχε ο Beethoven με την τελευταία συμφωνία του. Στην Ενάτη ο λόγος δεν σχετίζεται με τον ήχο με μια κυρίαρχη σχέση. Το κείμενο είναι απαραίτητο για τη μουσική όσο και η μουσική για το κείμενο. Για τον Hanslick η ποίηση ούτε προσθέτει ούτε αφαιρεί στη μουσική. Η ποίηση «δυναμώνει» τη μουσική διότι της δίνει ένα εξωμουσικό περιεχόμενο. Την κάνει κατανοητή με μη-μουσικό τρόπο στους μη-μουσικούς. Η τέχνη των ήχων είναι η καθαρή, «απόλυτη» μουσική. Το πνεύμα της οικουμενικότητας στο finale της Ενάτης εκφράζεται, όμως, τόσο με μουσικό όσο και με εξωμουσικό τρόπο. Η μουσικοκριτική αντίληψη του Hanslick αποφεύγει να αναμετρηθεί με έργα όπως αυτό διότι στον Hanslick ο θεωρητικός λόγος

¹⁰¹ ό.π., σελ. 61.

¹⁰² ό.π., σελ. 85, υπογρ.δ.μ..

αναφέρεται μόνο σε ένα κομμάτι του αντίστοιχου πρακτικού. Ο Hanslick γίνεται για την μουσικοκριτική παράδοση ο κατεξοχήν φορμαλιστής και ο κατεξοχήν υπέρμαχος και υπερασπιστής της «απόλυτης» - οργανικής μουσικής. «Μόνο ό,τι μπορούμε να ισχυριστούμε για την οργανική μουσική ισχύει για την τέχνη των ήχων ως τέτοια...μόνο η οργανική μουσική είναι καθαρή, απόλυτη τέχνη των ήχων¹⁰³.»

Είναι γνωστή, για τα μουσικολογικά χρονικά των δύο τελευταίων αιώνων περίπου, η διαμάχη μεταξύ Eduard Hanslick και Richard Wagner. Η σχέση των δύο ανδρών έφτανε στα όρια της εμπάθειας, έχοντας ξεπεράσει το στάδιο της αντιπάθειας. Σ' αυτό το πλαίσιο, το επιχείρημα του ενός έπαιρνε μορφή αντεπίθεσης έναντι του άλλου. Η κατανόηση της μουσικοκριτικής στάσης τόσο του Hanslick όσο και του Wagner μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο αν ληφθεί σοβαρά και το εύρος και η ένταση αυτής της διαμάχης. Η έντονη υπεράσπιση της οργανικής-απόλυτης μουσικής από μέρους του Hanslick είναι μια γραμμή υπεράσπισης που έρχεται να απαντήσει στον Wagner. Η σχεδόν ταυτονομική αντιμετώπιση των όρων απόλυτος και οργανικός δεν οφείλεται τόσο στον Hanslick όσο στον Wagner. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τους δύο όρους αναφερόμενος στο ίδιο περιεχόμενο και το περιεχόμενο αυτό σχηματοποιείται σε μεγάλο βαθμό από τη διαδικασία κατανόησης του Beethoven από τον Wagner. Η επιρροή που άσκησε ο Δάσκαλος – κατ' αυτόν τον τρόπο αναφέρεται ο Wagner στον Beethoven – στον νεότερο συνθέτη είναι γνωστή και δηλωμένη. Όλο το επιχείρημα και εγχείρημα του Wagner για το ολικό έργο τέχνης (Gesamtkunstwerk) είναι βασισμένο στην ανάλυση και κατανόηση της Ενάτης εκ μέρους του. Επιπλέον, υπάρχει μεγάλος αριθμός από μαρτυρίες και αποδείξεις που δείχνουν πως ο Wagner όχι μόνο γνώριζε σε βάθος της ερμηνευτική παράδοση γύρω από το μπετοβενικό έργο (π.χ. την Κριτική του Hoffman, του Adolf Bernhard Marx) αλλά την είχε αφομοιώσει και ενσωματώσει στην δική του κριτική

¹⁰³ ό.π., σελ. 40.

αντιμετώπιση και, επιπλέον, συνέλεγε ντοκουμέντα και χειρόγραφα για το corpus του Δασκάλου.

Ο Wagner αντιμετώπιζε ως απόλυτη μουσική την οργανική μουσική. Αυτή η ταυτοσημία είναι απαραίτητη προκειμένου να συγκροτηθεί το επιχείρημα για το Gesamtkunstwerk. Η βαγκνέρια αντίληψη θεωρεί την απόλυτη-οργανική μουσική απαραίτητη μεν, ατελέσφορη δε. Η μεγάλη δραματική παράδοση που καλλιεργήθηκε εντός των ορίων του «αθηναϊκού θαύματος», στην οποία βασίστηκε και από την οποία εμπνεύστηκε ο Wagner, δεν μπορεί να εξαντληθεί μόνο με τις δυνατότητες που δίνει η οργανική μουσική. «Οι Έλληνες και πιθανόν ακόμα και οι ημέτεροι δραματικοί του Μεσσαίωνα, μπορούσαν να συσσωρεύουν επάνω στη σκηνή τα πλεονεκτήματα της μουσικής έκφρασης χωρίς, παρόλα αυτά, να αλλοιώνουν το έργο τους με οποιοδήποτε ουσιαστικό τρόπο: στις ημέρες μας, αντίθετα, οι ήρωες της απόλυτης μουσικής (π.χ. της μουσικής που χωρίζεται από την τέχνη της ποίησης) και ιδιαίτερα ο Beethoven, ύψωσαν τις εκφραστικές δυνατότητες της μουσικής, ειδικά μέσω του τρόπου που χειρίζονταν στην ορχήστρα, σε ένα επίπεδο μιας εντελώς καινούριας καλλιτεχνικής μορφής, την οποία σπανίως είχαμε ονειρευθεί, ακόμη και ο Gluck αυτοπροσώπως. Όμως, παρόλη αυτή την εξέλιξη, η μουσική περιορίστηκε αναφορικά στην σημαντική επίδρασή της στο δράμα¹⁰⁴.» Η παραδοχή του Wagner πως η οργανική/απόλυτη μουσική υψώθηκε σε ένα ψηλότερο επίπεδο από τους ήρωες του πρόσφατου παρελθόντος (Mozart, Haydn, Beethoven) δεν αναιρεί την αντίληψη του πως η απόλυτη μουσική από μόνη της δεν μπορεί να εξυπηρετήσει τον δραματικό, άρα και κοινωνικό-πολιτικό, στόχο της μουσικής.

