



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών

---

## Μουσική Ανάλυση

Ενότητα: Ο 19ος αιώνας: Μουσική μορφολογία και ιστορική συνείδηση

Νικόλαος Μαλιάρας

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

---

## Περιεχόμενα

4.	Ο 19ος αιώνας: Μουσική μορφολογία και ιστορική συνείδηση .....	3
4.1	Κείμενα για τη Μουσική αντίληψη του 19ου αιώνα .....	6
4.1.1	Το πρώτο μισό του 19ου αιώνα .....	6
4.1.1.1	Ludwig Tieck (1772-1853), Συμφωνίες. ....	6
4.1.1.2	Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Τα θαύματα της μουσικής.....	6
4.1.1.3	ΕΤΑ Χόφμαν, Κριτική για την Πέμπτη συμφωνία του Μπετόβεν .....	7
4.1.1.4	Ο C. Dahlhaus, εξάλλου, γράφει:.....	8
4.1.2	Η μουσική ως ιστορία .....	8
4.1.3	Το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα: Η Μουσική ως αντίθεση «Μορφής και Περιεχομένου». 13	
4.1.3.1	Αντίδραση κατά του «Περιεχομένου». Η Φόρμα είναι η ουσία της μουσικής. ....	13
4.1.3.2	Η αντίληψη του 20ού αιώνα. Η μουσική φόρμα χωρίς «ναι μεν, αλλά». Η φόρμα ως «εκείνο που συγκινεί βαθιά σε μέτρο και ήχο».....	13
4.1.3.3	Η Νεογερμανική Σχολή 1. Ρίχαρντ Βάγκνερ και Μουσικό Δράμα. ....	15
4.1.3.4	Η Νεογερμανική Σχολή 2. ....	17
4.1.3.5	Η συμβολή του Eduard Hanslick.....	20

## 4. Ο 19ος αιώνας: Μουσική μορφολογία και ιστορική συνείδηση

Στη Μουσική του 19ου αιώνα, επιζητείται η επικράτηση του συναισθήματος ως του σημαντικότερου κριτηρίου της Τέχνης, κατ' αντιπαράθεση προς τον ορθολογισμό της εποχής του διαφωτισμού, που παρήγαγε τον κλασικισμό. Η αίσθηση του μέτρου και της ισορροπίας του κλασικισμού θεωρείται ως περιορισμός της ελευθερίας του καλλιτέχνη να εκφράσει τη δημιουργική του φαντασία, και ως φυλάκιση των έντονων συναισθημάτων που πρέπει να κατακλύζουν και να δονούν τον εκτελεστή ή τον ακροατή ενός μουσικού έργου.

Στη μουσική του 19ου αιώνα εισάγεται το ποιητικό και μεταφυσικό στοιχείο, συντελείται μια μετατόπιση της ισορροπίας μεταξύ Λόγου και Αισθήματος. Η έκφραση του Εγώ, ο Υποκειμενισμός και το Συναίσθημα του καλλιτέχνη κυριαρχούν. Στη λέξη «έκφραση» περιέχεται πάντα ένας υποκειμενικός χαρακτήρας, συσχετίζεται μαζί του η έννοια του ατομικού, του προσωπικού, του συναισθηματικού. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η νέα θέση του καλλιτέχνη - δημιουργού απέναντι στην τέχνη του και στην κοινωνία της εποχής του και ο υπερτονισμός της σημασίας του ως ανεξάρτητης δημιουργικής προσωπικότητας, πράγμα που του δίνει την ελευθερία να παρεμβαίνει και σε θέματα πέραν της μουσικής, όπως θρησκευτικά, φιλοσοφικά, βιοθεωρητικά.

Η μουσική στον 19ο αιώνα «σημαίνει πάντα κάτι», έχει πάντα ένα νόημα. Αυτό είναι το πρωτεύον στην ύπαρξή της, που της δίνει σημασία. Το νόημα είναι αυτό προς το οποίο προσκολλάται η μουσική, που μας ανακοινώνει, που μας μεταδίδει. Το φαινόμενο αυτό είναι πιο ξεκάθαρο στην προγραμματική μουσική και τα παρακλάδια της. Στη λ. «έκφραση» συνυπάρχει πάντα ένας υποκειμενικός χαρακτήρας. Μαζί της συνδέεται η έννοια του ατομικού, του προσωπικού, του υποκειμενικού, του έντονα συναισθηματικού. Έτσι, εντονότατη αναπτύσσεται, ιδίως στο δεύτερο μισό του αιώνα, η άποψη ότι η μουσική είναι ένας φορέας συναισθημάτων και ψυχικών συγκινήσεων που εκπηγάζουν από τον συνθέτη, ο οποίος στοχεύει να τα διεγείρει κατ' αναλογίαν και στον εκτελεστή ή τον ακροατή.

Με άλλα λόγια, στον 19ο αιώνα τίθεται έντονα η αντίθεση μεταξύ μορφής και περιεχομένου, πράγμα που θα οδηγήσει σε μια βαθειά αντιπαράθεση που δεν είχε πάντα μόνο θεωρητικά μέσα έκφρασης. Η συζήτηση στα μέσα του αιώνα άνοιξε με το ερώτημα, αν αντιλαμβανόμαστε τη μουσική του Μπετόβεν καλύτερα μέσω της αντίληψης της δομής και της μορφολογικής ιδέας ή μέσα της αποκάλυψης μιας κρυφής προγραμματικής ιδέας. Οι ίδιοι οι αισθητικοί του περιεχομένου όμως, όπως ο Χόφμαν, δείχνουν πόσο στενά συνδεδεμένη η μορφολογία με διάφορες εκφραστικές στιγμές της μουσικής. Η αντιπαράθεση αυτή, μεταξύ «φορμαλιστών» και «ερμηνευτικών» της μουσικής, που είναι κεντρική στην λειτουργία του μουσικού φαινομένου ακόμη και σήμερα, βαραίνει πολύ στην κατανόηση της μουσικής εκείνης, αλλά και γενικότερα κάθε εποχής. Η στάση που θα πάρει ο μουσικολόγος απέναντι στο πρόβλημα αυτό είναι καθοριστική και για τη λειτουργία του ως αναλυτικού, διότι υπαγορεύει άμεσα το μουσικό του αισθητήριο και την επιστημονική του αντίληψη. Για το λόγο αυτό, στο κεφάλαιο αυτό περιέχονται εκτενέστερα αποσπάσματα από κείμενα της εποχής και σύγχρονες μελέτες, ώστε να είναι καλύτερα θεμελιωμένο το οιοδήποτε συμπέρασμα.

Ιδιαίτερα σημαντικό, κυρίως για το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα είναι και το κίνημα των εθνικών σχολών. Η ιδεολογία των εθνικών κινημάτων στη μουσική στρέφεται γύρω από την προσπάθεια έκφρασης εθνικών περιεχομένων ως ανάδυσης των ιδιαιτεροτήτων της λαϊκής παράδοσης (θρύλων, παραδόσεων, τραγουδιών και χορών του λαού) με τα μέσα μια μουσικής γλώσσας κοσμοπολίτικης.<sup>1</sup> Ο μουσικός εθνικισμός βρίσκει κυρίως σαφή έκφραση μέσα από το είδος της όπερας, που,

<sup>1</sup> Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας*, Αθήνα 1990, 24.

συνδυάζοντας λόγο, δράση και μουσική, επιτρέπει αναφορές στην παράδοση και στη σύγχρονη της αφομοίωση με τρόπο σφαιρικό. Επίσης, εξωμουσικά κίνητρα (συνθετικές αφορμές από την ιστορία, την κοινωνία, την ιστορία του πνεύματος και της τέχνης) είναι βασικής σημασίας για τη μουσική των εθνικών σχολών. Οι οργανικές μουσικές δημιουργίες, πέραν της όπερας, χαρακτηρίζονται κυρίως από ένα χαρακτήρα «προγραμματικό» ή «ποιητικό».<sup>2</sup>

**Προγραμματική μουσική** είναι οργανική μουσική που ως ολοκληρωμένο έργο συνδέεται με την παρουσίαση ή υποδήλωση ενός με το λόγο αντιληπτού θέματος, στο οποίο κατά κανόνα ο συνθέτης ο ίδιος αναφέρεται. Το επιστημότερο είδος της είναι το Συμφωνικό ποίημα, που έλκει την καταγωγή εκτός των άλλων από την κλασική ουβερτούρα. Το **χαρακτηριστικό κομμάτι** είναι ένα συντομότερο, συνήθως κυκλικό συνδεδεμένο κομμάτι αποιασδήποτε μορφής, του οποίου ο χαρακτήρας συνήθως αποδίδεται από τον τίτλο του. Ο τίτλος μπορεί όμως να είναι και μη δεσμευτικός. Το χ.κ. αναδεικνύει ποιητικούς συσχετισμούς και παρουσιάζει λιγότερο εξωμουσικό περιεχόμενο από την προγραμματική μουσική και αφήνει πιο ελεύθερη την επενέργεια στον ακροατή.

Στο πνεύμα αυτό της εποχής κινείται ο **Marx<sup>3</sup> (1837)**. Η ενασχόλησή του με τον καθορισμό και την διερεύνηση των μουσικών μορφών γίνεται μόνο για λόγους παιδαγωγικούς, ενώ ταυτόχρονα πιστεύει, αντίθετα από τον Τσέρνυ, στο απεριόριστο της μουσικής φόρμας και στη στενή σχέση μεταξύ φόρμας και περιεχομένου. Ο Marx είναι ο πρώτος που έκανε λόγο για διμερή και τριμερή ασματική μορφή (*Liedform*), και ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο «φόρμα σονάτας» για να περιγράψει όχι ένα ολόκληρο έργο, αλλά την εσωτερική δομή ενός μέρους. Θεωρεί τη φόρμα χρήσιμη μόνο ως αποκρυστάλλωμα της πρακτικής παλιότερων εποχών και όχι συνειδητές οδηγίες ή απαραίτητο κανόνα.

Η αναλυτική του σκέψη εκτείνεται στην αντίληψη των μορφών ως ενός συστήματος αρχών οργάνωσης της μουσικής, το οποίο πρέπει να αποκαλυφθεί κατά την αναλυτική διαδικασία μέχρι να επιτευχθεί ο εντοπισμός του σημείου εκκίνησης κάθε μουσικού έργου, που είναι το μοτίβο. Για την ανάλυση της μουσικής μορφής βασίστηκε κυρίως στο μελωδικό στοιχείο, πράγμα το οποίο, αν και δεν ήταν μια εντελώς νέα προσέγγιση, ερχόταν σε αντίθεση με την αντίληψη του ύστερου 18ου αιώνα, ότι το αρμονικό σχέδιο καθόριζε τη φόρμα μιας σύνθεσης. Επίσης, σε αντίθεση με την περιοδική αντίληψη των Μομινύ, Ρείχα κλπ. (βλ. παραπάνω), έδωσε έμφαση στο θεματικό υλικό. Έτσι οδηγήθηκε σε ένα τμηματική, διαγραμματική-σχηματική οπτική.

Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η αναλυτική μέθοδος έπαψε να είναι ένας κλάδος που προμήθευε μοντέλα για εκείνους που μελετούσαν τη σύνθεση και έγινε μια σπουδή που έστρεφε το ενδιαφέρον της στα μουσικά αντικείμενα καθ' εαυτά. Η στροφή αυτή πραγματοποιήθηκε σε αντιστοιχία προς ένα γενικότερο ενδιαφέρον για τη μελέτη μουσικής παλαιότερων εποχών, που γεννήθηκε στον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, είναι η πρώτη φορά που το ενδιαφέρον των θεωρητικών αλλά και των συνθετών στρέφεται όχι μόνο στη σύγχρονη τους μουσική, αλλά και στις παλιότερες εποχές. Η τάση αυτή φαίνεται από πολλές εκδηλώσεις της μουσικής ζωής, αλλά και από τη συγγραφή εκείνη την εποχή για πρώτη φορά μονογραφιών για μεγάλους συνθέτες του παρελθόντος, όπως είναι ο Παλεστρίνα, ο Μότσαρτ και ο Μπαχ. Έτσι, μέσα στα πλαίσια αυτής της μελέτης των συνθετών του παρελθόντος, γεννήθηκε και η σπουδή της φύσης των μουσικών τους δημιουργημάτων, που δεν είχε πλέον κανονιστικό χαρακτήρα, διότι δεν επιδίωκε την κατάρτιση νέων συνθετών, αλλά απευθυνόταν προς ήδη τελειωμένα και καταξιωμένα έργα.

Τέτοιες αναλυτικές απόπειρες εμφανίζονται στα πλαίσια ευρύτερων βιογραφιών, όπου τα έργα εντάσσονται χρονολογικά μέσα σε μια εξελικτική βιογραφική γραμμή, εξετάζονται όμως επιμέρους

<sup>2</sup> Ο.π. 43

<sup>3</sup> A.B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Leipzig 1837.

