Περιοδικό *Λεβιάθαν*, 11/1991, σελ. 35-59,
Αθήνα: Εταιρεία Έρευνας και Μελέτης
του Πολιτισμού και της Κουλτούρας (ISSN 1105-6444).

*Αλέξανδρος Γ. Μπαλτζής*

# ΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

## (J. G. Herder, J. W. Goethe, J. G. Fichte, F. W. Schelling)

Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ της μουσικής τέχνης, όπως άλλωστε και η καλλιτεχνική πρακτική της μουσικής πρωτοπορείας και της λεγόμενης μεταπρωτοπορείας, θέτουν σε πρώτο πλάνο μια σειρά προβλημάτων, τα οποία αφορούν τη φύση του μουσικού υλικού, τις οντολογικές ιδιότητες του μουσικού έργου, τις σχέσεις υποκειμένου-αντικειμένου στο χώρο της μουσικής δημιουργίας, καθώς επίσης και τις διυποκειμενικές σχέσεις στη σφαίρα της μουσικής επικοινωνίας.

Τα προβλήματα αυτά τίθενται με ιδιαίτερη οξύτητα τα τελευταία χρόνια στο πλαίσιο της διαρκούς συσσώρευσης αμφιβολιών γύρω από την εργαλειακά χρησιμοποιούμενη ορθολογικότητα (τόσο στο επίπεδο της σχέσης «φύση-κοινωνία», όσο και στο επίπεδο των διυποκειμενικών σχέσεων)[1], η οποία φαίνεται να οδηγεί την κοινωνία σε επικίνδυνα αδιέξοδα. Στο επίπεδο της φιλοσοφικής θεώρησης της τέχνης (και ειδικότερα της μουσικής τέχνης) τα προβλήματα που αναφέρθηκαν τίθενται από τις φαινομενολογικά προσανατολισμένες αναλύσεις της μουσικής, τη στρουκτουραλιστική κατεύθυνση, την Κριτική Θεωρία και τελευταία από τη νεοανορθολογική τάση του μεταμοντερνισμού.

Από την άλλη πλευρά, παρατηρούνται ποικιλόμορφες αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στις σύγχρονες κατευθύνσεις της φιλοσοφικής θεώρησης της μουσικής

1. Μια αναλυτικότερη προσέγγιση του προβλήματος έχει προταθεί στο άρθρο: Αλέξανδρος Γ. Μπαλτζής, «Ratsionalnost - subekt - poznanie mejdu moderno i postmoderno» («Ορθολογικότητα - υποκείμενο - γνώση μεταξύ μοντέρνου και μεταμοντέρνου»), στο περιοδικό Filosofska Misal (Philosophical Thought) 6/1990, Sofia, Bulgarian, Academy of Sciences.

τέχνης και τις διάφορες τάσεις της μουσικής πρωτοπορείας και μεταπρωτοπορείας. Η τάση του pointilisme, οι «ανοιχτές μορφές» και ιδίως τα happenings του John Cage[2] και τα μουσικά collages (όπως για παράδειγμα το έργο του Karlheinz Stockhausen «Stockhoven-Beethausen») φαίνεται να εναρμονίζονται με το πνεύμα του μεταμοντερνισμού. Ο τελευταίος ταυτίζεται με την αποσπασματικότητα, με την απουσία κάποιας λογικής δομής που συστηματοποιεί το σύνολο, με την καταφυγή στον μυστικισμό κ.ά. Αναμφίβολα, η μεταμοντέρνα συνθήκη αποτελεί έκφραση της αστάθειας, της απώλειας οποιουδήποτε σταθερού σημείου αναφοράς —αποτελέσματα της πρωτοφανούς επιτάχυνσης της κοινωνικής δυναμικής, αλλά και της αυξανόμενης συνειδητοποίησης της προβληματικότητας της εργαλειακής χρήσης του ορθού λόγου που αναφέρθηκε.

Σ' αυτές τις συνθήκες η στροφή στην ιστορία αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Η χρισιμότητα κάθε προβληματικής συνθήκης θέτει μπροστά στη *μέθοδο* που δεν περιορίζεται στην απλή περιγραφή των φαινομένων, το καθήκον να διαχωρίσει το πραγματικά από το φαινομενικά νέο και στη βάση της ιστορικής πείρας να διαβλέψει πίσω από την ποικιλομορφία της καθημερινής εμπειρίας τη σταθερή μονιμότητα εκείνων των τάσεων που περιγράφουν τα όρια της νέας κοινωνικότητας.

Ακριβώς η κριτική εξέταση της ιστορικής πείρας της φιλοσοφικής θεώρησης της μουσικής τέχνης αποτελεί το αντικείμενο της συνοπτικής παρουσίασης που ακολουθεί. Η επιλογή της ιστορικής περιόδου υπαγορεύεται από τη θέση και το ρόλο —που είναι σε γενικές γραμμές γνωστοί— της γερμανικής κλασικής αισθητικής στην ανάπτυξη της λεγόμενης «Δυτικής» τέχνης. Δεν είναι δύσκολο, για παράδειγμα, να διαπιστώσει κανείς τα κοινά σημεία ανάμεσα στη μυστικιστική μουσική κοσμολογία του F. W. J. Schelling και τις ιδέες αρκετών εκπροσώπων της μουσικής πρωτοπορείας και μεταπρωτοπορείας.

Τέλος, οι τεχνικοί περιορισμοί επιβάλλουν την εξέταση ορισμένων μόνο τάσεων. Οπωσδήποτε αυτό δεν σημαίνει πως οι αντιλήψεις του I. Kant και του G. W. F. Hegel για τη μουσική έχουν τυχαία αποκλειστεί από την παρουσίαση που ακολουθεί. Η συνολικότητα των δυο αυτών θεωριών που καθορίζει τη σημασία τους στην ιστορία της φιλοσοφίας της μουσικής, απαιτεί διεξοδικότερη προσέγγιση και καθορίζει την ανάγκη ιδιαίτερης εξέτασης που δεν είναι δυνατό να πραγματοποιηθεί στα όρια αυτού του άρθρου.

---

2. Πιο αναλυτικά, βλέπε για παράδειγμα, Charles Daniel, «John Cage oder die Musik ist los», Berlin 1979.

## 1. *Η αντιφορμαλιστική άποψη του J. G. Herder*

Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ I. Kant αποτελεί, ακόμα κατά τη διάρκεια της ζωής του, αντικείμενο κριτικής του σύγχρονού του Johann Gottfriend Herder (1744-1803). Η κριτική που ασκεί ο J. Herder στρέφεται κυρίως εναντίον της καντιανής αντίληψης για την οργανική μουσική, όπου ο φορμαλισμός εκφράζεται σαφέστερα.