Η ανάδειξη της οργανικής/απόλυτης μουσικής –όπως παραδέχεται και ο ίδιος ο Wagner, θυμίζοντας την κριτική του Hoffmann– σε κυρίαρχη μουσική γλώσσα χωρίς την ανάγκη στηριγμάτων από «άλλες αδελφές» τέχνες, βασίζεται στην ριζοσπαστική αλλαγή που ο Beethoven έφερε στον τρόπο που

¹⁰⁴ Όπως παραδίδεται στο Kropfinger, Klaus, *Wagner and Beethoven, Richard Wagner's reception of Beethoven*, μτφ. Peter Palmer, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1991, σελ. 115, μτφ.δ.μ..

οι συνθέτες διαχειρίζονταν τον ήχο. Ο Beethoven ανέδειξε ένα νέο βασίλειο, το βασίλειο των ήχων, απελευθερώνοντας τις δυνάμεις της μουσικής : «Ο Beethoven έκανε το ίδιο λάθος που έκανε και ο Κολόμβος, ο οποίος απλώς έψαχνε για μια νέα οδό για την παλιά Ινδία η οποία ήταν ήδη γνωστή, αλλά στην πραγματικότητα ανακάλυψε στη θέση του έναν καινούριο κόσμο. Ο Κολόμβος, επίσης, πήρε αυτό το μυστικό μαζί του στον τάφο: έβαλε τους συντρόφους του να ορκιστούν πως θεώρησαν ότι ο νέος κόσμος ήταν η παλιά Ινδία...Τώρα, χάριν στο τεράστιο λάθος του Beethoven, ανακαλύψαμε τις ανεξάντλητες δυνάμεις της μουσικής¹⁰⁵». Ποιο είναι το τεράστιο λάθος του Δασκάλου που οδήγησε τον Wagner να χρησιμοποιήσει την μεταφορά με τον Κολόμβο προκειμένου να το αναδείξει; Όπως αναλύει ο Klaus Kropfinger¹⁰⁶ ο Beethoven, όπως τον κατανόησε ο Wagner, έκανε το εξής λάθος : επιχείρησε να αναπαραστήσει μέσω της μουσικής του κάτι το «καλλιτεχνικά απαραίτητο» -δηλαδή κάποιο δεδομένο ποιητικό περιεχόμενο— χρησιμοποιώντας κάτι το «καλλιτεχνικά αδύνατο», δηλαδή απόλυτες, οργανικές φόρμες. Φυσικά, αυτή η ερμηνεία του μπετοβενικού έργου που βασίζεται στη δεδομένη βούληση του συνθέτη να εκφράσει ποιητικό περιεχόμενο είναι μία μόνο, και αρκετά «χρωματισμένη», ερμηνευτική στάση. Η ερμηνεία του Wagner για τον Beethoven είναι ένας κώδικας για την διασαφήνιση της ερμηνείας του Wagner για τον ίδιο του τον εαυτό.

Η παραδοχή του Δασκάλου ότι —ως άλλος Κολόμβος— υπέκρυπτε την ανακάλυψή του έρχεται μέσα από την Ενάτη. Από την Ενάτη ξεκινά και η διαμάχη προγραμματικής και απόλυτης μουσικής. Ο Wagner ανακαλύπτει τη λύση αυτής της διαμάχης στο «ποιητικό αντικείμενο» του Beethoven και στο ίδιο επίπεδο εκδηλώνει την αντιπαράθεσή του με τον Hanslick. Η αντιπαράθεσή αυτή μεταξύ των δύο στοχαστών γίνεται στη βάση του προγραμματικού και του απόλυτου ρόλου της μουσικής μεν αλλά αναδεικνύει μια συγκεκαλυμμένη —με αισθητικά πέπλα— συζήτηση για την ύπαρξη

¹⁰⁵ ό.π., σελ. 120.

¹⁰⁶ ό.π., σελ. 120 κ.ε..

περιεχομένου στη μουσική. Το περιεχόμενο, σ'αυτήν την περίπτωση, καλείται να θεμελιώσει δύο ζητήματα που εκκρεμούν: τη σημασία της μουσικής για τον ανθρώπινο βίο και τη δραστηριότητα του, σημασία που δεν μπορεί να δικαιολογηθεί με μία άκρως φορμαλιστική ερμηνεία και τον κοινωνικοπολιτικό ρόλο της μουσικής τόσο ως δραστηριότητας που προέρχεται κάθε φορά από συγκεκριμένες πολιτικές ανάγκες και κοινωνικές επιταγές αλλά διαμορφώνει και τις κοινωνικοπολιτικές συνιστώσες μέσω του ρόλου που αναλαμβάνει. Η λύτρωση, η κατάληξη της μουσικής σε δράμα, σε μια ολική μορφή που θα αναπαριστά, θα ερμηνεύει και, εντέλει, θα διαμορφώνει με αισθητικούς όρους τη δρώσα πραγματικότητα, δεν μπορεί να έλθει μόνο με την απόλυτη μουσική όπως τονίζει ο Wagner. Η επιμονή του συνθέτη στην αναβίωση του δράματος είναι μια επίκαιρη –όπως ο ίδιος δηλώνει– επιταγή. Το δράμα μπορεί –δια της αναπαράστασης και ερμηνείας– να αναδείξει την ηθική βούληση, την κοινωνική ανάγκη. Μπορεί να δώσει στο μουσικό υλικό ένα πρόγραμμα –το οποίο δεν πρέπει να συγχέεται με το θέμα– ένα, επιτέλους, εσωμουσικό, άρα δραματικό, περιεχόμενο το οποίο θα καταστήσει τη μουσική περισσότερο καλλιέργεια παρά απόλαυση– με μία αναστροφή της καντιανής ρήσης.

«Ο Beethoven κάνει τη μουσική να εκφράζει την καταιγίδα και την ένταση. Αλλά η απόλυτη μουσική μπορεί να εκφράσει μόνο την ευθυμία και τον ατέρμονο πόθο. Της λείπει η πράξη, η ηθική βούληση. Η Ενάτη γίνεται η λύτρωσή της μουσικής σε δράμα¹⁰⁷.» Ο Wagner θεωρεί τον Beethoven ως τον συνθέτη ο οποίος αξιοποίησε στο έργο του την ιστορικοαισθητική ευκαιρία να εκφράσει το αίτημα που έθεσε η αισθητική στην εποχή του. Παράλληλα, ο Δάσκαλος επεξέτεινε τα όρια της οργανικής μουσικής καθιστώντας την δυνατή να εκφράσει ηθικές εντάσεις. Τέλος, πέτυχε την ίδια την υπέρβαση και την καταστροφή της. Η Ενάτη γίνεται το τελευταίο συμφωνικό έργο. Εντείνει τα όρια της μουσικής και την οδηγεί στο δράμα. Γι' αυτό τον λόγο το φωνητικό finale δεν είναι σημαντικό απλώς από μορφολογική άποψη. Η ένταξη ενός

¹⁰⁷ Wagner, Richard, *On Music and Drama*, Albert Goldman και Evert Sprinchorn (επιλ., εισ.), μτφ. H. Ashton Ellis, Da Capo Paperback, Νέα Υόρκη 1988, σελ.155, μτφ.δ.μ..