αναλυτικές κατηγορίες και, κατά τη συνήθεια της εποχής, ασκείται κριτική. Η κριτική είναι άλλωστε και μια από τις κύριες ασχολίες της εποχής, και μάλιστα πολλές φορές τα κριτικά κείμενα συντάσσονται έτσι, που να έχουν και λογοτεχνίζουσα υφή, που μικρή σχέση έχει με την μουσικολογική επιστήμη. Μάλιστα, οι προαναφερθείσες βιογραφίες θεωρούνται σημαντικές και διότι, στην όποια κριτική τους, αποφεύγουν το λογοτεχνίζον ύφος που συνηθιζόταν στην εποχή. Κάποιες από αυτές τις μελέτες, μάλιστα, άντλησαν συμπεράσματα μελετώντας και την πορεία των συνθέσεων, όπως αυτή φαινόταν μέσα από τα σκίτσα και τα χειρόγραφα του συνθέτη (π.χ. του Μπετόβεν), πράγμα που δείχνει μια γνήσια επιστημονική μέθοδο (**Forkel, Jahn, Spitta, Nottebohm**).

Μέσα στο περιβάλλον αυτό, αναφέρουμε τα ονόματα δύο σημαντικών μουσικοκριτικών, που (παρόλο που έκριναν σύγχρονά τους κι όχι παλιότερα έργα) συνέτασσαν τα κείμενά τους χρησιμοποιώντας αναλυτικές μεθόδους, τις οποίες εφάρμοζαν άλλοτε με μεγαλύτερη και άλλοτε με μικρότερη συνέπεια και πιστότητα, πάνω στο ίδιο το έργο. Ο ΕΤΑ Χόφμαν και ο Ρόμπερτ Σούμαν. Στα κείμενά τους εξέταζαν κατά κανόνα τις τέσσερις κατηγορίες: μορφολογική δομή, ύφος και ύφανση της μουσικής, ποιητική ιδέα, πνεύμα που κυβερνά το έργο. Ο Χόφμαν, από τους πιο πολύπλευρους ανθρώπους της εποχής του, και χαρακτηριστικός τύπος «ρομαντικίζοντος καλλιτέχνη», με τα άρθρα και τις μελέτες του (δημοσιογραφούσε στην *Allgemeine Musikalische Zeitung* της Λιψίας), έδωσε μια νέα πνοή στη μουσική ερμηνεία και επέδρασε βαθιά στη ρομαντική μουσική αντίληψη της εποχής του, στην οποία ενέταξε και μεγάλο μέρος της κλασικής μουσικής. Θεωρείται και είναι ο δημιουργός της νεότερης μουσικοκριτικής. Ο Σούμαν και ο Βάγκνερ πατούν πάνω στα δικά του αχνάρια. Εγκατέλειψε την παλιά θεωρία των συναισθημάτων του Μπαρόκ και στράφηκε στην ερμηνεία του μουσικού περιεχομένου. Υποστήριζε ότι μόνο μια λεπτομερής διερεύνηση στη δομή του έργου θα αποκαλύψει ότι ο δημιουργικός καλλιτέχνης δεν εξαρτάται μόνο από τις στιγμιαίες εμπνεύσεις αλλά ότι χειρίζεται το υλικό του σαν πραγματικός αριστοτέχνης. Με τα γραπτά του έδωσε σε άυλες ιδέες των ρομαντικών αισθητικών της καμπής του 19ου αιώνα υλική εφαρμογή πάνω στη σύγχρονή του μουσική.

Ο Σούμαν αρθρογράφησε μεταξύ 1831 και 1844, χρησιμοποιώντας ένα έντονα διανθισμένο ύφος, πολλές φανταστικές εικόνες και εκφράσεις, σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής. Σαν κριτικός διέτυπωσε πολλές σωστές ή ακόμη και πρωτοποριακές απόψεις για νέους καλλιτέχνες της εποχής του (μεταξύ αυτών και οι Σοπέν και Μπραμς), αλλά γενικά έτεινε να διατυπώνει έντονα υποκειμενικές κρίσεις και να κατατάσσει τα έργα σύμφωνα με το δικό του αισθητήριο και όχι να τα εξετάζει με διεισδυτικό επιστημονικό τρόπο. Παραθέτουμε εδώ ένα σύντομο κείμενο από τα τελευταία που συνέταξε και όπου προβλέπει την μεγάλη αξία ενός νεαρού (εικοσάχρονου) τότε μουσικού, του Γιοχάνες Μπραμς:

*Χρόνια πέρασαν (...) από τότε που ύψωσα τη φωνή μου για τελευταία φορά στις σελίδες αυτού του περιοδικού. Συχνά, παρόλη την έντονη δημιουργική μου δραστηριότητα, αισθάνθηκα το ερέθισμα. Πολλά νέα και σημαντικά ταλέντα εμφανίστηκαν τα τελευταία χρόνια (...). Μου φάνηκε πως, ύστερα από μια τέτοια προετοιμασία, θα έπρεπε ξαφνικά να εμφανιστεί ένας άνδρας που θα ξεχώριζε και θα άρθρωνε με τον ιδανικό τρόπο την υψηλότερη έκφραση της εποχής μας (...). Και ήλθε, ένα νεαρό πλάσμα που πάνω από το λίκνο του φυλάνε τιμητική φρουρά οι χάριτες και οι ήρωες. Το όνομά του είναι Γιοχάνες Μπραμς και έρχεται από το Αμβούργο, όπου εργάστηκε σε σιωπηλή μυστικότητα (...). Ακόμη και εξωτερικά, φέρει στο άτομό του όλα τα σημεία που μας φανωρώνουν τον επίλεκτο άνθρωπο. Κάθισε στο πιάνο και αμέσως μας αποκάλυψε θαυμαστές περιοχές. Τραβηχήκαμε σε ένα κύκλο όπου η μαγεία του μεγάλωνε ολοένα. Σ' αυτό προστέθηκε ένα εμπνευσμένο ύφος παιξίματος που από το πιάνο έφτιαξε μια ορχήστρα θρηνητικών και εκστατικών φωνών. Ήταν σονάτες - ή μάλλον κρυφές συμφωνίες. Τραγούδια που καταλάβαινες την ποιήσή τους χωρίς να ξέρεις τα λόγια, παρόλο που μια βαθιά φωνητική μελωδία τα διέτρεχε. Μεμονωμένα κομμάτια για πιάνο, εν μέρει δαιμονικής φύσεως, πολύ όμορφα στη φόρμα τους. Μετά, σονάτες για βιολί και πιάνο, κουαρτέτα εγχόρδων - και*

κάθε έργο ήταν τόσο ξεχωριστό από κάθε άλλο, ώστε το καθένα φαινόταν να αναβλύζει από διαφορετική πηγή. Και μετά φαινόταν σαν να έτρεχαν με θόρυβο όλα σε ένα ποτάμι και να ενώνονταν σε ένα καταρράκτη, σχηματίζοντας ψηλά ένα ειρηνικό ουράνιο τόξο πάνω από τα αφρισμένα κύματα στο βάθος, και τριγύρω να παιγνιδίζουν πεταλούδες και ο ήχος του να φέρεται μακριά με το τραγούδι των αηδονιών.<sup>4</sup>

## 4.1 Κείμενα για τη Μουσική αντίληψη του 19ου αιώνα

### 4.1.1 Το πρώτο μισό του 19ου αιώνα

#### 4.1.1.1 Ludwig Tieck (1772-1853), Συμφωνίες.<sup>5</sup>

Η μουσική ασφαλώς είναι το τελευταίο προπύργιο της πίστης, είναι μυστικισμός, εξ αποκαλύψεως θρησκεία. Αισθάνομαι συχνά πως η μουσική είναι ακόμη εν τω γίνεσθαι, λες και οι μουσικοί της δεν μπορεί να αναμετρηθούν με κανέναν άλλον (...). Η μουσική, όπως την κατέχουμε, είναι φανερά η νεότερη απ' όλες τις τέχνες. Έχει δοκιμάσει τις λιγότερες εμπειρίες και δεν έχει ακόμη γνωρίσει μια πραγματικά κλασική περίοδο. Οι μεγάλοι διδάσκαλοι έχουν οικοδομήσει μεμονωμένα τμήματα του κτίσματος, χωρίς κανείς τους να περιλάβει το σύνολο, αλλά ούτε πολλοί καλλιτέχνες έχουν παρουσιάσει στα έργα τους ένα ολοκληρωμένο όλο.

Η αυθεντική φωνητική μουσική πρέπει ίσως να αντιγράφει τις αναλογίες της ανθρώπινης έκφρασης: αποδίδει τότε ιδεατά τον ανθρώπινο χαρακτήρα, με όλους τους πόθους και τις στενοχώριες του (...) Ωστόσο, η τέχνη αυτή μου μοιάζει πάντοτε εξαρτημένη (από την ποίηση) (...) Στην ενόργανη μουσική αντίθετα, η τέχνη είναι ανεξάρτητη κι ελεύθερη, ορίζει μόνη τους νόμους της, αυτοσχεδιάζει παίζοντας, δίχως σκοπό, και όμως αγγίζει και κατορθώνει το ύψιστο, ακολουθεί απόλυτα τις σκοτεινές της ορμές και, με χαριεντισμούς, αποδίδει ό,τι πιο βαθύ και πιο θαυμαστό υπάρχει στον κόσμο.

#### 4.1.1.2 Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Τα θαύματα της μουσικής<sup>6</sup>

Κάθε φορά που απολαμβάνω μια πανέμορφη ακολουθία ήχων να λευτερώνεται μεμιάς από την κενή σιωπή και ελεύθερα να ανυψώνεται, σαν θυμίαμα, στους αιθέρες και έπειτα να χαμηλώνει σιγανά προς τη γη - μες στην καρδιά μου βλασταίνουν και εναλλάσσονται τόσο πολλές καινούριες κι όμορφες εικόνες ώστε δεν ξέρω πια πώς να διακόψω την έκστασή μου. Η μουσική παίρνει σε λίγο τη μορφή ενός μυθικού φοίνικα που, από ευχαρίστηση, ανασηκώνεται ελαφρά και παράτολμα από το έδαφος, μετεωρίζεται με καμάρι και με το φτερούγισμά του ευφραίνει θεούς και ανθρώπους. - Ύστερα γίνεται η μουσική ένα παιδί που κείται νεκρό στον τάφο, - μια ροδόχρωμη ηλιαχτίδα του ουρανού παίρνει απαλά την ψυχή του, κι εκείνο, μετοικώντας στους ουράνιους αιθέρες, ξεδιψά με χρυσές σταγόνες της αιωνιότητας και κλείνει στην αγκαλιά του τα αρχέτυπα των ωραιότερων ονείρων του ανθρώπου. - Και ευθύς - θαυμαστή πλησμονή εικόνων! - ευθύς μεταμορφώνεται η μουσική σε ομοίωτο της ζωής μας: μια δυνατή, φευγαλέα χαρά, που γεννιέται απ' το μηδέν και στο μηδέν ξαναγυρνά, που αναδύεται κι ύστερα χάνεται, για άγνωστους λόγους: ένα μικρό, πρόσχαρο και καταπράσινο νησί, λουσμένο στο φως, εορταστικό, που πλέει πάνω στον σκοτεινό κι απύθμενο ωκεανό.

<sup>4</sup> R. Schumann, *New Paths*, *Neue Zeitschrift für Musik* 39 (1853), 185-186, αγγλ. Μτφρ. στο: OI Strunk (εκδ.), *Source Readings in Music History: The Romantic Era*, London-Boston (2)1965, 104-105.

<sup>5</sup> L. Tieck (επιμ.), *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Αμβούργο 1799, ελλ. μτφρ. Μαρ. Μητσού, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Κύκλος Μουσικής Δωματίου Franz Schubert, Ιαν.-Φεβρ. 1994*, Αθήνα 1994, 91.

<sup>6</sup> L. Tieck (επιμ.), *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Αμβούργο 1799, ελλ. μτφρ. Μαρ. Μητσού, ο.π. 87.

#### 4.1.1.3 ΕΤΑ Χόφμαν, Κριτική για την Πέμπτη συμφωνία του Μπετόβεν<sup>7</sup>

Στις συνθέσεις του Χάυντν επικρατεί η έκφραση μιας αφελούς κι εύθυμης διάθεσης. Οι συμφωνίες του μας οδηγούν σε ένα χωρίς επισκοπήσεις πράσινο δάσος, σε ένα χαρούμενο, πολύχρωμο συνοθύλευμα ευτυχισμένων ανθρώπων (...) Μια ζωή γεμάτη αγάπη και μακαριότητα, όπως πριν από την αμαρτία, στην αιώνια νεότητα. Κανένα βάσανο, κανένας πόνος, μόνο γλυκιά και μελαγχολική απαίτηση για μια αγαπημένη μορφή, που αιωρείται μακριά από τη λάμψη του εσπερινού, δίχως να πλησιάζει και δίχως να εξαφανίζεται. (...)

Ο Μότσαρτ μας οδηγεί στα βάθη του βασιλείου των πνευμάτων. Τρόμος μας περιβάλλει, αλλά χωρίς βάσανα, αυτός (ο πόνος) είναι περισσότερο η προαίσθηση του απείρου. Αγάπη και μελαγχολία ηχούν σε χαριτωμένες φωνές, η νύχτα του κόσμου των πνευμάτων ανατέλλει σε ανοιχτή πορφυρένια λάμψη, και ακολουθούμε με μια ανείπωτη νοσταλγία τις μορφές που μας γνέφουν φιλικά με τη σειρά τους, πετώντας μέσα από τα σύννεφα στον αιώνιο χορό των σφαιρών.