Οι απόψεις του J. G. Herder μπορούν να ενταχθούν τόσο στην παράδοση του Γερμανικού Διαφωτισμού, όσο και στην παράδοση του ρομαντισμού[3]. Παρά το γεγονός ότι δεν αναπτύσσει μια συστηματική αισθητική θεωρία, ο J. Herder σε μια σειρά έργα του εκθέτει θεμελιώδεις ιδέες για τη φιλοσοφία της τέχνης και ειδικότερα για τη φιλοσοφία της μουσικής τέχνης.

Η φιλοσοφία της τέχνης του J. G. Herder (και βέβαια η φιλοσοφία του της μουσικής) ακολουθεί μια πορεία εξέλιξης που την οδηγεί μέχρι το επίπεδο της κριτικής της καντιανής κριτικής[4]. Η κριτική του στρέφεται κυρίως εναντίον του φορμαλισμού και του απριορισμού της καντιανής φιλοσοφίας της τέχνης.

«Δεν είναι κρίμα —γράφει ο J. Herder[5]— το ότι η αυτοαποκαλούμενη *μοναδικά δυνατή* φιλοσοφία πρέπει να στοχεύει στην αφαίρεση κάθε έννοιας από τις αισθήσεις μας, κάθε βάσης για κρίση από την κρίση προτίμησης (Geschmacksurteil), κάθε σκοπού από τις τέχνες του ωραίου και στη μετατροπή αυτών των τεχνών σε διασκεδαστικό ή ανιαρό ηλίθιο παιχνίδι, στη μετατροπή κάθε κριτικής σε καθολικά ισχύουσα δικτατορική γνωμάτευση χωρίς αιτίες και θεμελίωση;... Παρ' όλα αυτά εμείς θέλουμε χωρίς την "υπερβατική προτίμηση (Transzedentalgeschmack), η αρχή της οποίας βρίσκεται στο υπερφυσικό υπόστρωμα της ανθρωπότητας, στο απόλυτο ασυνείδητο", εδώ, σ'

3. Ο ιστορικός της αισθητικής Monroe C. Beardsley εξετάζει τη θεωρία του J. G. Herder σαν μια από τις θεωρίες του ρομαντισμού (M. V. Beardsley, «Ιστορία των αισθητικών θεωριών», Αθήνα, Νεφέλη 1989, σελ. 247-248). Ο Michail Ovsyanikov την εξετάζει σαν μια από τις κατευθύνσεις του Γερμανικού Διαφωτισμού (M. Ovsyanikov, «Istoria na estetitcheskata misal» [«A History of the aesthetic Thought»], Sofia, Partizdat 1982). Ο Isak Passi την συμπεριλαμβάνει στην έρευνά του «Nemskata klasitcheska estetika» («The German classical Aesthetics», Sofia, Nauka i Izkustvo 1985). Φυσικά, θα πρέπει να έχει κανείς υπ' όψη τη συμβατικότητα κάθε περιοδικοποίησης αλλά από την άλλη πλευρά η διαφωνία αυτή προφανώς οφείλεται και στον ίδιο τον χαρακτήρα της θεωρίας του J. Herder.

4. Σύγκρινε, για παράδειγμα, J. G. Herder: «Estetitcheski studii i statii» («Aesthetic Studies and Articles»), Sofia, Nauka i Izkustvo 1985, όπου εκτίθενται περισσότερο πρώιμες απόψεις, και J. G. Herder, «Kalligone», Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1955.

5. J. G. Herder, «Kalligone» σελ. X και XI.

αυτόν τον κόσμο, να διαμορφώσουμε συνειδητά την προτίμησή (Geschmack) μας, να μάθουμε να γνωρίζουμε τους νόμους και τις αναλογίες της Φύσης και να χρησιμοποιήσουμε την τέχνη και την επιστήμη του ωραίου όχι σαν παιχνίδι ή σαν ειδωλολατρεία, αλλά —με χαρούμενη σοβαρότητα— για τη διαπαιδαγώγηση της ανθρωπότητας».

Η αντιπαράθεση του J. Herder στην αισθητική του I. Kant αποτελεί λογική απόρροια της *αρχής του ιστορισμού* που βρίσκεται στο μεθοδολογικό υπόβαθρο της φιλοσοφίας του της τέχνης. Ανεξάρτητα από το κατά πόσο στην κριτική του κατανοεί σωστά ή όχι τις μεθοδολογικές ανεπάρκειες της καντιανής αισθητικής[6], η αντιπαράθεση στον φορμαλισμό και τον απριορισμό διανοίγει νέες δυνατότητες στην ανάπτυξη της *διαλεκτικής* μεθόδου εξέτασης των προβλημάτων της τέχνης (κατά συνέπεια και της μουσικής τέχνης). Πρόκειται για μια μέθοδο που δεν περιορίζεται στην απλή περιγραφή των μορφολογικών χαρακτηριστικών των φαινομένων, αλλά επιδιώκει την ανάλυση του *περιεχομένου* τους.

Ο J. G. Herder δεν είναι ο μοναδικός που διακηρύσσει την αρχή του ιστορισμού, τουλάχιστον στο πεδίο της φιλοσοφίας της μουσικής. Ο Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), εκδότης της πρώτης βιογραφίας του J. S. Bach θέτοντας τις βάσεις της ιστορικής έρευνας της μουσικής τέχνης, ακολουθεί την ίδια αρχή. Στις απόψεις του J. Herder, ωστόσο, η αρχή αυτή συνάγεται στο πλαίσιο της θεώρησης του ρόλου της *λαϊκής δημιουργίας* στο πεδίο της τέχνης. Ο J. Herder εισάγει τον όρο «Volkslied» («λαϊκό τραγούδι») και η αντίληψή του για τη σχέση «τέχνη-λαός» ενίσχυσε το ενδιαφέρον για την ανάπτυξη των ερευνών σχετικά με τους διάφορους λαϊκούς πολιτισμούς. Η φορμαλιστική-αναλυτική κατεύθυνση της φιλοσοφίας αποκλείει αυτό το πρόβλημα θεωρώντας την τέχνη σκοπιμότητα χωρίς σκοπό (Zweckmässigkeit ohne Zweck).