φωνητικού μέρους σε μια οργανική σύνθεση είναι πράξη καινοτομική ειδικά για τα μουσικά ήθη που επικρατούσαν εκείνη την περίοδο. Είναι ,επιπλέον, η πράξη αυτοκαταστροφής της συμφωνίας ως τέτοιας και η δημιουργία των όρων για το δράμα. Όλη η βαγνερική αντίληψη για το ολικό έργο τέχνης συγκροτείται στη βάση αυτής της αυτοκαταστροφής. Ο Wagner σε μια επιστολή του προς τη σύζυγό του Cosima αναφέρει το εξής: «Αισθάνομαι ξεκάθαρα ότι όσα είπα στο «Έργο Τέχνης του Μέλλοντος» είναι σωστά: ότι η Ενάτη Συμφωνία είναι ταυτόχρονα και η τελευταία. Τώρα όλοι οι νέοι γατζώνουν τις ελπίδες τους σε υπερβολικούς τόνους, οι οποίοι μπορούν να γίνουν κατανοητοί μόνο μέσω της δράσης, το αποτέλεσμα είναι ένα χάος¹⁰⁸». Η δυνατότητα πρόσληψης και κατανόησης της Ενάτης είναι βασικό αίτημα του Wagner.

Ο ίδιος σε πλήθος κειμένων του για τον αποκαλούμενο Δάσκαλό του και την αυτοδεδηλωμένη, μεγαλύτερη του επιρροή, επιχειρεί να στοιχειοθετήσει μία ερμηνεία του Beethoven η οποία να διευκολύνει το κοινό στην κατανόηση των συνθέσεων. Μόνο αν κατανοηθούν τα έργα του Δασκάλου, πίστευε ο Wagner, μπορούν να κατανοηθούν οι δικές του απόπειρες συγκρότησης και δημιουργίας ενός νέου είδους μουσικής. Ο Wagner θεωρεί την κατανόηση του Beethoven ως «κλειδί» για την κατανόηση της δικής του δημιουργίας. Γι' αυτό το λόγο, όπως επισημαίνει ο Klaus Kropfinger, «η προσπάθειά του να βοηθήσει τον κόσμο να κατανοήσει τον Beethoven συνδέεται με την επιθυμία του να αναγνωριστεί η ερμηνεία του ως η μόνη αυθεντική¹⁰⁹». Η διάθεση του Wagner να συγκροτήσει μια ολοκληρωμένη και απόλυτη ερμηνευτική στάση απέναντι στο έργο του Beethoven δεν πρέπει να αποδοθεί μόνο στον εγωκεντρικό χαρακτήρα του αλλά κυρίως στη βούλησή του να διεκδικήσει εκ μέρους της κριτικής μια αντικειμενική αξίωση θεμελίωσης του δικού του έργου. Κύρια επιδίωξη του Wagner είναι να προσδώσει στο έργο του Beethoven κάποιο περιεχόμενο,

¹⁰⁸ Kropfinger, ό.π., σελ. 125.

¹⁰⁹ ό.π., σελ. 123.

κάποια σταθερά η οποία υπήρχε σε όλες τις συμφωνικές του εκφράσεις και τον οδήγησε στην Ενάτη, στο τέλος της συμφωνίας και την αρχή του δράματος. Έπρεπε, επομένως, να κατασκευάσει μια τέτοια σταθερά η οποία θα έδινε στις συνθέσεις του Δασκάλου προγραμματικό χαρακτήρα και, επομένως, θα αφαιρούσε από τη σύγχρονή του κριτική το δικαίωμα να τις χαρακτηρίσει «απόλυτες», να τις ερμηνεύσει με τρόπο φορμαλιστικό – όπως εικανε ο «αντίπαλός» του Hanslick – και να τους αφαιρέσει, τελικά, την αξίωση δραματικότητας.

Ο Wagner βρήκε αυτή τη σταθερά στην έννοια του «ποιητικού αντικείμενου». Η αντίληψη πως η μουσική του Beethoven αντιπροσωπεύει ένα «ποιητικό αντικείμενο» είναι μια αντίληψη που συγκροτείται σταδιακά, από τα πρώτα κριτικά του κείμενα μέχρι την κριτική της ωριμότητάς του, και λειτουργεί ως θεμελιακή για την κατανόηση τόσο της παράδοσης που προσέλαβε το μπετοβενικό έργο φιλτραρισμένο μέσω της ματιάς του Wagner, όσο και την κατανόηση του βαγκνερικού εγχειρήματος εν γένει. Το «ποιητικό αντικείμενο» που αντιπροσωπεύεται στις συνθέσεις του Beethoven είναι εκείνη η περιοχή στην οποία «χωνεύονται» οι εξωτερικές προσλαμβάνουσες –προσωπικές, ηθικές, κοινωνικές, πολιτικές ή άλλες- και μεταφράζονται σε αισθήματα, σε ποιητικές εικόνες και με τη σειρά τους αναπαρίστανται με μουσικό τρόπο. Το «ποιητικό αντικείμενο» λειτουργεί για τον Wagner όπως το κινάριο για τον Descartes: έρχεται μάλλον τεχνητά να λειτουργήσει ως μία ενδιάμεση περιοχή ώστε να γεφυρωθούν δύο φαινομενικά μη όμορες περιοχές, η περιοχή της απόλυτης μουσικής και η περιοχή του εξωτερικού κόσμου. «Όταν ένας μουσικός καλείται να σχεδιάσει μία σύνθεση, ακόμα κι αν αυτή είναι ελάχιστων, λειτουργεί υπό την επιρροή του αισθήματος το οποίο τη στιγμή της σύλληψης κυριαρχεί σε όλο του το είναι. Το αίσθημα μπορεί να έχει προκληθεί από κάποιο εξωτερικό γεγονός ή μπορεί να έχει ανθήσει από κάποια μυστηριώδη εσωτερική πηγή...στο μυαλό του μουσικού το αίσθημα πάντοτε παίρνει μουσική μορφή και εκφράζει τον εαυτό του με ήχους

πριν να σφυρηλατηθεί με νότες....Έτσι τη στιγμή της δημιουργικής έμπνευσης ο καθοριστικό παράγοντας δεν είναι πλέον το εξωτερικό γεγονός αλλά το μουσικό αίσθημα το οποίο το ενσωμάτωσε¹¹⁰.»