Έτσι, η ενόργανη μουσική του Μπετόβεν μας ανοίγει το βασίλειο του «παμμέγιστου» και του «αμύθητου». Φλογερές ακτίνες εξακοντίζουν μέσω αυτού του βασιλείου βαθιά νύχτα, και εμείς διαπιστώνουμε γιγάντιες σκιές που αντισταθμίζονται και μας περιορίζουν ολοένα και περισσότερο και καταστρέφουν όλα μέσα μας, εκτός από τον πόνο της ατέρμονης νοσταλγίας, στην οποία κάθε ευχαρίστηση βυθίζεται και καταστρέφεται, έχοντας προηγουμένως ανυψωθεί σε αλαλάζοντες ήχους. (...) θέλει να ανατινάξει τα στήθη μας με μια συγχορδία όλων των παθών.

Η ρομαντική αίσθηση είναι σπάνια, ακόμη πιο σπάνιο είναι το ρομαντικό ταλέντο (...) Ο Χάυντν αντιλαμβάνεται το ανθρώπινο στην ανθρώπινη ζωή ρομαντικά και είναι σύμμετρος για την πλειοψηφία. Ο Μότσαρτ απαιτεί το υπεράνθρωπο και υπέροχο που ενυπάρχει στο (37) εσωτερικό πνεύμα. Η μουσική του Μπετόβεν κινεί το μοχλό της καταϊγίδας, του φόβου, της απογοήτευσης, του πόνου, και προκαλεί εκείνη την ατέρμονη νοσταλγία που είναι συστατικό στοιχείο του ρομαντισμού. Ο Μπετόβεν είναι ένας αμιγώς ρομαντικός (και γι' αυτό ένας πραγματικά μουσικός) συνθέτης (...)

Η σύγχρονη ελληνίδα μουσικολόγος **Εύη Νίκα-Σαμψών**, σε κείμενό της για τη ρομαντική ερμηνεία των κλασικών τη Βιέννης μέσα από τις αναλύσεις κριτικής του Ε.Τ.Α. Χόφμαν<sup>8</sup> σημειώνει:

Στα μουσικοαισθητικά κείμενα του Χόφμαν διαπιστώνει κανείς την αναζήτηση ενός εννοιολογικού προσδιορισμού των όρων «κλασικός» και «ρομαντικός», δίχως όμως να αποκομίζει μια σαφή αντίληψη για την ερμηνεία των εννοιών, κυρίως όταν αυτές συνδέονται με συγκεκριμένα έργα ή συγκεκριμένους συνθέτες. Ο Χόφμαν χαρακτηρίζει κλασικό το «ολοκληρωμένο» και «παραδειγματικό», και μάλιστα ανεξάρτητα από την εποχή και την τεχνοτροπία του αντιπροσωπεύει. Οι λειτουργίες του Παλεστρίνα και του Μπαχ εξυμνούνται εξίσου με τις όπερες των Γκλουκ, Μότσαρτ και Σποντίνι ως κλασικές δημιουργίες.

<sup>7</sup> Το απόσπασμα παρατίθεται μεταφρασμένο στο: Εύη Νίκα-Σαμψών, Η ρομαντική ερμηνεία των κλασικών τη Βιέννης μέσα από τις αναλύσεις κριτικής του Ε.Τ.Α. Χόφμαν, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), Κύκλος Μουσικής Δωματίου L. Van Beethoven, Ιαν.-Φεβρ. 1995, Αθήνα 1995, 36-37.

<sup>8</sup> Ο. π. 35.

#### 4.1.1.4 Ο C. Dahlhaus, εξάλλου, γράφει:<sup>9</sup>

Το «ρομαντικό» [για τον Χόφμαν] αφετέρου, είναι το αμίμητο, το ανεπανάληπτο, και διαμορφώνει, έτσι, μια - λανθάνουσα, πάντως - αντίθεση προς τον παραδειγματικό χαρακτήρα του «κλασικού», με την έννοια του προτύπου. Όταν ο Χόφμαν διαφοροποιεί τις όπερες του Γκλουκ ως «κλασικά αριστουργήματα» από τον υψηλό ρομαντισμό» του Μότσαρτ, δεν εννοεί, προφανώς, τόσο τη διαφορά ανάμεσα στα - αρχαία για τον Γκλουκ, σύγχρονα για τον Μότσαρτ - θέματα όσο, προπάντων, τη διαφοροποίηση ανάμεσα στον πρότυπο Γκλουκ (από τον οποίο κατάγεται μια αυθεντική σχολή Γκλουκ στο Παρίσι) και στον απaráμιλλο Μότσαρτ (οι διάδοχοι του οποίου ήταν καταδικασμένοι να μείνουν επίγονοι). (...) Τα έργα του Μότσαρτ είναι, βεβαίως, κλασικά ως ολοκληρωμένη τέχνη, όχι όμως με την έννοια του προτύπου, του μιμητού: αρχίζει να διαγράφεται η έννοια περί κλασικού του 19ου αιώνα, έννοια που δεν θα υπογραμμίσει - υπό την πρωτοκαθεδρία της ιδέας της πρωτοτυπίας - τον πρότυπο χαρακτήρα όσο την αποδέσμευση από τον ιστορικό χρόνο.

#### 4.1.2 Η μουσική ως ιστορία<sup>10</sup>

Η ευρωπαϊκή μουσική αποτελεί από την εποχή του Καρόλου του Μεγάλου, σε ευρύτερη δε έννοια, από την ελληνική Αρχαιότητα ως το τέλος της κλασικής εποχής τη Βιέννης, ένα έλλογο σύνολο. Ως τότε στην εκάστοτε νέα μουσική εμπεριέχονταν οι προηγούμενες βαθμίδες της. Το πνεύμα της μουσικής υφής, η αρχιτεκτονική του δομή, υπήρξε κατά κάποιον τρόπο η ιστορική του μνήμη. Έτσι, στους κλασικούς της Βιέννης ήταν ενεργό το σύνολο της ιστορικής μουσικής. (...)

Στη συνέχεια ακολούθησε η πιο βαθιά τομή στη μουσική ιστορία. Όπως η ανερχόμενη αστική κοινωνία έτσι και η νέα μουσική διακρινόταν μέσω της διάσπασης της μνήμης. Η μουσική υφή δεν καθοριζόταν πια από την προέλευση, αλλά την επενέργεια. Παλιότερα ο φορέας του μουσικού νοήματος είχε μια κατασκευαστικά προκαθορισμένη δομή. Μόνο εξωτερικά φαινόταν σαν να ήταν φυσική. Όμως αυτή η απλώς εξωτερική επενέργεια της δομής της αντιμετωπιζόταν τώρα ως η ουσία της μουσικής υφής. Τη θέση ενός δεσμευτικού υλικού φορέα νοήματος την κατέλαβε ένας ίσκιος, ο νατουραλισμός, η μονόπλευρη προβολή του ιδιωτικά υποκειμενικού, του αναφερόμενου στο Εγώ, του βιώματος.

Εξαιρετικά ενδιαφέρον και χρήσιμο για την κατανόηση του πνεύματος του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, αλλά και για την αντιπαραβολή του προς τον κλασικισμό που προηγήθηκε, είναι το βιβλίο του Θρ. Γεωργιάδη, για τον Φρ. Σούμπερτ. Ο σπουδαίος αυτός έλληνας μουσικολόγος, χρησιμοποιώντας, όπως πάντα, την απαγωγική μέθοδο (από το ειδικό στο γενικό, από το παραδειγματικό στο συνολικό) καταφέρνει, μιλώντας για τον Σούμπερτ και το τραγούδι του να μας δώσει αφορμές σκέψης και γνώσης τόσο για τους κλασικούς της Βιέννης όσο και για την εποχή του Σούμπερτ γενικότερα. Παρατίθενται εδώ εν περιλήψει μερικά αποσπάσματα σε μετάφραση.<sup>11</sup>

(126κε) Η μουσική παιδεία του Σούμπερτ δεν προερχόταν από το εργαστήριο των κλασικών της Βιέννης. Η δική τους μουσική δεν είχε γίνει κτήμα των δασκάλων του Σούμπερτ, ώστε να του την μεταδώσουν. Η μαθητεία του ήταν σε συνεχή γραμμή προς του προκλασικούς. Ο ίδιος όμως επηρεάστηκε πολύ από το μουσικό αποτέλεσμα του κλασικού εργαστηρίου. Συνδέεται με την παράδοση των κλασικών όχι ως μαθητής αλλά ως αυτοδίδακτος. Η νέα μουσική που συνέθεσε έθετε ως προϋπόθεση την ύπαρξη των κλασικών.

<sup>9</sup> C. Dahlhaus, Η ρομαντική αισθητική της μουσικής και η κλασική σχολή της Βιέννης, ελλ. μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Ευρωπαϊκό Φεστιβάλ Συμφωνικής Μουσικής*, Οκτ.-Νοε. 1996, Αθήνα 1996, 40-41.

<sup>10</sup> Θρ. Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα* (βλ. παραπ.) 178.

<sup>11</sup> Thr. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen (2)1979.



Στα μουσικά εκείνα είδη που ο Σούμπερτ συνέχισε την παράδοση των κλασικών (δηλ. εκτός του τραγουδιού), οι ομοιότητες προς εκείνους είναι μόνο εξωτερικές. Η δομή και η μουσική ουσία είναι συνέχεια της προκλασικής βαθμίδας.

(146κε) Με το τραγούδι, ο Σούμπερτ παρέλαβε ένα ασήμαντο και παραμελημένο είδος, που προοριζόταν αποκλειστικά για ερασιτεχνική-ιδιωτική χρήση και δημιούργησε κάτι νέο, που το εισήγαγε στην υψηλή τέχνη (κάτι ανάλογο συμβαίνει με τη μουσική του για τέσσερα χέρια). Με την οργανική μουσική συμβαίνει το αντίθετο. Βρήκε έτοιμα είδη υψηλής μουσικής τέχνης. Στο πρώτο στάδιο της οργανικής του μουσικής, εκείνο που έκανε ήταν να την ξανακατεβάσει στο επίπεδο του ερασιτέχνη, απ' όπου, με τα τελευταία έργα του θα την ξανανέβαζε στο επίπεδο της υψηλής τέχνης (π.χ. με τις τελευταίες συμφωνίες του. Τα πρώτα του έργα όμως παραμένουν στο επίπεδο του προσωπικού-ιδιωτικού.

Ελάχιστα από τα οργανικά του έργα δημοσίευσε ο ίδιος, και μάλιστα σχεδόν μόνο όσα αντιπροσώπευαν νέα και ως τότε παραμελημένα είδη (πιάνο για τέσσερα χέρια, εμβατήρια, αλλά σχεδόν κανένα άλλο έργο για πιάνο). Σχεδόν όλα γράφτηκαν για να παιχτούν σε ένα ιδιωτικό κύκλο φίλων και πολλά δεν παίχτηκαν παρά μόνο μια φορά όσο ζούσε ο συνθέτης.

Στον Σούμπερτ, η συνέχεια της σύνθεσης **δημιουργείται μέσω της προέλευσης από το εκάστοτε προηγούμενο**. Δεν υπάρχουν «μουσικά συμβάντα», που θα μας υποχρέωναν να θεωρήσουμε ότι αυτή η μουσική αποτελείται από στέρεα μουσικά μέλη. Παρά την προσπάθεια να χρησιμοποιηθούν εξωτερικά μέσα, που θα διατηρήσουν το ενδιαφέρον του ακροατή, αντιλαμβανόμαστε μια **συνεχή ηχητική ροή**. Η ύφανση αυτής της μουσική θυμίζει τις προκλασικές συμφωνίες, αλλά η τάση να χωρίσει μελωδία και συνοδεία θυμίζει τα τραγούδια του Σούμπερτ. Αντίθετα, στη μουσική των κλασικών, η αντίθεση δεν είναι απλώς δυναμική, αλλά συμβαίνει μεταξύ δύο στέρεων σωμάτων, δύο μουσικών οντοτήτων. **Η δομή του δεύτερου δεν προέρχεται από αυτή του πρώτου**. Στον Σούμπερτ, ακόμη και εκεί που υπάρχουν αντιθέσεις, εξακολουθεί να υπάρχει η αρχή ότι το επόμενο προέρχεται από το προηγούμενο. Με τα τραγούδια του Σούμπερτ, όπου η γλώσσα αποχωρίζει τη μελωδία από τη συνοδεία, καταργείται η δομή παρτιτούρας των κλασικών. Η μελωδία, ως φορέας της γλώσσας παίρνει τον κύριο ρόλο.

(172) Ο Σούμπερτ σαν οργανικός συνθέτης: Είναι τραγουδιστής, αλλά χωρίς γλώσσα. Ο μουσικός που αιωρείται μέσα στην ηχητική ροή, αλλά που αξιοποιεί την τραγουδιστική εμπειρία του και την εφαρμόζει στα όργανα. Με τον τρόπο αυτό ανοίγει νέες μουσικές περιοχές, αλλά η μουσική του είναι φτωχότερη ως προς τη γλώσσα. Ο ακροατής αφήνεται να παρασυρθεί από την γοητευτική αλλά όχι ομιλούσα μουσική, της δίνεται, αλλά παθητικά, την ακούμε «κεκληλημένοι», αλλά δεν συμμετέχουμε ενεργά σ'αυτήν, δεν την «συναντούμε».