Οι δυο θεμελιώδεις μεθοδολογικές αρχές της φιλοσοφίας της τέχνης του J. G. Herder —η αρχή του *ιστορισμού* και η αρχή της *λαϊκότητας*— εναρμονίζονται με την *αισθησιοκρατική τάση* της θεωρίας του. Σύμφωνα με τον J. Herder ο άνθρωπος διαθέτει μια αίσθηση μέσω της οποίας αντιλαμβάνεται τα μέρη του εξωτερικού προς αυτόν συνόλου το ένα δίπλα στο άλλο, μια δεύτερη αίσθηση μέσω της οποίας τα αντιλαμβάνεται το ένα μετά το άλλο και τέλος, μέσω μιας τρίτης αίσθησης, ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τα μέρη του συνόλου συγχωνευμένα. Οι αισθήσεις αυτές είναι η όραση, η ακοή και η αφή αντίστοιχα.

«Τα μέρη *το ένα δίπλα στο άλλο* σχηματίζουν *επιφάνεια*· τα μέρη το ένα *μετά* το άλλο, στην απλούστερη και καθαρότερη μορφή τους είναι *τόνοι*. Τα μέρη που υπάρχουν το ένα *μέσα* στο άλλο, το ένα *δίπλα* στο άλλο και το ένα

6. Isak Passi, όπ. παρ., σελ. 160-163.

*γύρω* από το άλλο είναι *σώματα ή μορφές*. Έτσι λοιπόν διαθέτουμε αισθήσεις για επιφάνειες, τόνους και μορφές και όσον αφορά το ωραίο τρία είδη αισθήσεων, για τα *τρία είδη ωραίου* που θα πρέπει να διακρίνονται μεταξύ τους ως *επιφάνεια, τόνος* και *σώμα*. Αν, λοιπόν, υπάρχουν τέχνες από τις οποίες η κάθε μια ασχολείται με ένα από αυτά τα είδη ωραίου, οι *περιοχές* τους αναγνωρίζονται εξωτερικά και εσωτερικά (ως προς το υποκείμενο — Α. Μ.) σαν *επιφάνεια, τόνος, σώμα* και σαν *όραση, ακοή, αφή*»[7].

Οι παραπάνω απόψεις του J. G. Herder οδηγούν σε διάφορα συμπεράσματα σχετικά με τη δυνατότητα ιεράρχησης των τεχνών και μπορούν να γίνουν συγκρίσεις με την αντίστοιχη καντιανή ιεράρχηση.

Αν εφαρμοστεί η αισθησιοκρατική αρχή του J. Herder στην εξέταση των διαφόρων τεχνών, δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσει κανείς ότι τελικά κάθε τέχνη αποτελεί και διαφορετικό είδος καλλιτεχνικής πραγματικότητας. Για την ακρίβεια, κάθε τέχνη ιδιοποιείται αισθητικά την πραγματικότητα με ιδιαίτερο τρόπο, ο οποίος αντιστοιχεί στις δυνατότητες των διαφορετικών αισθήσεων. Παράλληλα, από οντολογική άποψη, οι διαφορετικές όψεις της αντικειμενικής πραγματικότητας, αναπαριστώμενες με ιδιαίτερο για κάθε τέχνη τρόπο, δεν είναι εναλλάξιμες.

«Δεν μπορούν να γίνουν ο χώρος χρόνος, ο χρόνος χώρος, το ορατό ακουστό και το ακουστό ορατό... Όπως οι τέχνες αλληλοαποκλείονται από την άποψη του μέσου τους, με τον ίδιο τρόπο κερδίζουν την επικράτειά τους»[8].

Σ' αυτή τη βάση ο J. G. Herder ορίζει τη μουσική ως χρονική τέχνη[9] και αντιπαρατίθεται στην τοποθέτησή της από τον I. Kant στην κατώτερη βαθμίδα της ιεραρχίας των τεχνών, «...σύμφωνα με την κουλτούρα (Kultur) που αφήνουν στο πνεύμα»[10]. Μπορεί να παρατηρηθεί η έντονη επίδραση της αρχαίας ελληνικής παράδοσης στην αναζήτηση της ειδοποιού διαφοράς ανάμεσα στις καλές τέχνες. Με βάση αυτή την παράδοση ο J. G. Herder διακρίνει τον όρο «*ποίησις*» (που σύμφωνα με την αρχαία έννοια υποδεικνύει την παραγωγή, τη δημιουργία, την κατασκευή) από τον όρο «*πράξις*» (που ταυτίζεται με την έννοια της ενέργειας και της δραστηριότητας)[11].

---

7. J. G. Herder, «Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume» (1778), Dresden, VEB Verlag der Kunst 1955, σελ. 38.
8. J. G. Herder, «Kalligone», σελ. 153.
9. Σύγκρινε με Carl Dahlhaus: «Esthetics of Music», London, Cambridge University Press 1983, σελ. 9-10.
10. I. Kant, «Kritik der Urteilskraft», Sofia, Bulgarian Academy of Sciences Press 1980, σελ. 223.
11. Carl Dahlhaus, όπ. παρ. Για τη διάκριση αυτών των δυο εννοιών στους αρχαίους Έλληνες βλέπε επίσης Jean Pierre Vernant, «Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα», Αθήνα, Νεφέλη, Εγνατία, σελ. 255-269. Ο συγγραφέας διευκρινίζει τη διαφορά υποδεικνύοντας ότι το αποτέλεσμα της ποιήσεως

Σ' αυτό το πλαίσιο όταν ο J. G. Herder ορίζει τη μουσική ως «ενεργειακή» τέχνη (energetische Kunst) υπονοεί ότι η μουσική αποτελεί *δραστηριότητα* (ενέργεια) και όχι *έργο*. Η μουσική αποτελεί συνεχές το οποίο εκπνέει σε κάθε χρονική στιγμή και συνεπώς ο περιορισμός της στα πλαίσια του μουσικού έργου δεν είναι αυταπόδεικτος[12].

Η ιδέα αυτή δεν διατυπώνεται για πρώτη φορά από τον J. G. Herder. Ήδη από τον δέκατο έκτο αιώνα ο Nikolaus Listenius στην πραγματεία του «Musica» (1537) κάνει διάκριση ανάμεσα στη musica poetica και τη musica practica. Με τον όρο «musica poetica» υπονοείται η δημιουργία και η παραγωγή κάποιου προϊόντος που ακόμα και μετά το θάνατο του δημιουργού του αποτελεί μια αυτοτελή οντότητα, ένα ολοκληρωμένο έργο[13]. Παρά τον ορισμό της μουσικής σαν «ενεργειακή» τέχνη από την άποψη του J. G. Herder δεν απουσιάζει το στοιχείο του αμετάβλητου, της σταθερότητας δηλαδή, που επιτρέπει το κάθε μουσικό έργο να ταυτίζεται με τον εαυτό του. Αυτό το αμετάβλητο στοιχείο υπάρχει· μόνο χάρη σ' αυτό, για παράδειγμα, η Πέμπτη συμφωνία του L. van Beethoven παραμένει πάντοτε η Πέμπτη συμφωνία, ανεξάρτητα από τις διάφορες μουσικές της ερμηνείες[14].