Εναγώνια αναζήτηση του Wagner ήταν η «ιδέα» που κρυβόταν πίσω από το έργο του Δασκάλου του. Η «ιδέα» αυτή, την οποία ο Wagner ερμήνευσε με ποιητικούς όρους, είναι η προσπάθειά του να χτίσει μια γέφυρα συγγένειας μεταξύ του εαυτού του και του Beethoven. «Εβλεπε τον εαυτό του σαν να έχει ακριβώς τα ίδια αισθήματα, την ίδια νοητική καλλιέργεια, γενικά σχεδόν τις ίδιες δυνατότητες όπως ο Beethoven¹¹¹.» Η έννοια του «ποιητικού αντικειμένου» είναι αυτή η γέφυρα. Ο Beethoven ίδρυσε, όπως το είδε ο Wagner, το δράμα με μουσικούς όρους αλλά δεν πρόφτασε να το καθιερώσει όπως έκανε ο ίδιος «Το “ποιητικό αντικείμενο” ή “ποιητικό περιεχόμενο” του Beethoven, αστερισμός της έκφρασης που μεταφράστηκε στην ουσία της, είναι ταυτόσημος με την «ατόφια ανθρώπινη έκφραση του αισθήματος», με αυτές τις συναισθηματικές ποιότητες του μύθου, οι οποίες συγκροτούν την καρδιά του δράματος¹¹²». Η απόπειρα προγραμματικής ερμηνείας του Beethoven –έστω και με τους όρους του «ποιητικού αντικειμένου»- είναι, αφενός, μία απάντηση στον χανσλιανό μουσικό φορμαλισμό αλλά, αφετέρου, μία προσπάθεια να προσδεθεί στο έργο του Beethoven κάποιο πολιτικό χαρακτηριστικό. Κάτι τέτοιο δεν μπορεί να γίνει με το επιχείρημα περί «απόλυτης μουσικής». «Για μία ακόμα φορά η απόλυτη μουσική μπορεί να εκφράσει μόνο αισθήματα, πάθη και διαθέσεις στην αντίθεσή τους και στα επίπεδα της εσωτερικότητάς τους αλλά όχι σχέσεις κοινωνικής ή πολιτικής φύσης¹¹³.» Η προσπάθεια «προγραμματοποίησης» του μπετοβενικού έργου είναι μια προσπάθεια που δεν ανήκει μόνο στον Wagner, ο Wagner είναι ο πολιορκητικός κριτής αυτής της απόπειρας, είναι μία προσπάθεια του μισού του 19^{ου} αιώνα, μια προσπάθεια που ξεκινά από την μουσικοαισθητική συζήτηση του ρομαντισμού.

¹¹⁰ ό.π., σελ. 121.

¹¹¹ ό.π., σελ. 123.

¹¹² ό.π., σελ. 123.

¹¹³ ό.π., σελ. 125.

Όπως αναφέρει ο Carl Dahlhaus¹¹⁴, η αισθητική της προγραμματικής μουσικής, απολογητής της οποίας υπήρξε μεταξύ άλλων ο Franz Brendel, θεωρεί τη συμφωνική ποίηση ως την ανώτερη μορφή της συμφωνίας. Η αντίληψη αυτή εξαρτάται, εμφανώς, από την *Αισθητική* του Hegel και την θέση του ότι η εξέλιξη των τεχνών με ιστορικούς όρους εδράζεται σε ένα σύστημα. Σ' αυτό το σύστημα η μουσική εμφανίζεται ένα στάδιο πριν την ποίηση. «Η προγραμματική μουσική είναι, για να εκφραστούμε τονίζοντας το ουσιαστικό, η μουσική μιας εποχής, στην οποία η εμπειρία έχει διαμορφωθεί μέσω αναγνωσμάτων και η βιβλιογραφία σχετικά με ένα πράγμα έχει μόλις και μετά βίας μικρότερη σημασία από το ίδιο το πράγμα. Και ο ζήλος με τον οποίο κανείς προσπαθούσε τον 19^ο αιώνα να τη δικαιολογήσει αλλά και να την ανακηρύξει ως σκοπό της ιστορίας της μουσικής θα ήταν ακατανόητος, αν δεν είχαν αλληλοσυναρμολοστεί κοινωνικά και αισθητικά κίνητρα¹¹⁵.» Οι αντιλήψεις γύρω από την προγραμματική μουσική μπορούν να γίνουν καντανωτές μόνο την περίοδο κατά την οποία εμφανίζονται και η οποία εξετάζεται εδώ. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως προσπάθεια προγραμματικής διερμηνείας της Νέας Μουσικής, της μουσικής παραγωγής του Δεύτερου Κύκλου της Βιέννης, του δωδεκαφθογγισμού, των αλεατορικών συστημάτων, η οποία ανήκει στην ίδια συνθετική παράδοση δεν επιχειρήθηκε ποτέ¹¹⁶. Αντίστοιχα, οι μουσικές συνθέσεις που είχαν προγραμματικό χαρακτήρα ή είχαν εκπεφρασμένο το πρόγραμμά τους είναι εκείνες που είχαν εμφανή πολιτικό στόχο : ο σοβιετικός ρεαλισμός, το πολιτικό τραγούδι κ.λ.π.

Η προγραμματική μουσική είναι μια στιγμή στην ιστορία της τέχνης των ήχων και η στιγμή αυτή προέκυψε από το συνδυασμό διαφόρων παραγόντων. Η φιλοσοφική ενασχόληση με τη μουσική που ξεκίνησε ήδη από τον 18^ο αιώνα έθεσε τη μουσική σε καινούριες βάσεις θεωρώντας την με

¹¹⁴ Ντάλχους, Καρλ, *Αισθητική της Μουσικής*, μτφ. Απόστολος Οικονόμου, επ., προλ. Γιώργος Μανιάτης, εκδ. Στάχυ, Αθήνα 2000, σελ. 129. Το ίδιο επιχείρημα αναπτύσσει ο Carl Dahlhaus στο *The Idea of Absolute Music*, μτφ. Roger Lustig, University of Chicago Press, Σικάγο 1991, σσ. 128 κ.ε..

¹¹⁵ Ντάλχους, ό.π., σελ. 135.

¹¹⁶ Βλ. Dahlhaus, Carl, *Schoenberg and programme music*, στο *Schoenberg and the new music*, μτφ. Derrick Puffett & Alfred Clayton, Cambridge University Press, Καίμπρητζ 1990.