(175-180) (Η οργανική μουσική του Σούμπερτ) μόνο εξωτερικά συνδέεται με τη μουσική των κλασικών της Βιέννης. Στη θέση του χειροπιαστού ήχου μπαίνει ο «ήχος που λιώνει». Στη θέση της σταθερής δομής η ασαφώς αρθρωμένη μελωδία. Στη θέση της ενιαίας ύφανσης της παρτιτούρας, ο χωρισμός Μελωδίας και Συνοδείας. Στη θέση του «αφύσικα» δομημένου μουσικού κτίσματος, η «φυσιολογικά» εξελισσόμενη ροή της αρμονίας. Στη θέση του «απέναντι», η ταύτιση του πηγαίου ήχου με το Εγώ. Στη θέση της σύγκρουσης τμημάτων «μουσικής ουσίας», φόρτιση, εξέλιξη, αντιθέσεις, βαθιές διακοπές. Στη θέση της αλληλεξάρτησης μέσω της ασυνέχειας, το Συνεχές. Η δομή του μουσικού λυρισμού βασίζεται στην κατάργηση του ήχου ως «γεγονότος». Αυτή η βασική αρχή χαρακτηρίζει ολόκληρη τη δημιουργία του Σούμπερτ, όχι μόνο το τραγούδι. Δεν είναι διαφορετικός ο Σούμπερτ της οργανικής μουσικής από τον Σούμπερτ του τραγουδιού.

Σε τι διαφοροποιούνται όμως αυτές οι δύο περιοχές; Για το τραγούδι χρησιμοποιήσαμε την έκφραση: «η αυτόνομα μη αυτόνομη μελωδία δεν υπάρχει εντελώς αφ' εαυτού της, αλλά μόνο αναφορικά με

κάτι Άλλο. Ακουμπά τρυφερά πάνω στη γλώσσα, συζεύγνυται μαζί της, πραγματώνει με μουσικό τρόπο το «χειροπιαστό» της γλώσσας και μέσω αυτού κατορθώνει να γίνει μουσικός λυρισμός, δηλαδή άμεση έκφραση του Εγώ.

**Το «χειροπιαστό» της γλώσσας και το «μουσικά χειροπιαστό»:** Το «χειροπιαστό» είναι το σημείο σύγκρισης ανάμεσα στο τραγούδι του Σούμπερτ και στη μουσική των κλασικών της Βιέννης: Στους κλασικούς της Βιέννης, χειροπιαστή είναι η ίδια η μουσική δομή. Το τραγούδι του Σούμπερτ αποκτά στερεότητα μόνο μέσω της χειροπιαστής γλώσσας, που συνυπάρχει σ' αυτό. Μόνο στην συνοδεία εκπροσωπείται η σταθερή δομή, το «μουσικά χειροπιαστό» των βιεννέζων κλασικών. Το μέρος του πιάνου, υποκινούμενο από τη γλώσσα, που παρέχει ευστάθεια στο τραγούδι, δημιουργεί ένα μουσικό ισοδύναμο στην κεντρομόλο δύναμη των λέξεων, με το να συνεισφέρει στη συνολική δομή την «ασυνέχεια» των βιεννέζων.

Για την οργανική μουσική του Σούμπερτ χρησιμοποιήσαμε τη διατύπωση: Το υποκείμενο ταυτίζεται με τα ηχητικά ρεύματα, με μια μουσική δομή που βασίζεται στη σύνδεση μελωδίας και συνοδείας, η οποία, όπως και στο τραγούδι, δεν διαθέτει καμιά ευστάθεια που να προέρχεται από τον ίδιο τον ήχο, αλλά παρόλα ταύτα απορρίπτει και το στήριγμα της «χειροπιαστής γλώσσας». Έτσι, η συνοδεία εδώ παρέχει ακόμα μικρότερο στήριγμα, από ό,τι στο τραγούδι, διότι της λείπει η εσωτερική αιτία γι' αυτό, δηλ. η πραγματική παρουσία της γλώσσας.

Τι είναι όμως εκείνο το Άλλο, με το οποίο συζεύγνυται αυτή η οργανική ηχητική ροή, ποιο είναι εδώ το ανάλογο προς τη γλώσσα; **Η Έκφραση:** Αυτή μπαίνει στη θέση της γλώσσας. Και στα δύο, και στο τραγούδι και στην οργανική μουσική, είναι κοινό στοιχείο η σύντηξη του υποκειμένου και της μουσικής, που βασίζεται στην άρση της ηχητικής σταθερότητας. Στο τραγούδι αυτό πραγματώνεται άμεσα, μέσω του Εγώ, σαν γυμνός θρύλος, ωστόσο με μουσικό τρόπο. Στην οργανική μουσική, μετακενώνεται μουσικά το υποκείμενο, μέσω της ίδιας της μεταλλαγής του ήχου σε Έκφραση.

Τι είναι η έκφραση καθ' εαυτήν, απομονωμένη; Είναι η εξωτερίκευση του αόριστου συναισθήματος, του αόριστου υποκειμενισμού, η εξωτερίκευση «αυτού που δεν εκφράζεται με την ομιλία». Η έκφραση βρίσκεται ριζωμένη μόνο μέσα μου, δεν εξαρτάται ταυτόχρονα από τον «εξωτερικό χώρο». Δεν είναι κάτι πραγματικό, που θα μπορούσα να το τοποθετήσω ενώπιόν μου, δεν έχει σώμα, όπως η γλώσσα ή η μουσική που βασίζεται σε ηχητική σταθερότητα. Γι' αυτό δεν μου προβάλλει καμιά αντίσταση, συμπεριφέρεται χωρίς βούληση απέναντί μου, και επίσης δεν είναι κάτι διαρθρωμένο. Για την ακρίβεια, η έκφραση δεν είναι μεταβιβάσιμη, δεν αρθρώνεται, μοιάζει μόνο με ένα ψέλλισμα, μπορείς μόνο να την συναισθανθείς. Η έκφραση είναι μια συνεχής ροή, που ρέει όπως το απροσδιόριστο συναίσθημα. Είναι θωπευτική, μπορεί να εισχωρήσει μέσα σε μια ρέουσα μουσική. Και αντίστροφα: Μια μουσική που δεν στηρίζεται στην ηχητική ευστάθεια, ταυτίζεται με αυτήν. Έτσι, μπορούμε να πούμε: Η οργανική μουσική του Σούμπερτ είναι η προβολή της έκφρασης προς τα έξω (αντίθετα, η μουσική του Μπετόβεν έρχεται ταυτόχρονα απ' έξω προς τα μέσα).

Το έργο τέχνης ως πραγματικότητα - όπως έγινε αντιληπτό μέχρι και τους κλασικούς της Βιέννης - πηγάζει από την ανάγκη να ενώσεις πράγματα που δείχνουν ότι δεν μπορούν να ενωθούν. Στο έργο πρέπει, το φυσικό υλικό και το υλικό που ζητεί να δομηθεί (διότι προβάλλει αντίσταση, π.χ. ο ήχος), να παρουσιαστούν μέσω της φαντασίας ως ενότητα. Η μουσική του Μπετόβεν πρέπει να είναι επαρκής και ως αυτόνομη δομή, αλλά και ως απομίμηση του φυσικού. Η υπέρβαση αυτής της αντινομίας δημιουργεί το έργο τέχνης ως πραγματικότητα. Ένα πορτρέτο του Λεονάρντο πρέπει να είναι δομική κατασκευή και, παρ'όλα αυτά, να μοιάζει και με το εικονιζόμενο πρόσωπο. Η αστραπή, που δημιουργείται από την εκάστοτε συνάντηση των δύο ετερογενών πραγμάτων, οδηγεί σε μια αμοιβαία διείσδυση μεταξύ τους. Δημιουργεί το έργο, που έχει δομή.

Πώς έχουν όμως τα πράγματα με τον Σούμπερτ; Στα τραγούδια του βρίσκουμε, όπως και στους άλλους μεγάλους, αυτή την συνάντηση: Η μουσική είναι «φυσική», είναι «εκφραστική», εξασκεί μια μαγεία που είναι αδύνατον να της αντισταθείς, είναι συγκλονιστικά ωραία. Αλλά παρόλα αυτά, είναι ταυτόχρονα η απήχηση εκείνου του άλλου, της πραγματικότητας της γλώσσας. Η αντινομία αυτή, που εμφυσά πνευματική ζωή, είναι παρούσα στα τραγούδια του Σούμπερτ, αν και η μορφή της είναι διαφορετική από ότι στους κλασικούς ή στον Λεονάρντο. Όταν όμως η γλώσσα αντικατασταθεί από την απλή, άβουλη εύπλαστη έκφραση, τότε ο ένας πόλος, αυτός που προβάλλει αντίσταση και προσφέρει το «πραγματικό», λείπει. Μια μουσική όπως του Σούμπερτ δεν μπορεί να βρει αυτό το Άλλο μέσα της. Η οργανική μουσική του Σούμπερτ είναι άφατα ωραία, γοητευτική, λαμπερή. Αλλά το πραγματικό της ξεφεύγει. Στη μουσική του δεν βρίσκουμε τη μαρτυρία από κάτι «υπαρκτό».

Η αντινομία αυτή, που συγκροτεί το τραγούδι του Σούμπερτ αντικατοπτρίζεται και στο έργο του ερμηνευτή, του τραγουδιστή: Αυτός πρέπει να τραγουδήσει σαν μουσικός και, εν τούτοις, εφόσον απαγγέλλει το ποίημα, να ξεχάσει ότι τραγουδεί. Η ηχούσα ερμηνεία όμως μπορεί να είναι μόνο μια προσέγγιση προς το πραγματικό, που είναι η σύνθεση. Μπορεί να φωτίσει μόνο πλευρές του έργου. Η αντινομία που βρίσκεται στην ουσία του έργου αίρεται μόνο στο επίπεδο της «σύνθεσης», το επίπεδο της φαντασίας. Η σύνθεση όμως είναι αυτό που είναι γραμμένο. Αυτό λοιπόν είναι σαν ένας κανόνας, είναι η γραπτή αποτύπωση της διαδικασίας, σύμφωνα με την οποία το έργο θα πάρει μια περίπου επαρκή ηχούσα μορφή. Έτσι, η ολοκληρωμένη ερμηνεία ενός γραμμένου τραγουδιού του Σούμπερτ μια διαρκώς επιδιωκόμενη αλλά ποτέ εντελώς επιτυγχανόμενη αποστολή. Αυτό ισχύει γενικά για την ερμηνεία κάθε σύνθεσης, που βασίζεται στην υπερκέραση μιας αντινομίας. Το πραγματικό σε ένα ορχηστρικό έργο των κλασικών της Βιέννης υπάρχει ως τέτοιο μόνο στην σύνθεση, μόνο στην παρτιτούρα, σε μια φούγκα του Μπαχ μόνο στη γραπτή της μορφή. Η εκάστοτε εκτέλεση δεν μπορεί να πετύχει παρά μόνο ένα κάθε φορά μονομερή φωτισμό του έργου. Δεν μπορεί να είναι ποτέ ταυτιζόμενη με τη σύνθεση, θα μείνει πάντα λιγότερο ισχυρή, λιγότερο πραγματική από τη γραπτή μορφή, από την πρόθεση του συνθέτη.

Διαφορετικά είναι τα πράγματα στην οργανική μουσική του Σούμπερτ, στην οποία λείπει ο αντίθετος πόλος και μαζί του η αντινομία που πρέπει να υπερκερασθεί. Εδώ, αυτό που είναι γραμμένο δεν είναι η αποτύπωση μιας πραγματικότητας, προς την οποία υποδεικνύει απλώς η ηχούσα μορφή. Η μουσική που έχει εδώ πάρει μόνιμη-γραπτή μορφή είναι η διαδικασία της εμφάνισης της έκφρασης ως ηχητικής ροής. Η γραπτή μορφή δεν μπορεί να ιδωθεί ως προϋπάρχων κανόνας, αλλά σαν μια εκ των υστέρων καταγραφή αυτού του φαινομένου, της ηχητικής μορφής. Η αποστολή του ερμηνευτή εδώ δεν είναι να ενεργήσει σύμφωνα με ένα δεδομένο κανόνα και να αποδώσει σε μια προϋπάρχουσα μια έννοια μέσω της εκτέλεσης μια κατά το πλείστον προσιτή στις αισθήσεις επαρκή μορφή. Αλλά, με βάση την εκ των υστέρων καταγραφή του ήχου, να αναπαραγάγει εκ νέου το αισθητό της εμφάνισης. Και αυτή η αποστολή είναι - τουλάχιστον θεωρητικά - δυνατόν να εκπληρωθεί. Το κουιντέτο εγχόρδων του Σούμπερτ π.χ. είναι εφικτό να αποδοθεί σε μια καλή εκτέλεση.

Σ' αυτή λοιπόν τη μουσική, η καταγραφή, ως αποτύπωση της ηχούσας μορφής εμφανίζεται ως δευτερεύον, ενώ στη μουσική που βασίζεται πάνω στην αντινομία, δευτερεύουσα είναι η ηχούσα μορφή, ως μια απλή προσέγγιση προς την μέσω της καταγραφής εκδηλούμενης πρόθεσης του συνθέτη.