Ταυτόχρονα, η μουσική δεν παύει να αποτελεί *διαδικασία* που ξετυλίγεται στο χρόνο. Αν δεχθεί κανείς υποθετικά την απουσία κάθε μέσου καταγραφής και διατήρησης του μουσικού έργου (συμπεριλαμβανομένης και της ανθρώπινης μνήμης), τότε γίνεται προφανές ότι η μουσική ουσιαστικά αποτελεί *στιγμιαίο* δημιούργημα, το οποίο κερματίζει το χρονικό συνεχές, τη χρονική συνέπεια (ο G. W. F. Hegel θα έλεγε ότι πρόκειται για «αρθρωμένη συνέπεια»). Παράλληλα, η μουσική «κωδικοποιεί» το χρονικό συνεχές με ιδιαίτερο τρόπο αποδίδοντάς του συναισθηματική και ιδεατή «φόρτιση» μέσω των μουσικών ήχων, οι οποίοι αποκτούν νόημα μόνο σαν τμήματα κάποιας οργανικής ολότητας που λειτουργούν με συγκεκριμένο τρόπο.

Σύμφωνα με την άποψη του J. G. Herder ωστόσο, η οργανικότητα της ολότητας συνίσταται μάλλον στις αλληλοσχέσεις των διαφόρων βαθμίδων της κλίμακας[15], παρά στις αλληλοσχέσεις των διαφόρων νοηματικών πυρήνων (τονισμοί)[16] του μουσικού έργου.

---

διακρίνεται από τον εξωτερικό του ως προς το υποκείμενο χαρακτήρα, όπως επίσης και από την υλικότητα και σταθερότητά του.

12. Carl Dahlhaus, όπ. παρ.

13. Στο ίδιο.

14. Ο Jean-Paul Sartre αντίθετα, όπως και διάφοροι εκπρόσωποι της μουσικής πρωτοπορείας και μεταπρωτοπορείας, υποστηρίζει ότι ακριβώς ο χρονικός χαρακτήρας του μουσικού έργου του στερεί κάθε δικαίωμα αμετάβλητης οντολογικής ύπαρξης. Jean-Paul Sartre, «Το φανταστικό», Αθήνα, Αρσενίδης, σελ. 372-384.

15. J. G. Herder, όπ. παρ., σελ. 145.

16. Εδώ έχουμε υπ' όψη μας τη θεωρία, σύμφωνα με την οποία η ουσία της μουσικής

Οι αρχές της *αισθησιοκρατίας*, του *ιστορισμού* και της *λαϊκότητας* στη θεώρηση της μουσικής τέχνης αποτελούν κατά συνέπεια τη μεθοδολογική βάση της κριτικής που ασκεί ο J. G. Herder στον καντιανό κριτικισμό. Παράλληλα, η *χρονική* ουσία του μουσικού *γίγνεσθαι* θεωρούμενη από την *οντολογική της πλευρά* αποτελεί ένα από τα βασικά της χαρακτηριστικά.

Ο αγνωστικισμός του I. Kant ορίζει τη σχέση υποκειμένου-αντικειμένου στη διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας ως διάταξη των αισθητηρίων δεδομένων του υποκειμένου της αποδοχής με βάση κάποιες αναλογίες[17] (προφανώς a priori δεδομένες). Συνεπώς ο I. Kant εξετάζει το πρόβλημα κυρίως από *γνωσιολογική* σκοπιά, ενώ η *οντολογική* συνθήκη εκείνου που προκαλεί αυτά τα δεδομένα στις αισθήσεις παραμένει άλυτο από καντιανές θέσεις αίνιγμα, μη γνώσιμο Ding an sich (πράγμα καθ' εαυτό).

Ο J. G. Herder ακολουθεί διαφορετική πορεία. Κατά την άποψή του κάθε ήχος είναι εκφραστικός, κάθε ήχος εκφράζει κάτι εσωτερικό, κάποια εσώτερη ουσία, κάποιον εσωτερικό κόσμο (ein Inneres) και παράλληλα συγκινεί, ταράζει (bewegt) τον εσωτερικό κόσμο. Ο ήχος συνεπώς, δεν είναι τίποτε άλλο, παρά «...η φωνή όλων των κινουμένων σωμάτων (bewegten Körper) από το εσωτερικό τους προς τα έξω (aus ihrem Inneren hervor)»[18].

Η απόσταση ανάμεσα σ' αυτήν την αντίληψη και κάποια ιδιόμορφη «φυσική μουσική κοσμολογία» είναι πολύ μικρή. Πράγματι, ο J. G. Herder τη διανύει, όταν λέει ότι «...όλα όσα ηχούν στη φύση είναι μουσική, φέρουν μέσα τους το στοιχείο της· και χρειάζεται μόνο ένα ικανό να την εξάγει (hervorlocken) χέρι, ένα αυτί να την ακούσει, ένα συναίσθημα να την αντιληφθεί»[19]. Η διαλεκτική της φιλοσοφίας της μουσικής τέχνης του J. G. Herder συνεπώς δεν είναι απαλλαγμένη από τις προκαταλήψεις του γαλλικού μηχανιστικού ντετερμινισμού και της φυσιοκρατίας. Πιθανότατα το πάθος του J. G. Herder κατά του καντιανού φορμαλισμού τον ωθεί να αναζητήσει νόημα, εκεί όπου δεν είναι δυνατό να υπάρχει.

Η γαλλική παράδοση γίνεται αισθητή ακόμα κι όταν ο J. G. Herder εκφρά-

---

συνίσταται στην τονισμική της φύση. «Τονισμός» στην περίπτωση αυτή σε γενικές γραμμές σημαίνει την ανθρώπινη ικανότητα έκφρασης με τη βοήθεια εξανθρωπισμένων ήχων (όχι μόνο ιδιαίτερα μουσικών αλλά επίσης και ήχων που χρησιμοποιούνται στον έναρθρο λόγο). Από την άποψη αυτή το μουσικό ηχητικό συνεχές κερματίζεται σε «άτομα», τα οποία είναι οι μικρότερες δυνατές μουσικά νοηματικές μονάδες και ονομάζονται «τονισμοί» (intonations). Βλ. Boris Asafyev, «Muzikalnaya forma kak Process» («The musical Form as a Process»), Leningrad, Muzika 1971 και Stoian Stoianov, «Intonacia i muzikalen obraz» («Intonation und musikalische Gestalt»), Sofia, Bulgarian Academy of Sciences 1973.

17. I. Kant, όπ. παρ.

18. J. G. Herder, όπ. παρ., σελ. 35.

19. Στο ίδιο, σελ. 146.