φιλοσοφικούς όρους. Την περίοδο του Διαφωτισμού η μουσική αποτέλεσε το πεδίο εκείνο που έθεσε αισθητικά ζητήματα με φιλοσοφικό τρόπο. Η διαμάχη των μπουφόνων δεν ήταν απλώς μια προσωπική έριδα μεταξύ Rameau και Rousseau, ήταν η ουσία της αισθητικής διαμάχης που από τη μία υπερασπίστηκε τον κλασικό ρασιοναλισμό και την πρωτοκαθεδρία της μεθόδου και της ratio, ενώ από την άλλη έθεσε ζητήματα αυθεντικότητας στον τρόπο που δημιουργούνται οι αισθητικές εκφράσεις. Το γεγονός ότι η τέχνη, της μουσικής συμπεριλαμβανομένης, αρχίζει να καταλαμβάνει σημαντικό ρόλο στη σημαντικά φιλοσοφικά συστήματα δείχνει τη μετάβαση προς την αισθητική απελευθέρωση που συντελέστηκε σε επίπεδο κοινωνικό και προσωπικό. Την περίοδο του 18^{ου} αιώνα συντελείται μια οριστική στροφή προς την οργανική μουσική, χωρίς να λείπουν και οι φωνητικές συνθέσεις, η οποία κεφαλαιοποιείται από το γεγονός ότι τη εποχή αυτή έχουν καταγραφεί πάνω από 12.000 συμφωνίες. Οι φυσιογνωμίες του Haydn και του Mozart είναι οπωσδήποτε οι πιο σημαντικές για την περίοδο αυτή. Η οργανική μουσική που αρχίζει να κυριαρχεί στο συνθετικό ύφος αποδεικνύει τη διάθεση να αντιμετωπιστεί η μουσική ως η «καθαρή τέχνη των ήχων», χωρίς την ανάγκη να προσδεθεί στο όχημα της ποίησης, χωρίς την απαίτηση να ειλάβει το περιεχόμενό της από οτιδήποτε εξωμουσικό.

Μέσα στους αιώνες υπήρχε η αντίληψη πως η μουσική είναι, κυρίως, φωνητική, πως η ανθρώπινη φωνή (άρα και η γλώσσα) είναι το πρώτο υλικό της τέχνης των ήχων και πως η μουσική ως έκφραση της υποκειμενικότητας είναι η έμμελη έκφραση του ανθρώπου. Είναι, με άλλα λόγια, μία εκδήλωση της ποίησης με μελωδικό τρόπο. Η αντίληψη αυτή τέθηκε σε αυστηρή κριτική, ήδη από τον 18^ο αιώνα, και κορυφώθηκε την περίοδο του ρομαντισμού. Ο σκληρός πυρήνας των γερμανών ρομαντικών ήταν σταθερά υπέρ της οργανικής μουσικής ιδιαίτερα μετά την επιρροή που άσκησε το έργο του Beethoven και τον σεβασμό που ενέπνευσε στο γύρισμα του 18^{ου} προς τον 19^ο αιώνα. «Οι ενθουσιώδεις οπαδοί της μουσικής μεταξύ των ρομαντικών, ο

Wackenroder, ο Tieck και ο E.T.A. Hoffmann, είχαν εγνωμιάσει τη μοντέρνα οργανική μουσική ως «θαύμα της τέχνης των ήχων¹¹⁷». Η σχέση της οργανικής μουσικής με το συναίσθημα ήταν το πεδίο αμφισβήτησής της κυρίως από τους φιλόσοφους εκείνους που ήταν αδαείς ως προς το μουσικό πράττειν. «Την οργανική μουσική, τόσο την εσωτερική όσο και την αγαπητή στο λαό, την έβλεπαν με δυσπιστία : την εσωτερική, διότι «δεν αφορούσε» το «γενικό ανθρώπινο ενδιαφέρον για την τέχνη», η διατύπωση του οποίου ήταν υπόθεση της φιλοσοφίας την αγαπητή στο λαό, διότι προκαλούσε σε μια άσκοπη περιπλάνηση η οποία θεωρούνταν μη ευφυής και αθεμελίωτη¹¹⁸.» Η δυσπιστία της φιλοσοφίας απέναντι στην οργανική μουσική οφείλεται σε ένα βαθμό, στο γεγονός ότι έχει επιτύχει έναν τέτοιο βαθμό αφαίρεσης και έχει αγγίζει ένα επίπεδο στοχαστικότητας, ειδικά με το μπετοβενικό έργο, που θέτει τη φιλοσοφία υπό κρίση.

Η οργανική μουσική, και όλη η παράδοση που την υπερασπίστηκε, ανέδειξε στο επίπεδο της θεωρίας – αλλά και της συνθετικής πρακτικής – το ζήτημα που έθεσε ο Kant : πώς μπορεί η μουσική χωρίς να αναφέρεται σε κάτι εξωμουσικό και εν προκειμένω σε κάτι ποιητικό να έχει περιεχόμενο και να αξιώνει αντικειμενικές κρίσεις; Η αναζήτηση περιεχομένου στην οργανική μουσική έγινε ένα κεντρικό αίτημα του 19^{ου} αιώνα. Συχνά το περιεχόμενο της μουσικής, όμως, έγινε πεδίο σύγχυσης. Κατ' αυτό τον τρόπο συχνά το θέμα η το «πρόγραμμα» των οργανικών συνθέσεων όπως αυτό δηλώνονταν είτε από τον τίτλο τους –όπως συμβαίνει για παράδειγμα στις περιπτώσεις της «Ποιμενικής» ή της «Ηρωικής» Συμφωνίας του Beethoven– είτε από κάποια προγραμματική εξαγγελία που τις συνόδευε ή κάποιο δεδηλωμένο θέμα που «προέγραφε» την υπόθεσή τους –όπως στις περιπτώσεις των συμφωνικών ποιημάτων του Liszt ή του «Harold στην Ιταλία» του Berlioz– εμφανίζεται από διάφορες ερμηνευτικές στάσεις, ακόμα κι από τους ίδιους τους συνθέτες, ως το περιεχόμενο των συνθέσεων αυτών. Είναι προφανές ότι η αρραγής σχέση μορφής-

¹¹⁷ Νταλχάουζ, ό.π., σελ. 135.

¹¹⁸ ό.π., σελ. 71.