(180 κε) Ο Σούμπερτ σαν τέλος (τραγούδι) και σαν αρχή (οργανική μουσική): (...) Ο Σούμπερτ είναι σαν ένα Ιανός. Με το τραγούδι, το λυρισμό ως μουσική δομή, κοιτάει στο παρελθόν, μέσω της οργανικής μουσική, δηλ. της εμφάνισης της έκφρασης, κοιτάει στο μέλλον. (...) Η αξία του Σούμπερτ στο τραγούδι υπάρχει στην τελειοποίηση μιας δομής που συνενώνει τη μουσική με τη γλώσσα. Όταν λείπει η γλώσσα, τότε έχουμε την αρχή της οργανικής μουσικής του Σούμπερτ, που οι απολήξεις της φθάνουν μέχρι τις μέρες μας. Μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε Νέα μουσική. Μετά τον Σούμπερτ,

αυτή η μουσική (εκφραστική) συμπεριλαμβάνει όλες τις περιοχές, όχι μόνη την οργανική μουσική. Η οργανική μουσική του Σούμπερτ, αλλά και γενικά όλη η μεταγενέστερη μουσική άλλων συνθετών (ακόμη και η φωνητική, όπως στο μετασομπερτιανό τραγούδι, στην όπερα και το Ορατόριο), είναι μουσική που δημιουργεί ατμόσφαιρα, διάθεση, κλίμα, μουσική που μετατρέπει τον ήχο σε γεμάτη έκφραση μουσική ροή.

Ως έκφραση, αυτή η μουσική δεν γνωρίζει την ανεξάρτητη και σαφή μουσική άρθρωση. Το τραγούδι του Σούμπερτ αρθρώνει, γιατί αποδέχεται τη χειροπιαστό της γλώσσας. Αν αυτός ο δεσμός αρθεί, τότε προκύπτει ακόμα και στην φωνητική μουσική μια κατά βαθύτερη έννοια «μουσική χωρίς γλώσσα»: Η «νέα Μουσική». Ο λυρισμός του Σούμπερτ σαν μουσική δομή δεν βρίσκει συνέχεια (είναι σημαντικό να θυμηθούμε ότι ο Σούμαν θαύμαζε τον Σούμπερτ κυρίως ως οργανικό συνθέτη. Στα γραπτά του δεν αγγίζει σχεδόν καθόλου το τραγούδι του Σούμπερτ, αλλά γράφει λεπτομερώς και με ενθουσιασμό για τα οργανικά του έργα). Στην οργανική μουσική του Σούμπερτ, αυτό που «δεν μπορεί να λεχθεί με λόγια», δηλ. η έκφραση, περνά στο κέντρο της δημιουργίας (συγγενής φιλοσοφία του 19ου αιώνα, ιδίως στον Σοπενχάουερ). Έτσι δημιουργήθηκε το ιδανικό της «απόλυτης μουσικής». Αυτού του είδους η απόλυτη μουσική όμως δεν διαφέρει και πολύ από την «προγραμματική» προς την οποία υποτίθεται ότι έρχεται σε αντίθεση. Διότι και οι δύο στηρίζονται πάνω σε διαθέσεις «που δεν μπορούν να λεχθούν με τη γλώσσα» και σε συναισθηματικές διαδικασίες. Οι δύο αυτοί όροι δημιουργούνται άλλωστε ταυτόχρονα [ας προσεχθεί όμως η σημερινή σημασία του όρου «απόλυτη μουσική», που δεν συμπίπτει με την ιστορική του σημασία].

(...) Στην οργανική μουσική του Σούμπερτ χάνεται η αξία του μεγαλείου, που κατέχει στα τραγούδια. Μαζί με το χάσιμο αυτό της αξίας, χάνεται όμως και η σύνδεση με το παρελθόν. Ο Σούμπερτ με την οργανική του μουσική δημιουργεί μια *tabula rasa* και δίνει τη δυνατότητα για τη δημιουργία μιας νέας μουσικής εποχής, η οποία όμως δεν διαθέτει πλέον ιστορική μνήμη που να φθάνει πίσω από την οργανική μουσική του Σούμπερτ. Τα τρία καίρια γνωρίσματα της μουσικής μετά τον θάνατο του Σούμπερτ είναι:

1. Η άρθρωση χάνεται
2. Η ιστορική μνήμη φθίνει
3. Η υπεύθυνη δημοσιότητα αντικαθίσταται από την αστική ιδιωτικότητα.

Αλλά και από την κοινωνιολογική πλευρά, ο Σούμπερτ είναι ένα σημείο στροφής. Μέχρι τους κλασικούς της Βιέννης, ο μουσικός βρισκόταν μέσα στο εργαστήριό του και συνέθετε για τον «άλλον». Ο Σούμπερτ όμως συνέθετε για τον εαυτό του και τους ομοίους του, τον κύκλο των φίλων του.

Η λειτουργία του Σούμπερτ στην Ιστορία της μουσικής είναι λοιπόν αυτή ενός συνεκτικού μέλους, που χωρίζοντας ενώνει δύο διαφορετικά μεταξύ τους κτίσματα. Φέρνει μίαν ολόκληρη μουσική εποχή, από την εποχή του Καρλομάγνου στο τέλος, την σταθεροποιεί και φανερώνει μέσω αυτού η έννοια της μουσικής αυτής εποχής ως όλου. Το συνεκτικό αυτό μέλος όμως δημιουργεί ταυτόχρονα την πρόσβαση σε ένα άλλο μουσικό όλο. Η μουσική του αποτελείται από μια πρώτη ύλη, αλλά χωρίζεται σε δύο συνθετικές περιοχές και σε δύο ξεχωριστά δομικά μέρη (τραγούδι/οργανική μουσική).

Επειδή ακριβώς ο Σούμπερτ βρίσκεται σ'αυτή τη θέση-κλειδί, καθιστά προσβάσιμο μέσω του έργου του το σύνολο της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής.

#### 4.1.3 Το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα: Η Μουσική ως αντίθεση «Μορφής και Περιεχομένου».

Η ενδιαφέρουσα διαμάχη μορφής και περιεχομένου στον 19ο αιώνα, διαμάχη που διαρκεί τελικά μέχρι σήμερα και δεν μας επιτρέπει συχνά να εξετάσουμε ψύχραιμα την ίδια τη μουσική, αλλά αναλωνόμαστε σε σχόλια «γύρω από» αυτήν, συνοψίζεται πολύ καλά στο κατωτέρω ανθολόγημα, το οποίο μεταφράζω και μεταφέρω αυτούσιο.<sup>12</sup>

**Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, η μορφή θεωρήθηκε από πολλούς σαν περίβλημα του περιεχομένου.**

**Ρήμαν:** Η αισθητική κριτική πρέπει να πετύχει να πάρει θέση απέναντι σε έργα καθαρά οργανικής μουσικής η οποία να μη περιορίζεται στη μορφή, αλλά να εξετάζει και αυτό που μας φανερώνει ο συνθέτης από τα μυστικά του εσωτερικού του κόσμου.

**Stephan Krehl (1902):** Οι φόρμες της μουσικής έχουν πλέον αποκρυσταλλωθεί από τους μεγάλους εκπροσώπους της κλασικής περιόδου. Το περιεχόμενο, με το οποίο οι φόρμες γεμίζουν, αλλάζει σύμφωνα με τις ιδέες του συνθέτη, τον χαρακτήρα της σύνθεσης, το γούστο της εποχής κλπ. Η προσπάθεια της νέας μουσικής να καταργήσει τις φόρμες είναι απορριπτέα. Οι φόρμες δεν είναι απηρχαιωμένες. Πρέπει να τις γεμίσουμε με τη σωστή ζωή και τότε μπορούν ωραιότατα να ζήσουν.

**Ένα συγγραφέας που θέλουμε να ξεχάσουμε το όνομά του (1939):** Το δεύτερο μέρος είναι συνήθως λυρικής φύσης, συχνά ειδυλλιακό, γεμάτο από βαθιά ποίηση ή ονειρικής διάθεσης. Ο συνθέτης μπορεί να αφήσει ελεύθερο το συναίσθημά του, χωρίς να τον περιορίζει η δεδομένη μορφή.

##### 4.1.3.1 Αντίδραση κατά του «Περιεχομένου». Η Φόρμα είναι η ουσία της μουσικής.

**Νίτσε:** Ο καλλιτέχνης ξεχωρίζει από τους άλλους ανθρώπους από το ότι, ό,τι εκείνοι ονομάζουν «φόρμα», αυτός το θεωρεί την ουσία της τέχνης.

**Σίλλερ:** Σε ένα πραγματικά ωραίο έργο τέχνης, το περιεχόμενο δεν πρέπει να κάνει τίποτε, όλα πρέπει να τα κάνει η φόρμα. Διότι μόνο η φόρμα ως όλον επιδρά επί του συνόλου του ανθρώπου, ενώ το περιεχόμενο επιδρά επί μεμονωμένων δυνάμεων. Το περιεχόμενο, όσο υψηλό κι αν είναι, λειτουργεί περιοριστικά στο πνεύμα και μόνο από τη φόρμα μπορούμε να περιμένουμε την αισθητική ελευθερία.

**Γκεόργκε:** Στην ποίηση, όπως και στις άλλες τέχνες, κάθε ένας, ο οποίος έχει το πάθος να πει κάτι ή να επιδράσει πάνω σε κάτι, δεν έχει το δικαίωμα ούτε στον προθάλαμο της τέχνης να περάσει.

##### 4.1.3.2 Η αντίληψη του 20ού αιώνα. Η μουσική φόρμα χωρίς «ναι μεν, αλλά». Η φόρμα ως «εκείνο που συγκινεί βαθιά σε μέτρο και ήχο».

**Γκεόργκε:** Την αξία της ποίησης δεν καθορίζει το νόημα (αλλιώς θα ήταν γνώση, σοφία, λογιότητα), αλλά η φόρμα. Αυτή δεν είναι καθόλου κάτι το εξωτερικό, αλλά εκείνο που βαθιά συγκινεί σε μέτρο και ήχο.

**Μέρσμαν:** Αγωνιζόμαστε κατά της αντίληψης της παλιότερης μορφολογίας, η οποία εξηγεί το μεγαλύτερο από την πρόσθεση των μικρότερων μερών του. Η περίοδος δεν είναι απλώς μια πρόσθεση μοτίβων, η «μεγάλη ασματική μορφή» δεν είναι μια πρόσθεση περιόδων. Η αποτύπωση μουσικών μορφών, όπως ρόντο και σονάτα, δεν έχει σημασία, διότι οδηγεί στο στήσιμο ενός σχήματος. Όμως κάθε ζωντανός οργανισμός είναι μοναδικός. Δεν υπάρχει καμιά κενή φόρμα, μέσα

<sup>12</sup> D. de la Motte, ο.π. 13 κε

στην οποία χύνεται το κάθε περιεχόμενο. Η αντίθεση μεταξύ μορφής και περιεχομένου δεν υπάρχει. Η φόρμα είναι η ζωντανή, διαρκώς εναλλασσόμενη εξίσωση μεταξύ ήχου και χώρου. Φόρμα είναι η προβολή της δύναμης στον χώρο.

**Μπλούμε:** Δεν υπάρχει στη μουσική έλλειψη μορφής. Υπάρχει μόνο έλλειψη μορφών, δηλ. παραβάσεις των συμβατικών μορφών. Δεν υπάρχει στη μουσική κάτι που να μην έχει φόρμα. Στο μέτρο που υπάρχει, αν υπάρχει, περιεχόμενο στη μουσική, αυτό είναι άμεσα και άρρηκτα συνδεδεμένο και περιέχεται στη φόρμα. Η ψυχή της μουσικής είναι η φόρμα.

**Σαίνμπεργκ:** Αποφασίζω πάντα με το μορφολογικό μου αισθητήριο.

**Βαρέζ:** Η παρεξήγηση για τη φόρμα προέρχεται από το ότι σκεπτόμαστε τη φόρμα σαν ένα σημείο εκκίνησης, ένα πρότυπο που πρέπει να ακολουθήσουμε, ένα δοχείο που πρέπει να γεμίσουμε. Όμως φόρμα δεν είναι αυτό. Φόρμα είναι το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας. Ποτέ δεν προσπάθησα να προσαρμόσω την έμπνευσή μου σε κανένα δοχείο.

**Μπλάχερ:** Ένα μουσικό πρόβλημα δεν πρέπει να επιλύεται κατά έτοιμες συνταγές, αλλά κάθε φορά εκ νέου και με τρόπο μοναδικό.

**Αντόρνο:** Με όποιον τρόπο κι αν αρθρώνεται λογικά η μουσική, η εσωτερική της λογική είναι πάντα συνδεδεμένη με ανοικτές ή κρυμμένες επαναλήψεις. Χωρίς ομοιότητα ή ανομοιότητα, η μουσική φόρμα δεν γίνεται αντιληπτή. Ακόμη και το αξίωμα του «ανεπανάληπτου», της απόλυτης ανομοιότητας, ζητεί ένα στοιχείο ομοιότητας, πάνω στο οποίο θα προσμετρηθεί η ανομοιότητα. Κάθε μουσική φόρμα, με οποιοδήποτε μέσο κι αν καταπιάνεται, σχετίζεται σε ευρύτατη έννοια με την επανάληψη.

**P. Στέφαν:** Για τη μουσική φόρμα, σημασία έχει η σχέση των διαφόρων μερών μεταξύ τους. Ανάλογα με τη συγκεκριμένη μουσική κατάσταση, κάθε εκδοχή μπορεί να παρουσιάζεται σαν αντίθεση ή σαν σχετική επανάληψη, αλλά και ανάμεσα στις αντιθέσεις μπορεί κανείς να διαφοροποιήσει μεταξύ των άκρων και των απλών τροποποιήσεων. Στα πλαίσια ενός απλού μουσικού έργου, μπορεί πραγματικά κάθε παραλλαγή να θεωρηθεί βαριάντα, ενώ στα πλαίσια ενός πολύ πολύπλοκου έργου, ακόμη και μια πολύ τροποποιημένη βαριάντα μπορεί να γίνει αντιληπτή ως επανάληψη του θέματος. Για τη μορφολογική ποιότητα ενός μουσικού έργου, επομένως, είναι λιγότερο σημαντικό ποια μέσα χρησιμοποιούνται για την επίτευξη μιας κάθε φορά συγκεκριμένης εντύπωσης, και πολύ περισσότερο, αν έχουν λογική μέσα στο περιβάλλον που βρίσκονται.