ζει την άποψη, σύμφωνα με την οποία κάθε τόνος έχει το δικό του ιδιαίτερο τρόπο επίδρασης και τη δική του «...σημαντική ισχύ»[20]. Ο J. G. Herder ωστόσο δεν καταλήγει στις ακρότητες των συγγραφέων του λεξικού των μουσικών μορφών, παρ' όλο που φαίνεται να αδυνατεί να ανακαλύψει τη μέση οδό ανάμεσα στο μηχανιστικό ντετερμινισμό της γαλλικής παράδοσης και τον φορμαλισμό του I. Kant. Η εξέταση της σχέσης ανάμεσα στα συναισθήματα και τη μουσική δεν αποτελεί καινούργιο βήμα στην ιστορία της φιλοσοφίας της μουσικής. Το ίδιο ισχύει και για τη φυσιοκρατία, με βάση την οποία η μελωδία θεωρείται ως «...παλμός και κίνηση των παθών»[21].

Τα καινούργια στοιχεία βρίσκονται μάλλον στην ανάπτυξη των στοχασμών για τη διαλεκτική της μουσικής διαδικασίας, στην απόδειξη —με τα μέσα της *διαλεκτικής*— του δικαιώματος της μουσικής να υπάρχει ως ανεξήγητη τέχνη (δηλαδή ελεύθερη από λέξεις και χειρονομίες) και στην απόδειξη —με τα ίδια μέσα— της *ενότητας* ανάμεσα στη μουσική, το χορό, τη λέξη και τη χειρονομία.

Για τον J. G. Herder μόνο το άμουσο, το μη-μουσικό πνεύμα, μόνο το πνεύμα που στερείται κάθε αίσθησης για τη μουσική, μπορεί να βλέπει την οργανική μουσική σαν κενή από κάθε περιεχόμενο, σαν ωραίο παιχνίδι των αισθήσεων[22]. Από τις θέσεις του J. G. Herder γίνεται σαφές πως ο καντιανός φορμαλισμός στη θεώρηση της οργανικής μουσικής ουσιαστικά διαμορφώνεται ως άρνηση των ανθρωπιστικών της λειτουργιών και ως άρνηση της σχέσης της προς τον πολιτισμό[23]. Αυτό σημαίνει ότι ο J. G. Herder θεωρεί πως η αναγνώριση της «ελεύθερης ομορφιάς» (pulchritudo vaga) οδηγεί τελικά στην άρνηση των ανθρωπιστικών λειτουργιών της τέχνης γενικά, στην άρνηση του πολιτισμού.

Ανεξάρτητα απ' όλα αυτά οι αρχές του ιστορισμού και της λαϊκότητας στη φιλοσοφία της μουσικής του J. G. Herder παραμένουν σε ένα μάλλον περιγραφικό επίπεδο. Παρά το ότι ο J. G. Herder αναγνωρίζει τον πολιτισμικό-ιστορικό καθορισμό της ποικιλομορφίας της μουσικής προτίμησης, δεν φαίνεται ωστόσο να κατορθώνει να λύσει το αίνιγμα της κοινωνικο-ιστορικής φύσης των διαδικασιών της μουσικής ζωής, του ίδιου του μουσικού έργου και της μουσικής προτίμησης. Στη θεωρία του δεν τοποθετείται το πρόβλημα για τους «μηχανισμούς» μέσω των οποίων εκδηλώνεται η κοινωνικο-ιστορική φύση των αλλαγών που συντελούνται στις σχέσεις υποκειμένου-αντικειμένου (αλλά και στις διυποκειμενικές σχέσεις) στο επίπεδο της μουσικής ζωής. Εδώ

20. Στο ίδιο, σελ. 145.
21. Στο ίδιο, σελ. 42.
22. Στο ίδιο, σελ. 154-156.
23. Denes Soltai: «Ethos und Affekt», [Budapest - Berlin 1970] Moscow, Progress 1977, σελ. 314.

πρόκειται για σχέσεις, όπως είναι για παράδειγμα η σχέση του δημιουργικού υποκειμένου (ατομικό ή συλλογικό) προς το μουσικό υλικό, η σχέση του διαδίδοντος το μουσικό έργο υποκειμένου ως προς το ίδιο το μουσικό έργο, η σχέση του υποκειμένου-αποδέκτη προς το μουσικό έργο, οι σχέσεις μεταξύ αυτών των υποκειμένων κ.λπ. Μ' αυτή την έννοια η αρχή του ιστορισμού στα πλαίσια της φιλοσοφίας της μουσικής του J. G. Herder σε κάποιο βαθμό παραμένει αφηρημένη και περιγραφική.

Η φυσική μουσική κοσμολογία που αναφέρθηκε μετουσιώνει το δημιουργικό υποκείμενο σε απλό παρατηρητή των φυσικών φαινομένων, παρά το γεγονός ότι η θεωρία της *μίμησης* στην άποψη του J. G. Herder δεν κατέχει πλέον τη θέση στην οποία την τοποθετούν οι Γάλλοι διαφωτιστές. Ανεξάρτητα από το ότι η κυρίαρχη αρχή στη φιλοσοφία της μουσικής δεν είναι πλέον αυτή της *μίμησης*, αλλά εκείνη της *έκφρασης* του εσωτερικού κόσμου[24], η άποψη του J. G. Herder για το δημιουργικό υποκείμενο παραμένει διφορούμενη: αν όλα όσα ηχούν στη φύση είναι μουσική και αν χρειάζεται μόνο ένα χέρι ικανό να την εξάγει και ένα συναίσθημα να την αντιληφθεί, τότε η υποκειμενική δημιουργία προφανώς περιορίζεται μόνο στην «απόσπαση» εκείνου που ήδη υπάρχει, στην ακρόαση εκείνου που ήδη έχει ηχήσει.