περιεχομένου, τουλάχιστον με τη φιλοσοφικοαισθητική της διάσταση, δεν εμφανίζεται στις περιπτώσεις αυτές. Το «πρόγραμμα» όπως δηλώνεται απαιτεί μια προκατασκευασμένη ερμηνεία η οποία, όμως, οφείλει να εμφανίζεται ως μοναδική. Ακούγοντας κανείς την «Ποιμενική» έχει την τάση να ακούσει πίσω από τις μελωδικές γραμμές του φλάουτου ή του όμποε, στο δεύτερο μέρος, τον σπίνο ή την καρδερίνα, διότι κάτι τέτοιο «προβλέπεται» από το προγράμμα της. Μπορεί, όμως, να ακουστεί και οτιδήποτε άλλο. Οι σικηνές στην εξοχή είναι, σε αυτή την περίπτωση, το θέμα της σύνθεσης, δεν είναι, απαραίτητως, και το περιεχόμενό της.

Ο Liszt, ο σπουδαίος και πρωτοποριακός αυτός συνθέτης, έβλεπε την εξέλιξη της συμφωνικής ποίησης, ο ίδιος συνέθεσε οργανικές συνθέσεις τις οποίες επονόμαζε «συμφωνικά ποιήματα», ως την ορθή και ουσιαστική αφομοίωση της μουσικής του Beethoven. Η ιδέα του, παρόλο το συγκλονιστικό μουσικό αποτέλεσμα, ήταν εξ'αρχής επισφαλής. « Η ιδέα ότι ο Liszt μετέφρασε ποιήματα σε μουσική, επομένως προσπαθεί να πει σε άλλη γλώσσα το ίδιο πράγμα όπως και το πρωτότυπο κείμενο, είναι ένα σφάλμα, ο παραλογισμός του οποίου βέβαια δεν εμπόδισε την εξάπλωσή του¹¹⁹.» Όλη η σύλληψη του συμφωνικού ποιήματος, η προσπάθεια να «μεταγλωττιστεί» το περιεχόμενο αριστουργημάτων της λογοτεχνίας σε ήχους, βασίστηκε στην οργανική μουσική του Beethoven και μάλιστα στις συνθέσεις της λεγόμενης «ηρωικής» περιόδου. Ο ίδιος ο Beethoven, όμως, συνειδητοποίησε πως η απόπειρα να γίνει μια τέτοια «μεταγλώττιση» είναι αδύνατη. Η πραγματική συμφωνική ποίηση είναι εκείνη της οποίας συμμετοχοί είναι τόσο η μουσική -η συμφωνική μουσική- τόσο και η ποίηση. Η μετάγχιση ποιητικού περιεχομένου στη μουσική -περιεχομένου που να διακρίνεται από το θέμα ή το πρόγραμμα- είναι αδύνατη. Το ποιητικό περιεχόμενο στην μουσική είναι παρόν όταν η ποίηση είναι παρούσα. Υπό αυτό το πρίσμα, η Ενάτη είναι το πρώτο συμφωνικό ποίημα —ο επαναπροσδιορισμός του φωνητικού και η ένταξή του

¹¹⁹ ό.π., σελ. 133

στο οργανικό– και η «τελευταία» ,κατά Wagner, συμφωνία. Γίνεται έτσι η γέφυρα ανάμεσα στο λαμπρό οργανικό παρελθόν και το ριζοσπαστικό ,με τη σύλληψη του μουσικού δράματος και του «Gesamtkunstwerk», μέλλον.

Επίλογος

Το κείμενο, που εδώ τελειώνει, επχείρησε να εκθέσει με τρόπο συνοπτικό ορισμένες πτυχές της μουσικοαισθητικής συζήτησης του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Κεντρικό του αίτημα είναι η διερεύνηση κάποιων από τους όρους – τόσο σε πείπεδο θεωρίας όσο και πράξης- που καθόρισαν μία δεδομένη μετάβαση από την φωνητική στην οργανική μουσική και τελικά τη ριζική επανεξέταση της πρώτης. Από τη στάση του Rousseau, τη διαμάχη Kant-Herder, τη ρομαντική κριτική του Hoffmann, τη φιλοσοφικοαισθητική αντίληψη του Hegel, την αναγωγή της συμφωνίας στο αισθητικό κράτος του Schiller και την περιιάλητη διαμάχη Wagner-Hanslick έχουν μεσολαβήσει, μέχρι τις μέρες μας, πολλές δεκαετίες. Η επικαιρότητα τέτοιων ζητημάτων ποτέ δεν μοιάζει βέβαιη. Όσο, όμως, η ανθρωπότητα εξακολουθεί να ασχολείται με τέτοια ζητήματα και κυρίως εφόσον ακόμα εκτελεί και απολαμβάνει την λόγια μουσική παραγωγή του 19^{ου} αιώνα, η θεωρητική ασχολία με τέτοιας λογής συζητήσεις ποτέ δεν είναι χωρίς νόημα. Ιδιαίτερα στην αγγλισαξωνική παράδοση όσο και στις γαλλογερμανικές σχολές καλλιεργούνται ακόμα σοβαρές μουσικοαισθητικές σπουδές τόσο σε καθαρά μουσικολογικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο οπτικής από τη μεριά της ιστορίας των ιδεών και της φιλοσοφίας. Αντιθέτως, η ακαδημαϊκή παράδοση στη χώρα μας, δυσανάλογα με τις μουσικές φυσιγνωμίες που κατά καιρούς έχει αναδείξει ο τόπος μας, αποφεύγει να καταπιαστεί με τέτοιες απόπειρες, που να ξεπερνούν την «τεχνική μουσικολογική ανάλυση» και να ασχολούνται με την τέχνη των ήχων στο πλαίσιο της κοινωνικής της συμβολής εντός του φάσματος μιας ιστορίας των ιδεών.

Η μουσική, πράγμα όχι απαραίτητα αυτονόητο, είναι μια έκφραση κοινωνική. Ανεξάρτητα από τον ελάχιστο λειτουργικό της χαρακτήρα, η μουσική υπήρξε πάντοτε ένα κοινωνικό δρώμενο. Εξωθείται στην αφάνεια όπου και όταν δεν τελείται κοινωνικά. Αυτή είναι και η βασική της ομοιότητα με την