**Νταλχάους:** Τα αφηρημένα σχήματα δεν είναι ο στόχος αλλά το ξεκίνημα των μουσικών αναλύσεων. Μια φόρμουλα α-β-β-α δεν μας λέει τίποτε για τη μουσική που πρέπει να περιγραφεί. Για να αποκτήσει σημασία, πρέπει να ερμηνευθεί και να σχολιαστεί. Το σχήμα δεν είναι απεικόνιση της φόρμας, αλλά ένα εργαλείο για την αποκρυπτογράφησης της.

**Λίγκετι:** Ο όρος «μουσική φόρμα» αναφέρεται, εκτός από τις απόψεις, στις σχέσεις των μερών και στον τρόπο που επιδρά κάθε μέρος στα άλλα, μέσα στο σύνολο. Η κατηγορία της λειτουργίας είναι σημαντικότερη από την απλή διαίρεση σε μέρη.

#### 4.1.3.3 Η Νεογερμανική Σχολή 1. Ρίχαρντ Βάγκνερ και Μουσικό Δράμα.

Ο **D. Borchmayer** σε ένα κείμενό του, παραθέτοντας και αποσπάσματα από κείμενα του Ρίχαρντ Βάγκνερ, σημειώνει:<sup>13</sup>

Ο **P. Βάγκνερ**, μιλώντας για τον Κοριολανό του Μπετόβεν, έγραφε:

«Από το σύνολο του έργου, που είναι πλούσιο σε πολιτικές σχέσεις και καταστάσεις, των οποίων η αναπαράσταση επιτρέπεται μιν στον θεατρικό συγγραφέα, αλλά είναι απαγορευμένη στον μουσικό - αφού αυτός δεν μπορεί να εκφράσει παρά μόνο διαθέσεις, αισθήματα, πάθη και τις συγκρούσεις ανάμεσά τους, όχι όμως πολιτικές σχέσεις και τα παρόμοια - , ο Μπετόβεν διάλεξε για το δικό του έργο μία και μοναδική σκηνή, τη σημαντικότερη. Το έκανε αυτό για να μπορέσει να συλλάβει το αληθινό, το καθαρά ανθρώπινο συναισθηματικό περιεχόμενο του εκτεταμένου υλικού στον πυρήνα του και να το εκφράσει με τον πιο συγκινητικό τρόπο, για να αιχμαλωτίσει με τη σειρά του το ανθρώπινο συναίσθημα».

Εδώ φυσικά πρόκειται για μια ενόργανη σύνθεση, ο Βάγκνερ όμως θεωρεί τις συμφωνίες του Μπετόβεν δράματα χωρίς λόγια. Έτσι έγραψε ο Μπετόβεν το ποίημά του για τον Κοριολανό: με νότες. Το έργο στο σύνολό του θα μπορούσε επομένως να θεωρηθεί μουσική συνοδεία μιας παράστασης παντομίμας, με την έννοια πως η συνοδεία πληροφορεί την ακοή μας για τα τεκταινόμενα σε μια γλώσσα απολύτως κατανοητή, ενώ ταυτόχρονα η παντομίμα δίνει την ευκαιρία στα μάτια μας να παρακολουθήσουν την ίδια ιστορία. Η δραματουργική υφή των συμφωνιών και των εισαγωγών του Μπετόβεν έχει για τον Βάγκνερ σημασία παραδειγματική.<sup>14</sup>

Η απλοϊκότητα της πλοκής (στα έργα του Βάγκνερ) βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση έντασης με την πολυπλοκότητα της μουσικής. Αξιοσημείωτη είναι η ψυχαγωγική νομιμοποίηση της μουσικής λεπτομέρειας από μέρους του Βάγκνερ, που κατά βάση σημαίνει ότι ο ακροατής δεν είναι ανάγκη να συλλάβει το έργο ως δομημένο σύνολο - σημάδι της ρομαντικής μεταστροφής των ακουστικών συνηθειών: «(Βάγκνερ): Έτσι συμβαίνει λοιπόν όταν η μουσική στο έργο μου τελειώνει: οι μελωδικές φράσεις αρχίζουν κι αλλάζουν, σαγηνεύουν κι ερεθίζουν. Ο ένας πιάνεται με τούτο το θέμα κι άλλος με κάποιο άλλο. Ακούνε και δισαίσθάνονται, κι έτσι μπορούν επιτέλους να συλλάβουν το αντικείμενο, την ιδέα».

Ο **Βάγκνερ**, στην εισαγωγή του έργου του Όπερα και δράμα γράφει:<sup>15</sup>

Το μεγάλο λάθος στο καλλιτεχνικό γένος της όπερας έγκειται στο γεγονός ότι μετέτρεψαν σε σκοπό ένα μέσο έκφρασης (τη μουσική) και, συνάμα, σε μέσο το σκοπό της έκφρασης (το δράμα).

και

---

<sup>13</sup> D. Borchmayer, D., Τριστάνος και Ιζόλδη. Η Τέχνη της «ατέρμονης λεπτομέρειας», στο: D. Borchmayer, *Das Theater Richard Wagners*, μτφρ. Μ. Αγγελίδου, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Ρίχαρντ Βάγκνερ, Τριστάνος και Ιζόλδη*, Αθήνα 1996, 33 κε

<sup>14</sup> Αυτό έχει να κάνει γενικά με την «δραματική» - «θεατρική» φύση της μουσικής των Κλασικών της Βιέννης. Τα παραπάνω αποσπάσματα για τον Μπετόβεν αναφέρονται σε οργανική μουσική και υποδηλώνουν μια κεντρική αντίληψη του 19ου αιώνα για τη μουσική: **Η μουσική σαν συνοδεία εικόνας**. (σ.σ.)

<sup>15</sup> Βλ. C. Dahlhaus, Η Έννοια της δραματικής μουσικής μορφής στον Βάγκνερ, στο: C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, 59-66, ελλ. μτφρ. Μαρ. Μητσού, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Ρίχαρντ Βάγκνερ, Τριστάνος και Ιζόλδη*, Αθήνα 1996, 26. Επίσης, Ρίχαρντ Βάγκνερ, *Όπερα και Δράμα* (Λιψία 1852), Εισαγωγή, ελλ. μτφρ. Βαγγ. Μπιτσιώρης, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), ο.π. 48.

Οι υποστηρικτές της απόλυτης μουσικής προφανώς δεν ξέρουν τι εννοούν. Η μουσική μορφή, για να μην παραμείνει ακατανόητη, πρέπει να αιτιολογείται, και μάλιστα εξωτερικά. Στοιχεία της μορφής είναι ο χορός και η γλώσσα, που συναντώνται στο μουσικό δράμα.

Ο Dahlhaus,<sup>16</sup> μιλώντας για την έννοια της δραματικής μορφής στον Βάγκνερ, σημειώνει:

Ο όρος μορφή, στο πεδίο της μουσικής, είναι αμφίσημος. (...) Στη θεωρία της μουσικής, που βασίζεται σε ουδέτερες αριστοτελικές κατηγορίες, η μουσική μορφή δηλώνει τη μορφή ενός υλικού: ήχοι απαρτίζουν το υλικό ενός μουσικού μοτίβου, μοτίβα συνθέτουν το υλικό ενός μουσικού μέρους. Αντίθετα, στην αισθητική, ή τουλάχιστον στην αισθητική του περιεχομένου που προϋποθέτει ο Βάγκνερ, η έννοια αφορά πρωτίστως τη μορφή εκείνη στην οποία εμφανίζεται ένα περιεχόμενο ή εκφράζεται μια σημασία. Θα έπρεπε, επομένως, να γίνει διάκριση ανάμεσα στην τεκτονική μορφή και τη μορφή της έκφρασης, χωρίς αυτή η διαφοροποίηση να καταλήγει στο διαχωρισμό τους: Πρόκειται για διαφορετικές συνιστώσες ή πλευρές του ίδιου πράγματος. (Μια φράση είναι αφενός η μορφή των λέξεων από τις οποίες αποτελείται και, αφετέρου, η μορφή ή διατύπωση με την οποία εκφράζεται ένα νόημα ή μια πρόθεση).

Η αισθητική απόσταση, που γενικά μειώθηκε στη μουσική του 19ου αιώνα, καταργείται, ή πάντως τείνει να καταργηθεί από τον Βάγκνερ. Η μουσική του δεν κρατάει καμιά απόσταση ώστε να μπορεί να συλληφθεί ως τεκτονική μορφή, ως ηχούσα αρχιτεκτονική: πολιορκεί τον ακροατή και τον καταλαμβάνει εξ ολοκλήρου.

Με τις αισθητικές προϋποθέσεις του Βάγκνερ, μια ανάλυση της μορφής και της δομής διατρέχει τον κίνδυνο να διαστρεβλώσει το αντικείμενό της την ίδια τη στιγμή που το διερευνά. Ο Βάγκνερ συνέλαβε τη μουσική ως τέχνη ομιλούσα και δρώσα, και τη μουσική μορφή ως μορφή της έκφρασης: ως διατύπωση. Μια διατύπωση είναι όμως ολοκληρωμένη, όταν είναι σε τέτοιο βαθμό προσφυής ως προς το περιεχόμενο που εκφράζει, ώστε παραμένει απαρατήρητη. Η μουσική μορφή είναι ένα μέσο που αφομοιώνεται στη λειτουργία την οποία επιτελεί, χωρίς να αποκτά αυτόνομη ύπαρξη και σημασία.

Και αλλού, συμπληρώνει:<sup>17</sup>

Ο σκοπός μιας μουσικής ανάλυσης που δεν εξαντλείται στην απλή περιγραφή - σε μια επιφανειακή όσο και ανεπαρκή, κατ' ανάγκην, παράφραση της παρτιτούρας - μπορεί να οριστεί ως ανασύσταση του προβλήματος στο οποίο βασίζει μια σύνθεση. Όπως ακριβώς ένα μουσικό κείμενο, κυρίως φιλοσοφικό ή επιστημονικό, αποσαφηνίζεται όταν συλλάβει κανείς το ερώτημα στο οποίο προσφέρει μια απάντηση, έτσι κι ένα μουσικό κείμενο θεωρείται ότι έχει αναλυθεί όταν συνειδητοποιήσει κανείς το πρόβλημα στο οποίο εκείνο έχει δώσει λύση με την ιδιαίτερη και ανεπανάληπτη μορφή του.

Κάθε απόπειρα να προταχθεί ένα σχήμα που να απεικονίζει τη συνολική μορφή της σκηνης είναι καταδικασμένη σε αποτυχία, διότι το σχήμα αυτό δεν είναι απλώς φτωχό και αφαιρετικό αλλά επιπλέον παραβιάζει τις αρχές του Βάγκνερ για την τεχνική της σύνθεσης. (...) Μια μέθοδος (ανάλυσης) που αποσκοπεί σε σχήματα είναι βέβαιο ότι θα αποτύχει όσον αφορά τις μουσικές-δραματικές μορφές του Βάγκνερ. Διότι ο Βάγκνερ, ακόμη και από περίοδο σε περίοδο, αλλάζει τα μέσα με τα οποία, από τη μια διαχωρίζει τα μέρη μεταξύ τους και από την άλλη τα συνενώνει. Το γεγονός ότι η κατανομή του βάρους και η σχέση των μουσικών και των ποιητικών-ρητορικών

<sup>16</sup> C. Dahlhaus, ο.π. 22 κε.

<sup>17</sup> C. Dahlhaus: Η Τέχνη του περάσματος στον Βάγκνερ. Το δυαδικό τραγούδι στον Τριστάνο, στο: C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, 132-38, ελλ. μτφρ. Μαρ. Μητσού, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Ρίχαρντ Βάγκνερ, Τριστάνος και Ιζόλδη*, Αθήνα 1996, 38 κε.



στοιχείων της μορφής μεταβάλλονται δηλώνει άλλωστε ότι η ανάλυση δεν μπορεί να ανατρέχει σε χωριστά στρώματα του έργου, αλλά πρέπει να εφαρμόζεται στις σχέσεις των μορφολογικών στοιχείων και των λειτουργιών τους. Το στρώμα των λάιτ-μοτίφ δεν είναι ούτε μια φορά επαρκώς ανεξάρτητο και συνεκτικό ώστε να μπορεί να συγκροτήσει καθαυτό μια μορφή.