## 2. *Ο ανθρωποκεντρισμός και το πρόβλημα της δημιουργικής υποκειμενικότητας στη θεωρία του J. W. Goethe*

Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΜΙΜΗΣΗΣ που χαρακτηρίζει τις απόψεις των Γάλλων διαφωτιστών βαθμιαία χάνει έδαφος. Ο Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) κάνει ακόμα ένα βήμα στην απομάκρυνση από αυτή την άποψη προς όφελος της θεωρίας για τη *δημιουργική* έκφραση. Η ιδέα για το ενεργητικό υποκείμενο-αποδέκτη της μουσικής τίθεται ακόμα από τον Σέξτο τον Εμπειρικό και τον Διογένη τον Βαβυλώνιο, χωρίς ωστόσο να αναπτυχθεί σε βάθος στους επόμενους αιώνες. Μ' αυτή την έννοια τα προβλήματα του *δημιουργικού υποκειμένου* και του *ενεργητικού υποκειμένου-αποδέκτη* τίθενται μόλις τον προηγούμενο αιώνα. Η ισχυρή επίδραση της θεωρίας της μίμησης —τουλάχιστον κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα— που είναι συνδεδεμένη με την κυριαρχία της σχέσης της προσωπικής εξάρτησης κάνει αδύνατο το στοχασμό σχετικά με το υποκείμενο σαν τέτοιο. Το υποκείμενο (και για την ακρίβεια ο αποδέκτης) νοείται μάλλον σαν *αντικείμενο*, παρά σαν *υποκείμενο* της αισθητικής αποδο-

24. Carl Dahlhaus, όπ. παρ., σελ. 21.

χής. Η Αναγέννηση, με τις ψευδαισθήσεις της για την τιτανική ατομικότητα, και ιδιαίτερα ο Διαφωτισμός, με την αυταπάτη της υπέρβασης των κοινωνικών αντινομιών μέσω της μόρφωσης και της διαπαιδαγώγησης, δεν αφήνουν αρκετά περιθώρια για μια ριζικά διαφορετική θεώρηση του μουσικού υποκειμένου.

Ο Immanuel Kant που συνεισφέρει στην εμφάνιση του ρομαντικού ανορθολογισμού με τη θεωρία του για τη μεγαλοφυΐα, εξετάζει τη δημιουργική υποκειμενικότητα από την άποψη της αντιπαράθεσης ανάμεσα στη φύση και την ελευθερία. Το χάσμα όμως που ανοίγει ανάμεσα σ' αυτές τις δυο κατηγορίες δεν επιτρέπει τη διαλεκτική —και συνεπώς κατά μια έννοια αντίστοιχη— επίλυση του προβλήματος της αντιπαράθεσής τους. Η μεγαλοφυΐα παραμένει αδέσμευτη από τη φύση και δημιουργεί ελεύθερα το έργο της τέχνης. Ταυτόχρονα, η θέση αυτή είναι ήδη αντι-μιμητική.

Η θεώρηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως διαφορετικής *από* και αντιπαρατιθέμενης *στην* μίμηση αποκτά το χαρακτήρα *αρχής* στις αισθητικές αντιλήψεις του J. W. Goethe[25]. Σ' αυτή τη βάση ο συγγραφέας της «Farbenlehre» στοχεύει στη θεμελίωση μιας «Tonlehre» στην προσπάθειά του να ανακαλύψει την ενοποιό αρχή όλων των φαινομένων[26]. Και παρά το ότι αυτό το σχέδιο μένει τελικά απραγματοποίητο, δεν διαφεύγει ωστόσο της προσοχής των σύγχρονων θεωρητικών της μουσικής τέχνης, όπως για παράδειγμα του Hugo Riemann και του Hans J. Moser.

Ο ανθρωποκεντρισμός που κυριαρχεί στη θεωρία του J. W. Goethe για το χρώμα επικρατεί και στις απόψεις του στο επίπεδο της φιλοσοφίας της μουσικής. Αυτή η κατεύθυνση των αντιλήψεών του συνδέεται με τις προσπάθειές του να διερευνήσει το συσχετισμό ανάμεσα στη φύση και την τέχνη. Η διερεύνηση αυτού του προβλήματος δεν περιορίζεται μόνο στα πλαίσια της καντιανής αντιπαράθεσης «φύση-ελευθερία». Πέρα από τη φιλοσοφικο-ηθική του άποψη ο J. W. Goethe εξετάζει το πρόβλημα από φιλοσοφικο-ιστορική άποψη, ως αντίθεση μεταξύ κοινωνίας και φύσης, από γνωσιολογική άποψη, ως σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο σαν υποκείμενο και τη φύση σαν αντικείμενο, αλλά επίσης και από «καθαρά» αισθητική άποψη, ως πρόβλημα για τη σχέση ανάμεσα στην *αναπαράσταση* και το *αναπαριστώμενο*[27].

Αν η αναπαράσταση αποτελεί *μίμηση* του αναπαριστώμενου, τότε είναι αρκετά δύσκολο να οριοθετήσει κανείς τα περιθώρια ύπαρξης της δημιουργικής υποκειμενικότητας. Αν όμως η αναπαράσταση αποτελεί ιδιόμορφης, ιδιαίτερης τάξης *πραγματικότητα*, της οποίας οι νόμοι δεν ταυτίζονται με εκείνους

25. Isak Passi, όπ. παρ., σελ. 174-175.
26. Romain Rolland, «Goethe et Beethoven», Sofia, Muzika 1983, σελ. 100.
27. Isak Passi: όπ. παρ., σελ. 174.

του αναπαριστώμενου, τότε θα πρέπει να διερευνηθεί η ιδιαιτερότητα των αλληλοσχέσεών τους. Ο J. W. Goethe δίνει διαλεκτική απάντηση στα ερωτήματα αυτά: η καλλιτεχνική αλήθεια είναι διαφορετικής τάξης από εκείνη της φύσης, αλλά στηρίζεται ακριβώς στην τελευταία. Αυτή η αλληλοσχέση μεταξύ φυσικής και καλλιτεχνικής αλήθειας εμφανίζεται σύμφωνα με τον J. W. Goethe τόσο στη διαδικασία της *δημιουργίας*, όσο και στη διαδικασία της *αποδοχής*.

Οι θέσεις από τις οποίες ξεκινά ο J. W. Goethe οδηγούν στην κριτική του μηχανιστικού υλισμού στο επίπεδο της τέχνης (κατά συνέπεια και της μουσικής τέχνης). Οδηγούν επίσης στην υπέρβαση των πυθαγορικών αντιλήψεων που αναβιώνουν την εποχή εκείνη, γεγονός που εναρμονίζεται με μια γενικότερη κριτική της μαθηματικής θεώρησης που «απο-ανθρωποποιεί» τη μουσική τέχνη[28]. Οι απόψεις του J. W. Goethe συγκεκριμενοποιημένες στο επίπεδο της μουσικής τέχνης θέτουν το πρόβλημα της *εκφραστικότητας* στη μουσική. Όταν ρωτούν τον J. W. Goethe για τα όρια των αναπαραστατικών (όχι οπωσδήποτε οπτικών) δυνατοτήτων της μουσικής αυτός απαντά ότι η μουσική μπορεί να αναπαριστά τίποτε και τα πάντα: η μουσική δεν αναπαριστά τίποτε όταν αντιλαμβάνεται κανείς την τέχνη μέσω των εξωτερικών αισθήσεων και τα πάντα όταν την αισθάνεται εσωτερικά, μέσω αυτών των αισθήσεων. Η μίμηση του κεραυνού στη μουσική δεν είναι καθόλου τέχνη, αλλά ο μουσικός που προκαλεί στον ακροατή το συναίσθημα που θα προκαλούσε ο αληθινός κεραυνός, αυτός ο μουσικός είναι ανεκτίμητος[29].

Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίος ο παραλληλισμός ανάμεσα στις απόψεις του J. W. Goethe και τον αφορισμό του L. Beethoven για τη λεγόμενη περιγραφή της φύσης στην Έκτη συμφωνία του. «Περισσότερο έκφραση του συναισθήματος παρά ζωγραφική (εννοείται ηχητική ζωγραφική —A.M.)» («Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei»)[30]. Εδώ είναι προφανές ότι αναδύονται η δημιουργική και η αποδεκτική *υποκειμενικότητα*.

Η σημασία της αρχής της δημιουργικής υποκειμενικότητας στις αισθητικές αντιλήψεις του J. W. Goethe γίνεται σαφέστερη εάν λάβει κανείς υπ' όψη του τη διαμάχη για την ελάσσονα τονικότητα ανάμεσα στον ίδιο και το φίλο του συνθέτη Carl Friedrich Zelter (1758-1832). Ενώ ο C. F. Zelter καταφεύγει στη φυσιοκρατία των πυθαγορικών, προκειμένου να ερμηνεύσει την ελάσσονα τονικότητα, ο J. W. Goethe επιμένει στην υποστήριξη της θέσης ότι ο άνθρωπος δημιουργεί τον «κόσμο των τόνων» (Tonwelt) και όχι η φύση[31]. Απόδειξη γι'

28. Denes Soltai, όπ. παρ., σελ. 321.
29. Romain Rolland, όπ. παρ., σελ. 103. Επίσης και Denes Soltai, όπ. παρ., σελ. 320.
30. Walter Siegmund-Schultze, «Beethoven», Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1975, σελ. 175.
31. Romain Rolland: όπ. παρ., σελ. 101.

αυτό είναι ότι δεν υπάρχει ούτε μια μουσική κλίμακα που να αποτελεί προϊόν της φύσης, παρά το ότι οι διάφοροι τόνοι μπορεί να υπάρχουν σ' αυτήν. Ο J. W. Goethe υπογραμμίζει επίσης ότι τα στοιχειώδη φυσικά φαινόμενα δεν είναι τίποτα σε σύγκριση με τον άνθρωπο που τα συνδέει μεταξύ τους, τα τροποποιεί και τελικά τα μετουσιώνει δημιουργώντας την ιδιαίτερη καλλιτεχνική πραγματικότητα μέσω του εξανθρωπισμού τους.

Οι απόψεις του J. W. Goethe απηχούν την αντίληψή του για τις δομικές αλλαγές του νοήματος που πραγματοποιούνται στην οργανική μουσική της εποχής εκείνης και αντανακλούν ιδιόμορφα την αντιφατικότητα των κοινωνικών αλλαγών που συντελούνται στο ίδιο χρονικό διάστημα. Το διφορούμενο της καντιανής φιλοσοφίας της μουσικής εκφράζει την κρίση που διέρχεται η θεωρία των συναισθημάτων. Η κριτική του J. W. Goethe δεν κατορθώνει τελικά να διαβλέψει πίσω από την καντιανή διττότητα την κοινωνική και ιστορική έννοια, αλλά και σημασία, των αλλαγών που συντελούνται. Η αντίληψη του J. W. Goethe αποτελεί βήμα μπροστά από αυτή την άποψη, όπως επίσης και από την άποψη της ανάπτυξης μιας διαλεκτικής θεώρησης της τέχνης γενικά και της μουσικής τέχνης ειδικότερα.

Το ουσιαστικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της νέας μουσικής της περιόδου του τέλους του δέκατου όγδοου και των αρχών του δέκατου ένατου αιώνα συνίσταται στην απώλεια του μονοσήμαντου και της αμεσότητας του εκφραζόμενου ιδεατού και συναισθηματικού περιεχομένου. Παρ' όλα αυτά σημειώνεται και η διαδικασία της κυριαρχίας κάποιας συγκεκριμένης ιδέας στο μουσικό έργο (και ειδικότερα στη μεγάλη μορφή της σονάτας). Από αυτή την άποψη ο L. van Beethoven αποτελεί τυπικό παράδειγμα[32]. Αυτή η αντιφατική διαδικασία προβάλλει περισσότερο ιδιόμορφες απαιτήσεις από τον αποδέκτη, που αφορούν την ανάπτυξη διαφορετικής (σε σχέση με τα προηγούμενα είδη μουσικής) ικανότητας προσανατολισμού στο ηχητικό συνεχές του μουσικού έργου. Από την άλλη πλευρά εμπλουτίζεται η ποικιλομορφία της μουσικής αποδοχής —ποικιλομορφία που εξαρτάται από μια σειρά παράγοντες που επίσης συνδέονται με το βαθμό ανάπτυξης της ικανότητας προσανατολισμού στη διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας από τη μεριά του ακροατή.

Με την έννοια της απώλειας του μονοσήμαντου και της αμεσότητας του ιδεο-συναισθηματικού περιεχομένου του μουσικού έργου, το εμπράγματο (οι διάφορες μουσικές μορφές στην προκειμένη περίπτωση) μέσω του οποίου

32. Όπως υποδεικνύει για παράδειγμα, ο Hans J. Moser («Musikästhetik», México, UTEHA 1966, σελ. 186-187), η ιδέα του μοιραίου «γεμίζει» την Πέμπτη συμφωνία, η αναπαράσταση του ηρωικού στοιχείου — την Τρίτη συμφωνία, η ιδέα της ελευθερίας — τη μουσική του Egmont κ.λπ.

εκφράζεται η ανθρώπινη εσωτερικότητα, αποκτά αόριστο χαρακτήρα[33]. Ή, όπως με μεγαλύτερη ακρίβεια θα το εκφράσει αργότερα ο G. W. F. Hegel, «...ο μουσικός στην πραγματικότητα επίσης δεν αφαιρείται από κάθε περιεχόμενο, αλλά το βρίσκει σε κείμενο, με βάση το οποίο συνθέτει μουσική, *ή ντύνει πλέον περισσότερο ανεξάρτητα κάποια διάθεση με τη μορφή μουσικού θέματος που δομεί κατόπιν παραπέρα* (η υπογράμμιση είναι του γράφοντος —A.M.)· αλλά γνήσιο πεδίο των συνθέσεών του γίνεται η πιο τυπική εσωτερική πνευματικότητα, ο καθαρός ήχος, και η εμβάθυνση του μουσικού στο περιεχόμενο αντί να γίνει μορφή, απευθυνόμενη προς τα έξω, μάλλον γίνεται αποχώρηση στην ελευθερία του δικού του εσωτερικού κόσμου, κίνηση του δημιουργού στον ίδιο του τον εαυτό και σε μερικές σφαίρες της μουσικής γίνεται μάλιστα διαβεβαίωση ότι αυτός σαν καλλιτέχνης είναι ελεύθερος από το περιεχόμενο»[34].