γλώσσα. Οποιαδήποτε προσπάθεια επομένως θεωρητικής αποτίμησης του μουσικού πράττειν δεν θα πρέπει να αγνοηθεί αυτό ακριβώς : το πράττειν καθεαυτό. Η μουσική πρώτα απ' όλα εκτελείται. Είναι η εγγχρונה παρουσία του οργανωμένου ήχου. Είτε εκτελείται από αφρικανικά μονόχορδα κατά τη διάρκεια ενός τελετουργικού στην Αφρικανική σαβάννα, είτε από μια ορχήστρα μουσικής δωματίου σε μια κατάλληλα διαμορφωμένη αίθουσα συναυλιών του δυτικού κόσμου, η μουσική έχει πάντα εκείνη την ιδιαιτερότητα, ανεξαρτήτως της λειτουργίας της : υπάρχει πάντα για να ακούγεται. Το τί κάθε φορά δημιουργεί και το πώς κάθε φορά ερμηνεύεται η ακρόασή της είναι διαφορετικό ζήτημα. Ο Beethoven δεν θα αντιμετώπιζε πρόβλημα ποτέ λόγω της βιολογικής του κώφωσης, θα αντιμετώπιζε πρόβλημα όταν η μουσική του δεν θα ακουγόταν πια, διότι η μουσική όταν είναι βωβή, πεθαίνει. Η τεχνολογικές εξελίξεις του 20^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα η μαζική παραγωγή δίσκων, διακινδύνευσαν την ίδια της την ύπαρξη. Η ακρόαση της μουσικής και η απόλαυση που μας προσφέρει υπάρχει και έξω από τις ερμηνευτικές τάσεις ή τις θεωρητικές αποτιμήσεις που καταθέτουμε για αυτήν.

Ο θεωρητικός λόγος, με όλα τα προβλήματα που δημιουργούν οι τεχνικές του απαιτήσεις, η ανάγκη θεμελίωσής του, οι υποσημειώσεις ή οι βιβλιογραφίες, όταν αναφέρεται στη μουσική οφείλει να συμβάλει στην ακρόασή της. Ο Hegel, συζητώντας τη σχέση μουσικής και ποίησης, τόνιζε πως το πραγματικά αξιόλογο κείμενο, πρέπει να περιμένει από τη μουσική μικρή μόνο υποστήριξη. Αντιστοίχως, ο θεωρητικός λόγος, όσο αξιόλογος κι αν είναι και το αναχείρας κείμενο δεν διεκδικεί τέτοιες δάφνες, οφείλει να υπηρετεί τη μουσική μόνο λίγο. Συγκεκριμένα να δημιουργεί ερωτήματα ώστε να συμβάλει σε μια πολυεπίπεδη ακρόασή της. Γι' αυτό το λόγο, καθώς η μουσική είναι πιο σημαντική από το λόγο που γίνεται γι' αυτήν, στόχος του κειμένου είναι η προσπάθεια κατανόησης της μουσικοαισθητικής συζήτησης για μια συγκεκριμένη περίοδο. Η μετάβαση από τη φωνή στο όργανο και ο επαναπροσδιορισμός της φωνής είναι ιστορικά γεγονότα. Αυτά τα γεγονότα

της πράξης ήταν, όπως φάνηκε, και αιτήματα της θεωρίας. Αυτή η θεωρητική συζήτηση είναι το αίτημα του κειμένου. Αφορμή του όμως είναι η αγάπη για τη μουσική.

Ακριβώς λόγω αυτής της αφορμής ας μου επιτραπεί, σ' αυτές τις τελευταίες αράδες, ένας πιο προσωπικός τόνος. Η μουσική είναι η αμεσότερη απ' όλες τις τέχνες διότι απαιτεί από τους ακροατές της τη μικρότερη δυνατή εξοικείωση. Όσοι ασχολούνται παθιασμένα με αυτήν θα το καταλάβουν. Όλοι οι πραγματικά «τοξικομανείς» της μουσικής οικτίζουν τις δυσκολίες τους και, οι νεότεροι, το διαδίκτυο. Όλοι αυτοί αναζητούν –στα παλιατζίδικα ακόμα, ελπίζω- εκείνη τη συγκίνηση που προσφέρει η ανακάλυψη ενός αγνοημένου δίσκου βινυλίου ή η ακρόαση μιας καινούριας μελωδίας. Έχοντας μεγαλώσει με τέτοιους «τοξικομανείς» γνωρίζω την απόγνωση που δημιουργεί η σταδιακή απώλεια αυτής της αναζήτησης. Όσο αυτοί γερνούν και βυθίζονται στη γνώση της μουσικής, της δισκογραφίας και των λοιπών εκτελέσεων αρχίζουν να χάνουν την παλιά εφηβική τους συγκίνηση. Δεν υπάρχει κάτι καινούριο, κάτι το πραγματικά καινούριο για να ακούσουν. Ο νεανικός έρωτας γίνεται, ως συνήθως, αγάπη και η αγάπη συνήθεια. Δεν ζουν πλέον για την μουσική, ζουν με την μουσική. Γι' αυτό το λόγο το κείμενο αυτό είναι αφιερωμένο σε μια σημαντική φυσιογνωμία της ζωής μου, τον σημαντικό φιλόμουσο αλλά και τον αθεράπευτα ερωτευμένο – με Εκείνη- έφηβο, τον Στάθη Αρφάνη. Ο ίδιος, άλλωστε, δηλώνει πως «τα αυτιά είναι τα μάτια της ψυχής».

Βιβλιογραφία

1. Adorno, Theodor W., *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, μτφρ. Θοδωρής Λουπασάκης, Γιώργος Σαγκριώτης, Φώτης Τερζάκης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1997.
2. Dahlhaus, Carl, *Foundations of Music History*, μτφρ. J. B. Robinson, Cambridge University Press, Λονδίνο 1995.
3. Ντάλχαους,Καρλ, *Αισθητική της Μουσικής*, μτφρ. Απόστολος Οικονόμου, εκδ. Στάχυ, Αθήνα 2000.
4. Dahlhaus, Carl, *Nineteenth Century Music*, μτφρ. Mary Whittall,Cambridge University press, Κάιμπριτζ 1976.
5. Dahlhaus, Carl, *Between Romanticism & Modernism*, μτφρ. Mary Whittall,Cambridge University press, Κάιμπριτζ 1989
6. Dahlhaus,Carl, *Richard Waner's Music Dramas*, μτφρ. Mary Whittall,Cambridge University press, Κάιμπριτζ 1992.
7. Steinberg, Michael, *Listening to Reason, Culture, Subjectivity and Nineteenth- Century Music*, Princeton University Press, Πρίνστον 2004.
8. Bonds, Mark Evans, *Music as Thought, Listening to the Symphony in the age of Beethoven*, Princeton University, Πρίνστον 2006.
9. Hermand, Joseph και Richter, Gerhard (επιμ.), *Sound Figures of Modernity, German Music & Philosophy*, The University of Wisconsin Press, Ουισκόνσιν 2006.
- 10.Daverio, John, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, Schirmer Books, Νέα Υόρκη 1993.
- 11.Abrams, M.H., *Ο Καθρέφτης και το Φως*, μτφρ. Άρης Μπερλής, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2001.
- 12.Strunk, Oliver, *Source Readings in Music History*, τμ. 4 & 5, Faber and Faber Ltd, Λονδίνο 1981.