#### 4.1.3.4 Η Νεογερμανική Σχολή 2.

##### Φραντς Λιστ, Προγραμματική μουσική και Συμφωνικό Ποίημα

Ο ίδιος Καρλ Νταλχάους, αναφερόμενος αυτή τη φορά στον άλλο κλάδο της νεογερμανικής σχολής, εκείνον που εκπροσωπεί το κύριο ρεύμα της προγραμματικής οργανικής μουσικής, υπό τον Φραντς Λιστ, διευκρινίζει:<sup>18</sup>

*Θα ήταν χονδροειδής παρερμηνεία να εννοήσουμε τις συμφωνίες του Λιστ και τα συμφωνικά του ποιήματα σαν απεικονιστική μουσική η οποία επενδύει ορισμένα μουσικά κείμενα με μουσικές εικόνες, αν και ο Λιστ, εκτός από τα εκφραστικά και συμβολικά μέσα, χρησιμοποιούσε χωρίς δισταγμό και ορισμένα ηχητικά-εικαστικά. Έχει μεγάλη σημασία το γεγονός ότι το πρόγραμμα δεν εκφράζει επ' ουδενί το αυθεντικό νόημα του έργου, που εν συνεχεία θα το ψελλίσει κατά κάποιον τρόπο η μουσική. Αντίθετα, το πρόγραμμα και η μουσική σκοπεύουν μάλλον από κοινού και μέσω της αλληλεπίδρασής τους σε μια ιδέα ή σ' ένα μύθο πέρα από τις λέξεις. Ο Λιστ δεν εικονογράφησε το κείμενο του Σεξπηρικού Άμλετ ή του Φάουστ του Γκάιτε με μουσικά θέματα και μουσικούς θεματικούς συνειρμούς αλλά εξήγαγε από ένα λογοτεχνικό έργο το μύθο, πάνω στον οποίο συνέχισε να δημιουργεί κατά κάποιον τρόπο ποιητικά μέσα από μια μουσική γλώσσα.*

*Αν το πρόγραμμα, αντί να παριστάνει τον δομικό σκελετό ενός μουσικού έργου, χαρακτηρίζει μάλλον μια αφητηρία απ' όπου μπορεί να ξεκινήσει η μυθοποιητική φαντασία η οποία είναι παράλληλα και μουσική φαντασία, η μουσική μορφή, αντί να παραμείνει προσκολλημένη στη διάταξη του προγραμματικού κειμένου, αφήνεται κατά κάποιον τρόπο στον εαυτό της και στα προβλήματα που ανάγονται στην ιστορία της μορφής.*

Και η Νίκα-Σαμπών συμπληρώνει:<sup>19</sup>

*Η μορφή κι το περιεχόμενο απελευθερώθηκαν από κάθε σχηματική σύλληψη, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι παραμερίστηκαν ερωτήματα και σκέψεις γύρω από την ομοιογένεια του ύφους. Η συνθετική αντίληψη του Λιστ καθοδηγήθηκε εν γένει από ιδέες και παραστάσεις, δίχως όμως να εντοπίζεται πουθενά ένα είδος περιγραφής συναισθημάτων και καταστάσεων, το οποίο ταυτίζεται συνήθως με την έννοια της προγραμματικής μουσικής. (...) Η καθιέρωση του συμφωνικού ποιήματος ήταν συνυφασμένη με τις νέες μεταρρυθμιστικές τάσεις που εμφανίστηκαν στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Βάγκνερ, Χάνσλικ) και είχαν κεντρικό άξονα προβληματισμού το μέλλον της συμφωνίας.*

*Με το συμφωνικό ποίημα Ορφέας, ο Λιστ απομακρύνθηκε εμφανώς από την ιδέα της προγραμματικής μουσικής, καθώς δεν επεδίωξε να μελοποιήσει γεγονότα ή θεατρικές σκηνές αποτυπωμένες σε ένα*

<sup>18</sup> C. Dahlhaus, Η ιδέα του συμφωνικού στον Λιστ, στο: C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, 392-401, ελλ. μτφρ. Βαγγ. Μπιτσιώρης, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Κύκλος Φραντς Λιστ, Ιούνιος 1996*, Αθήνα 1996, 65.

<sup>19</sup> Εύη Νίκα-Σαμπών, Μουσική και Ποίηση. Τα συμφωνικά ποιήματα του Λιστ ως ειδική αισθητική κατηγορία στη συμφωνική μουσική του 19ου αιώνα, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), ο.π. 42 κε.

θεατρικό πρόγραμμα, αλλά θέλησε να απεικονίσει τα συναισθήματα που προέκυπταν από την ελεύθερη ερμηνεία ενός προγράμματος.

Ο έγκυρος μελετητής Walter Wiora, διερευνώντας γενικότερα το θέμα των σχέσεων απόλυτης και προγραμματικής μουσικής, διαχωρίζει την ενδιάμεση εκείνη περιοχή της μουσικής που λειτουργεί όχι εικονιστικά προς καταστάσεις και συναισθήματα, αλλά αναλογικά προς αυτά, θέτοντας συνάμα και σαφέστερα τα όρια μεταξύ των κύριων κλάδων της μουσικής του 19ου αιώνα:<sup>20</sup>

*Το βασίλειο της ενόργανης μουσικής επιδέχεται άραγε τη διαίρεσή του στις δύο περιοχές της απόλυτης και της προγραμματικής μουσικής, έτσι ώστε να είναι προγραμματικό ό,τι δεν είναι απόλυτο και απόλυτο ό,τι δεν είναι προγραμματικό; Ή μήπως εκτείνονται «ανάμεσα» και άλλα είδη, που δεν πρέπει να γίνουν μονομερώς κατανοητά με γνώμονα το δίλημμα τούτο, καθώς διατηρούν την ιδιότητά τους;*

*Η διχοτόμηση είναι ανεπαρκής, είτε κατανοήσουμε τους όρους με στενά δογματικό τρόπο είτε τους συλλάβουμε ευρύτερα και διαβλέψουμε πως και η πλέον απόλυτη μουσική δεν είναι στην πράξη τόσο απόλυτη όσο τη θέλει το θεωρητικό δόγμα, πως και η πλέον προγραμματική, στο βαθμό που παραμένει μουσική, δεν ενδίδει ολοσχερώς στις εξωμουσικές προγραμματικές αρχές της. Ακόμη και οι «ηχούσες μορφές», τα αραβουργήματα για την ακοή, έχουν την ψυχική ενδοχώρα τους και ανοίγουν ένα παράθυρο προς τον πραγματικό κόσμο: η κλασική μουσική δωματίου της Βιέννης δεν μπορεί παρά να ιδωθεί σε σχέση με το πρωτογενές περιβάλλον της, τους γνώστες και φιλόμους στους οίκους των ευγενών και των αστών.*

*Ανάμεσα στους πόλους μιας ακραία απόλυτης και μιας ακραία προγραμματικής μουσικής θα έβρισκαν τη θέση τους το ένα πλάι στο άλλο, σε συνεχή διάταξη, το κομμάτι χαρακτήρας και άλλα είδη, διαφοροποιούμενα ως προς την εγγύτητα ή την απόστασή τους από τον ένα ή τον άλλο πόλο. Στην ενδιάμεση αυτή περιοχή, κατά περίπτωση, μπορεί ένα έργο να «ταξινομηθεί» σε διαφορετικές κατηγορίες από διαφορετικούς μελετητές. Μια τέτοια γραμμική όμως ταξινόμηση δεν μπορεί να απαντήσει συνολικά στο προκείμενο ερώτημα. Όποιος θέλει να συναρθρώσει τα πάντα σε ένα μοναδικό νήμα, υπεραπλουστεύει και σχηματοποιεί, αντί να εμβαθύνει ως προς την ιδιομορφία των επιμέρους ειδών και τύπων και να σταθμίσει τις διαφορές τους. Για να φωτίσουμε όμως εδώ το αντικείμενό μας, έννοιες του τύπου ποιητική έμφαση, ποίημα για πιάνο, εντυπώσεις, ειδολογικά κομμάτια, ηχούσα αυτοβιογραφία είναι εξαιρετικά αόριστες.*

*Κάθε μουσικό έργο, ακόμη και το απόλυτο, κρύβει ένα εγγενές μουσικό νόημα (π.χ. το μέρος ενός κουαρτέτου του Χάυντν το πνεύμα της μορφής της σονάτας και τον χαρακτήρα con spirito). Και καθένα προσφέρει εικόνες μιας προσωπικότητας, μιας βιωμένης πραγματικότητας, μιας κοσμοθεώρησης. Πέραν τούτου όμως, πολλά έργα της ενόργανης μουσικής, π.χ. το Καρναβάλι ή η Κραισελεριάνα του Σούμαν, αναδεικνύουν σε περιεχόμενό τους μορφές και συμβάντα άλλων περιοχών της πραγματικότητας, και αυτά πρέπει να είναι επαρκώς γνωστά στον ακροατή, ώστε να μπορέσει να κατανοήσει το έργο ως έργο τέχνης. Οι ήχοι και οι μορφές της μουσικής μπορεί να εννοούνται ως απείκασμά τους, είναι όμως δυνατόν να συνδέονται και να συγχωνεύονται μαζί τους με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Έτσι διαφυλάσσουν λ.χ. οι ρομαντικές μπαλάντες για πιάνο κάτι από τη σφαίρα*

---

<sup>20</sup> W. Wiora, Μεταξύ απόλυτης και προγραμματικής μουσικής, στο: W. Wiora, *Historische und Systematische Musikwissenschaft*, Tutzing 1972, 313-322, ελλ. μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Κύκλος Φραντς Λιστ, Ιούνιος 1996*, Αθήνα 1996, 52-59. Παρατίθεται περιληπτικό απάνθισμα από το σύνολο του άρθρου.

των παραστάσεων της ρομαντικής φωνητικής μπαλάντας, δίχως να αναπλάθουν με νότες κάποια συγκεκριμένη ιστορία.

Μια δεύτερη δυνατότητα για το πώς υπεισέρχονται από κοινού στη μουσική ο εσωτερικός και ο εξωτερικός κόσμος συνίσταται στο συνοδευτικό αναλογικό περιεχόμενο. Όταν ο συνθέτης συλλαμβάνει το μουσικό του έργο έτσι ώστε να έχει κάτι διάφανο και ανάλαφρο, απαλό και αιθέριο όπως μια πεταλούδα, δεν χρειάζεται σε καμιά περίπτωση να αποσκοπεί στην ηχοχρωματική απεικόνιση της πεταλούδας. Για να παραπέμψει όμως σ' αυτόν τον τύπο της διάθεσης και της κίνησης ονομάζει το έργο του κατ' αναλογία: (Όπως μια) πεταλούδα. Με την επιγραφή παροτρύνει τον ερμηνευτή και τον ακροατή σε μια αναλογική παράσταση, και αυτή ανήκει εφεξής στο έργο του, σαν αναλογικό περιεχόμενο ωστόσο, όχι σαν πρόγραμμα.

Το περιεχόμενο αυτού του τύπου καθίσταται αναγνωρίσιμο κατά πρώτο λόγο με επιγραφές που, σαν οδηγίες εκτέλεσης, τραβούν την προσοχή προς μια κατεύθυνση, ελκύουν την κατανοούσα ακρόαση προς μια τροχιά. Ωστόσο, η μουσική είναι σε θέση να υποδείξει ένα περιεχόμενο, ακόμη και χωρίς λεκτικές προσθήκες, ιδιαίτερος μέσα από τύπους μελωδίας που έχουν προσκτήσει αναγνωρίσιμο νόημα και συναισθηματικό τόνο. Έτσι, ορισμένοι τύποι και μελωδικές φιγούρες σε ελάσσονα τονικότητα, που κατάγονται από τη λαϊκή μπαλάντα, έχουν διαφυλάξει κάτι από τον τόνο μιας αφήγησης που τραγουδιέται, ενός «Μια φορά κι έναν καιρό...»

Όπως συμβαίνει, εξάλλου, και με το λόγο, πολλά εξάγονται από τα συμφραζόμενα. Αυτό προϋποθέτει μια κοινότητα που μοιράζεται την ίδια μουσική γλώσσα, έναν κοινό θησαυρό ζωντανών ιδεών και συμβόλων. Τέλος, και όχι σε έσχατη θέση, απαιτείται η συνεχής ετοιμότητα μουσικών και ακροατών, ώστε να συλλάβουν τέτοιου τύπου περιεχόμενο και να το αναπαραστήσουν με την αναγκαία ένταση.

Στο ρομαντικό κοσμοείδωλο αναλογεί η ανήκουστη ως τότε ροπή και ευχέρεια των δημιουργικών μουσικών να αξιοποιούν τη συναισθητική αντίληψη και τη **δαισθητική** συναρμογή των στοχασμών. Ο συστατικός συναισθηματικός τόνος ενός ειδολογικού τύπου, όπως της μελαγχολικής μπαλάντας, του πένθιμου εμβατηρίου, του άτεχνου βαλς των χωρικών, περιβάλλεται από τον κύκλο όλων εκείνων των παραστάσεων που έχουν συγχωνευτεί με το συναίσθημα. Τηρουμένων των αναλογιών, για όλα αυτά τα είδη και για άλλα πολλά ισχύει ό,τι έχει ήδη ειπωθεί ως προς τη σχέση φωνητικής μπαλάντας και μπαλάντας για πιάνο, καθώς και ως προς την επενέργεια της ιδιοσυστασίας και της σφαίρας των παραστάσεων του είδους. Τα θέματα που παρουσιάζονται από τη μουσική αυτού του είδους νοούνται μόνο σαν αναλογίες, σαν συνοδευτικές και οδηγητικές παραστάσεις που υποστηρίζουν τη μουσική, ούτε σαν πρότυπο μιας ζωγραφικής σε ήχους ούτε σαν πρόγραμμα. Δεν πρόκειται για προγραμματική μουσική, αλλά για μουσική με αναλογικό συνοδευτικό περιεχόμενο.