13. Wokler, Robert, *Rousseau on Society, Politics, Music and Language*, Garland Publishing, Λονδίνο- Νέα Υόρκη 1987,
14. Γκερ, Λύντια, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, μτφρ. Κατερίνα Κορομπίλη, επιμ., προλ. Πάνος Βλαγκόπουλος, Εκκρεμές, Αθήνα 2005.
15. Wokler, Robert, *Rousseau on Society, Politics, Music and Language, An historical interpretation of his early writings*, Garland Publishing Inc., Λονδίνο 1987,
16. Fabiano, Andrea (επ.), *la "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, CNRS Editions, Παρίσι 2005
17. Buch, Esteban, *Η Ενάτη Συμφωνία, μια πολιτική Ιστορία*, μτφρ. Έλενα Αναστασάκη, εκδ. Χρήστος Ε. Δάρδανος, Αθήνα 2003.
18. Hanslick, Eduard, *Hanslick's Music Criticisms*, μτφρ κ επιμ. Henry Pleasants, Dover Publications, Νέα Υόρκη 1988.
19. Έγκελς, *Η Αισθητική της Μουσικής*, μτφρ. επιμ. Μάρκος Τσέτσος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2002.
20. Σίλλερ, Φρήντριχ, *Για την Αισθητική Παιδεία του Ανθρώπου*, μτφρ, εισ., σχολ. Κλεοπάτρα Λεονταρίτου, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1990.
21. Beardsley, Monroe C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ & Πάυλος Χριστοδουλίδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989.
22. Wagner, Richard, *On Music and Drama*, επιλογή Albert Goldman κ Evert Sprinchorn, μτφρ H. Ashton Ellis, Da Capo Paperback, Νέα Υόρκη 1988.

23. Kropfinger, Klaus, *Wagner and Beethoven, Richard Wagner's reception of Beethoven*, μτφρ. Peter Palmer, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1991.
24. Καντ, Ιμμάνουελ, *Η κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μτφρ. Κώστας Ανδρουλιδάκης, εκδ. Ιδεόγραμμα, Αθήνα.
25. Knight, Frida, *Beethoven and the age of Revolution*, International Publishers, Νέα Υόρκη 1974.
26. Dahlhaus, Carl & Katz, Ruth (επ. & μτφ), *Contemplating Music, Source Reading in the Aesthetics of music*, τομ. 3, Pendragon Press, Νέα Υόρκη 1992
27. Ρουσώ, Ζαν-Ζακ, *Δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών, Όπου γίνεται λόγος περί μελωδίας και μουσικής μιμήσεως*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1998
28. Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française* στο *Oeuvres completes*, τόμ. V, εκδ. Gallimard, Παρίσι 1993
29. Kant, Immanuel, *Κριτική της Κριτικής δύναμης*, εισ., μτφ., σχολ. Κώστας Ανδρουλιδάκης, εκδ. Ιδειόγραμμα, Αθήνα 2002
30. Berlin, Isaiah, *Τρεις κριτικοί του Διαφωτισμού Vico, Hamann, Herder*, μτφ. Γιώργος Μερτίκας, επ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2001
31. Herder, Johann Gottfried, *Kalligone*, στο Edward A. Lippman (επ.), *Musical Aesthetics: A Historical Reader*, τομ. II, Pendragon Press, Νέα Υόρκη 1988
32. Lippman, Edward, *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, Νέα Υόρκη 1992,
33. Rosen, Charles, *The classical style, Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber & Faber, Λονδίνο 1997
34. Λούντβιχ, Εμίλ, *Μπετόβεν*, μτφ. Γεώργιος Ν. Δρόσος, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1965

35. Vermeil, Edmond, *Μπετόβεν*, μτφ. Αλίκη Τζεν, εκδ. Δημιουργία, Αθήνα 1990
36. Πολλάν, Ρομαίν, *Μπετόβεν*, μτφ. Γ. Τουρναϊσεν, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1950
37. Solomon, Maynard, *Beethoven*, Schirmer Books, Νέα Υόρκη 1979.)
38. Cohen. John, *Musique et communauté esthétique, Une lecture croisée de Beethoven et Kant*, προλ. Marc Richir, εκδ. Presses Universitaires du Septentrion, Παρίσι 2005.
39. Rosen Charles, *Sonata Forms*, W.W. Norton & Co., Νέα Υόρκη 1988.
40. Λανδορμύ, Πώλ, *Ιστορία της Μουσικής*, μτφ. Σοφία Κ. Σπανούδη, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1931
41. Rumph, Stephen, *Beethoven after Napoleon, Political Romanticism in the late works*, University of California Press, Λος Άντζελες 2004.
42. Anderson, Emily, *The Letters of Beethoven*, τομ. I-III, MacMillan & Co, Λονδίνο 1961
43. Hoffmann, E.T.A., *Kreisleriana*, Reclam, Στουτγκάρδη 2005
44. Strunk, Oliver(επ.), *Source Readings in Music History*, τομ. 5, *The romantic era*, Faber & Faber, Λονδίνο 1981
45. Cook, Nicholas, *Μπετόβεν, Η Ενάτη Συμφωνία*, μτφ. Μυρτώ Τρίμπαλη, εκδ. Στάχυ, Αθήνα 1996
46. Burnham, Scott, *Beethoven Hero*, Princeton University Press, New Jersey 1995
47. Dahlhaus, Carl, *Ludwig van Beethoven, Approaches to his music*, μτφ. Mary Whittall, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1995

- 48..Schmitt, Carl,*Political Romanticism*, μτφ. Guy Oakes, MIT Press, Λονδίνο 1986
- 49.Σίλλερ, Φρηντριχ, *Για την Αισθητική Παιδεία του Ανθρώπου*, μτφ., εισ., σχολ. Κλεοπάτρα Λεονταρίτου, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1990
- 50.Hanslick, Eduard, *Για το Ωραίο στη Μουσική*, μτφ., επ. Μάρκος Τσέτσος, εκδ. Εξάντας-Νήματα, Αθήνα 2003
- 51.Dahlhaus, Carl, *The Idea of Absolute Music*, μτφ. Roger Lustig, University of Chicago Press, Σικάγο 1991
- 52.Dahlhaus,Carl, *Schoenberg and the new music*, μτφ. Derrick Puffett & Alfred Clayton, Cambridge University Press, Κάιμπριτζ 1990.
- 53.Χέρντερ, Γιόχαν Γκοντφρηντ, *Πραγματεία περί της καταγωγής της γλώσσας*, μτφ. Γιάννης Καραπαπάς, εκδ. Τροπή, Αγρίνιο 2007.