Σ' αυτή τη μουσική οι νότες αναφέρονται στο θέμα πολύ χαλαρότερα απ' ό,τι στην περίπτωση μιας εικονοποιητικής παρουσίας του. Η αναλογία-ιδέα είναι μια προσθήκη: επιπροστίθεται στο ουσιαστικό νόημα της μουσικής, μόνο για να το υποστηρίξει. Ανάμεσα σ' αυτήν και στη μορφή του έργου δεν υφίσταται έτσι η κλασική σχέση της διαφάνειας. Ό,τι πρωτογενώς διαφαίνεται μέσα από το ηχητικό σώμα και το μέρος δεν είναι η αναλογία-ιδέα αλλά το ουσιαστικό νόημα, στο οποίο η επιγραφή παραπέμπει μόνο έμμεσα, χάρη σε μια τυχαία, ως ένα μεγάλο βαθμό, αναλογία. Συχνά οι επιγραφές των έργων προκύπτουν αργότερα, μετά την ολοκλήρωση της σύνθεσης και, σε τελική ανάλυση, δεν είναι τίποτε άλλο παρά πιο εκλεπτυσμένες οδηγίες για την εκτέλεση και την ερμηνεία.

## Χάινριχ Χάινε. (1841) – για την αλλαγή ύφους στον Λιστ.<sup>21</sup>

*Αν, για παράδειγμα, παλιότερα, έπρεπε να παρουσιαστεί στο πιάνο μια καταιγίδα, βλέπαμε από ψηλά τις αστραπές να πέφτουν στο πρόσωπό του, τα μέλη του λες κι έτρεμαν από τον θυελλώδη άνεμο, και οι μακριές κοτσίδες του έσταζαν σχεδόν από την μπόρα που μας έπαιζε. Τώρα όμως, αν χρειαστεί παίζοντας να παρουσιάσει και τον πιο ισχυρό κεραυνό, τον ξεπερνά και στέκεται ψηλότερα απ' αυτόν, ίδιος θαρρείς με ταξιδιώτη που φτάνει σε κάποιο οροπέδιο, τη στιγμή που κάτω στην κοιλάδα ξεσπά καταιγίδα: Τα σύννεφα μαζεύονται χαμηλότερα από εκεί που βρίσκεται, οι αστραπές κουβαριάζονται σαν φίδια κάτω από τα πόδια του, ενώ ο ίδιος στρέφει χαμογελαστά το πρόσωπό του στον ουρανό.*

### 4.1.3.5 Η συμβολή του Eduard Hanslick

Αντίθετος στις αντιλήψεις της Νεογερμανικής σχολής μουσικής στάθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα ο Έντουαρντ Χάνσλικ, ένας σπουδαίος βιεννέζος μουσικοκριτικός. Τα γραπτά του, συνήθως αυστηρότατα και συχνά ασυμβίβαστα επικριτικά, αποτέλεσαν τον φόβο και τον τρόμο πολλών σπουδαίων συνθετών, όπως π.χ. ο Μπρούκνερ, του έδωσαν όμως τη θέση του πρώτου σημαντικού μουσικοκριτικού και αισθητικού της μουσικής (και του πρώτου που άσκησε αυτή την ασχολία ως βιοποριστικό επάγγελμα). Παρόλο που ασκούσε μουσικοκριτική, τα γραπτά του έκριναν και μελετούσαν πάντα όχι τις συγκεκριμένες εκτελέσεις, αλλά τα έργα, κι έτσι μπορεί να θεωρηθεί και αναλυτικός της μουσικής. Μέθοδος αναλυτική που να φέρει το όνομα του Χάνσλικ δεν υπάρχει, η συμβολή του όμως έγκειται στο ότι κατάφερε να σταθεί αντίθετα στο ισχυρότατο ρεύμα των «νεογερμανιστών», που έτεινε να αποστερήσει από τη μουσική κάθε ανεξαρτησία και να την καταστήσει θεραπευτική των κάθε είδους εξωμουσικών «περιεχομένων». Και ως μουσικοκριτικός αντιτάχθηκε δυναμικά στις συνήθειες συναισθηματικές-«λογοτεχνίζουσες» ερμηνείες μουσικών έργων.

Το ιδανικό του Χάνσλικ ήταν το κλασικό ιδεώδες της τάξης και της μορφολογικής τελειότητας. Ζητούσε από το μουσικό έργο να έχει τα προσόντα της ενότητας και της εποπτικότητας, να υπάρχει δηλαδή μια εμφανής και λογική σχέση μεταξύ των διαφόρων στοιχείων που το αποτελούν. Φυσικά, ο Χάνσλικ δεν ζητούσε να αναλύσει την μουσική της εποχής του με τα ίδια κριτήρια που θα ανέλυε τη μουσική των κλασικών. Παρόλα αυτά, του επικολλήθηκε από τους αντιπάλους του η ετικέτα του «άκρατου φορμαλιστή», εκείνου δηλαδή που μελετά και αντιλαμβάνεται τη μουσική μόνο ως εξωτερικό περίβλημα, ως απλό διακοσμητικό παιγνίδι μορφών. Στην παρεξήγηση αυτή συνέτεινε και η φράση που συχνά χρησιμοποιούσε ο ίδιος, ότι «*το περιεχόμενο της μουσικής είναι κινούμενες ηχητικές φόρμες*».

Εκείνο που βασικά ενδιέφερε τον Χάνσλικ ήταν να αντιταχθεί σε κείνη την αντίληψη που κληρονομήθηκε από τον Διαφωτισμό και ακόμη παλιότερα, ότι δηλ. ο «σκοπός» της μουσικής ήταν «να αναπαριστά συναισθήματα». Ήθελε να την αντικαταστήσει με μια πιο ανεξάρτητη αντίληψη για τη μουσική. Κατά τον Χάνσλικ, η μουσική, από τη φύση της, δεν έχει κανένα πρακτικό σκοπό και δεν παρουσιάζει ούτε αναπαριστά τίποτε, αλλά απλώς είναι, υφίσταται. «*Το ωραίο δεν έχει κανένα σκοπό, διότι είναι απλή μορφή*». Το ότι η μουσική είναι στενά συνδεδεμένη με το συναίσθημα, αυτό δεν το αρνείται. Πολλώ μάλλον συμφωνεί, αφού παραδέχεται ότι η επίδραση της μουσικής έγκειται ακριβώς στο συναίσθημα που προέρχεται και υποκινείται από αυτήν. Ο Χάνσλικ αντιδρά όμως εναντίον της αντίληψης περί «συγκεκριμένου» συναισθήματος και στο να αναζητείται η αξία της μουσικής στο συναισθηματικό της περιεχόμενο. Η αξία της μουσικής έγκειται στις μορφολογικές της σχέσεις και όχι στην εκφραστικότητά της. Η σύνθεση δεν παρουσιάζει συναισθήματα, αλλά ιδέες,

<sup>21</sup> H. Heine, *Musikalische Saison in Paris*, *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Απρίλιος 1841, στο: M. Mann (εκδ.), *Zeitungsgeschichte über Musik und Malerei*, Frankfurt 1964, 115 κε. Ελλ. μτφρ. Ν. Καραναστάσης, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), *Κύκλος Φραντς Λιστ, Ιούνιος 1996*, Αθήνα 1996, 29.

αλλά αυτές οι ιδέες είναι καθαρά μουσικές, δηλαδή εξαρτώνται και λειτουργούν μέσα από τα ίδια τα στοιχεία της μουσικής. Το μουσικό έργο τέχνης αποτελείται από ήχους και σχέσεις μεταξύ ήχων. Το μουσικό περιεχόμενο που βρίσκεται πίσω απ' αυτές μπορούμε να το φανταστούμε μέσω της μουσικής φόρμας, αλλά δεν μπορούμε να το αποδείξουμε.

Κατά τον Χάνσλικ, η μουσική δεν έχει άλλο περιεχόμενο από τον ήχο, τον οποίο παράγει. Δεν μπορεί να μεταφέρει συγκεκριμένο περιεχόμενο ούτε να εκφράσει συγκεκριμένα συναισθήματα. Το περιεχόμενο ενός τραγουδιού, π.χ., είναι τα λόγια του και όχι η μουσική του. Και σε ό,τι αφορά την προγραμματική μουσική, αυτή πρέπει να κάνει μια ξεκάθαρη και ανεξάρτητη εντύπωση, χώρια από το πρόγραμμα πάνω στο οποίο στηρίζεται. Η μουσική είναι ένας σκοπός καθεαυτή. Ποτέ δεν είναι απλώς μέσο για την επίτευξη του στόχου της ποιητικής ή δραματικής έκφρασης. Κι όμως, ο Χάνσλικ δεν ήταν ένας φορμαλιστής. Αντιθέτως, επέμενε να υποστηρίζει ότι, παρόλο που η μουσική δεν μπορεί να αναπαραστήσει τα ίδια τα συναισθήματα, μπορεί όμως να παρουσιάσει τον χαρακτήρα τους. Έτσι, η αγάπη μπορεί να είναι τρυφερή ή παθιασμένη, χαρούμενη ή θλιβερή. Η μουσική μπορεί κατά τον Χάνσλικ να παρουσιάσει όχι την ίδια την αγάπη, αλλά αυτόν ακριβώς τον χαρακτήρα της. Με δικά του λόγια, δεν μπορούσε να παρουσιάσει τα ουσιαστικά, αλλά τα επίθετα.

Παραθέτουμε εδώ ένα σύντομο απόσπασμα του Χάνσλικ, χαρακτηριστικό για την ευθυβολία, αλλά και για τη λεπτή ειρωνεία του. Έλεγε λοιπόν, όταν τον κατηγορήσαν ότι μέμφεται τον Βάγκνερ υπακούοντας σε μικροσυμφέροντα:

*«Ποτέ δεν κατηγορήσα τον Βάγκνερ από μικροπρέπεια. Η σαραντάχρονη σταδιοδρομία μου ως μουσικοκριτικού αποδεικνύει ότι δεν ενδιαφέρομαι για τέτοιες μεθόδους. Όταν μίλησα εναντίον των μουσικών δραμάτων του Βάγκνερ το έκανα αναφερόμενος μόνο στα σημαντικά, και η συζήτησή μου περιστράφηκε μόνο γύρω από τα στοιχειώδη και θεμελιώδη της μουσικής τέχνης. Δεν τον κατηγορώ για τα μικρά, μα για τα μεγάλα. Αυτό για το οποίο λοιπόν κατηγορώ είναι ο βιασμός της μουσικής κάτω από τον λόγο, το αφύσικο και το υπερβολικό της έκφρασης, η καταστροφή του τραγουδιστή και της τέχνης του τραγουδιού μέσω της «αντιφωνητικής» μουσικής και της ορχηστρικής φασαρίας, το πνίξιμο της μελωδίας του τραγουδιού από την απαγγελτική αφήγηση, η αφόρητη μονοτονία και η άμετρη επέκταση των έργων, η για κάθε στοιχειώδες γλωσσικό αισθητήριο αφύσικη εκφορά της γλώσσας».*

# Σημειώματα

## Σημείωμα Ιστορικού Εκδόσεων Έργου

Το παρόν έργο αποτελεί την έκδοση 1.0

## Σημείωμα Αναφοράς

Copyright Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών, Νικόλαος Μαλιάρας, 2015. Νικόλαος Μαλιάρας. «Μουσική Ανάλυση. Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας – Μουσική μορφολογία και ιστορική συνείδηση». Έκδοση: 1.0. Αθήνα 2015. Διαθέσιμο από τη δικτυακή διεύθυνση: <http://opencourses.uoa.gr/courses/MUSIC1/>

## Σημείωμα Αδειοδότησης

Το παρόν υλικό διατίθεται με τους όρους της άδειας χρήσης Creative Commons Αναφορά, Μη Εμπορική Χρήση Παρόμοια Διανομή 4.0 [1] ή μεταγενέστερη, Διεθνής Έκδοση. Εξαιρούνται τα αυτοτελή έργα τρίτων π.χ. φωτογραφίες, διαγράμματα κ.λ.π., τα οποία εμπεριέχονται σε αυτό και τα οποία αναφέρονται μαζί με τους όρους χρήσης τους στο «Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων».



[1] <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ως **Μη Εμπορική** ορίζεται η χρήση:

- που δεν περιλαμβάνει άμεσο ή έμμεσο οικονομικό όφελος από την χρήση του έργου, για το διανομέα του έργου και αδειοδόχο
- που δεν περιλαμβάνει οικονομική συναλλαγή ως προϋπόθεση για τη χρήση ή πρόσβαση στο έργο
- που δεν προσπορίζει στο διανομέα του έργου και αδειοδόχο έμμεσο οικονομικό όφελος (π.χ. διαφημίσεις) από την προβολή του έργου σε διαδικτυακό τόπο

Ο δικαιούχος μπορεί να παρέχει στον αδειοδόχο ξεχωριστή άδεια να χρησιμοποιεί το έργο για εμπορική χρήση, εφόσον αυτό του ζητηθεί.

## Διατήρηση Σημειωμάτων

- Οποιαδήποτε αναπαραγωγή ή διασκευή του υλικού θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει:
- το Σημείωμα Αναφοράς
- το Σημείωμα Αδειοδότησης
- τη δήλωση Διατήρησης Σημειωμάτων
- το Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων (εφόσον υπάρχει)

μαζί με τους συνοδευόμενους υπερσυνδέσμους.

## Χρηματοδότηση

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό έχει αναπτυχθεί στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού έργου του διδάσκοντα.
- Το έργο «**Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών**» έχει χρηματοδοτήσει μόνο τη αναδιαμόρφωση του εκπαιδευτικού υλικού.
- Το έργο υλοποιείται στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους.