Ο J. W. Goethe, αντίθετα από τον J. G. Herder, στην προσπάθειά του να κατανοήσει την ιστορία της μουσικής[35], κατορθώνει να αντιληφθεί αυτό το ουσιαστικό χαρακτηριστικό της νέας μουσικής, το οποίο εναρμονίζεται με το πνεύμα μιας κοινωνίας, όπου αρχίζει ήδη να κυριαρχεί το αφηρημένο υποκείμενο, πριν ακόμα αρχίσει να γίνεται καταφανής η ανορθολογική ουσία της αστικής (και βέβαια πολύ αργότερα και της ολοκληρωτικής) θεσμικής ορθολογικότητας. Παράλληλα, ο J. W. Goethe κατανοεί τον ηθικό και αισθητικό κίνδυνο που κρύβει η αυτοεμβάθυνση κι αυτός είναι ο λόγος που η στάση του απέναντι στη νοσηρή υποκειμενικότητα του ρομαντισμού είναι αρνητική[36]. Ωστόσο ο J. W. Goethe και πάλι εκδηλώνεται ως διαλεκτικός όταν, όπως και ο G. W. F. Hegel, υποστηρίζει εκείνη την έκφραση του υποκειμενικού εσωτερικού κόσμου που μέσα από τα πάθη του αντανακλά τα προβλήματα της εποχής.

## 3. *Ο υποκειμενικός ιδεαλισμός και ο ανορθολογισμός στη φιλοσοφία της μουσικής των J. G. Fichte και F. W. Schelling*

Από τις τασεις της γερμανικης κλασικής φιλοσοφίας της μουσικής που παρουσιάστηκαν μέχρι εδώ, ως δυνατές εξελίξεις του συνόλου των προβλημάτων που εξέτασαν οι J. G. Herder και J. W. Goethe αναδύονται εκείνες οι τάσεις

33. Denes Soltai: όπ. παρ., σελ. 316.
34. G. W. Hegel: «Ästhetik», Sofia, Izdatelstvo na BKP, τόμος 2, σελ. 361.
35. Ο J. W. Goethe ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την ιστορία της μουσικής και ειδικότερα με τα προβλήματα γύρω από την ελάσσονα τονικότητα (Romain Rolland, όπ. παρ., σελ. 101-103).
36. Denes Soltai, όπ. παρ., σελ. 317.

που κυριαρχούν στα φιλοσοφικά συστήματα των Johann Gottlieb Fichte (1762-1814 και Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854): ο υποκειμενικός ιδεαλισμός και ο ανορθολογισμός.

Ο J. G. Fichte μετατρέπει τη μουσική σε καθαρά υποκειμενικό βίωμα, καθώς της αρνείται κάθε δυνατότητα αντικειμενικής ύπαρξης. Κατά την άποψή του το μέλος, η αρμονία και τα στοιχεία από τα οποία συνίσταται το μουσικό υλικό υπάρχουν μόνο στη συνείδηση του ακροατή, η οποία μετατρέπει την ποικιλομορφία σε ενότητα, ενώ αν δεν υποτεθεί τέτοιος ακροατής, τότε δεν μπορούν να υπάρχουν ούτε αρμονία, ούτε συνήχηση[37].

Αυτή η αποφασιστική υπεράσπιση της *ενεργητικότητας* του υποκειμένου, πραγματοποιημένη στα πλαίσια του υποκειμενικού ιδεαλισμού θέτει μια σειρά από προβλήματα που αφορούν τη φύση του μουσικού έργου, τις οντολογικές του προϋποθέσεις. Τα προβλήματα που εξετάζονται αφορούν επίσης την ουσία της διαδικασίας της μουσικής επικοινωνίας από την «αρχική» διαδικασία της δημιουργίας μέχρι την «τελική» διαδικασία της αποδοχής. Ο περιορισμός της μουσικής στα πλαίσια της υποκειμενικής συνείδησης αφήνει άλυτο το πρόβλημα για τις βάσεις της διυποκειμενικότητας του νοήματος, που απαιτείται για την πραγματοποίηση οποιασδήποτε επικοινωνιακής διαδικασίας.

Η διυποκειμενικότητα, που στον I. Kant θεμελιώνεται με το «κοινό αίσθημα» (sensus communis) που υποδεικνύει[38], απουσιάζει από τη θεωρία του J. G. Fichte. Η φιλοσοφία του της μουσικής αποτελεί εξέλιξη της υποκειμενιστικής τάσης της φιλοσοφίας της μουσικής του I. Kant (διάταξη των αισθητηρίων δεδομένων του υποκειμένου της αποδοχής με βάση κάποιες αναλογίες). Ακριβώς σ' αυτόν τον υποκειμενισμό που θέτει στο κέντρο της προσοχής του τον πρακτικά δραστηριοποιημένο άνθρωπο και τονίζει την ελευθερία και την αυτονομία του, όπως και τη δημιουργική του φαντασία[39], στηρίζεται το κίνημα του ρομαντισμού.

Ο υποκειμενισμός της φιλοσοφίας της τέχνης του J. G. Fichte (αλλά και γενικότερα του φιλοσοφικού του συστήματος) αναπτύσσεται με βάση τη διαλεκτική του μέθοδο. Ο αυτόνομος ελεύθερος άνθρωπος θεωρείται από τον J. G. Fichte ως «...αντιφατική ενότητα πεπερασμένου και απείρου, λογικότητας και αισθητότητας, ενεργητικότητας και πάθους»[40]. Στο επίπεδο της φιλοσοφίας της τέχνης αυτή την αντιφατική ενότητα εκφράζει το Εγώ του καλλι-

37. Stanislav Markus, «Istoriia muzikalnoi estetiki» («A History of the Aestetics of Music»), Moscow, Gosudarstvennoye muzikalnoye izdatelstvo 1959, τόμος 1, σελ. 243.
38. I. Kant, όπ. παρ., σελ. 182-185.
39. Isac Passi, όπ. παρ., σελ. 237.
40. Ivan Stefanov, «Dialektikata na Fihte» («Fichte's Dialectics»), Sofia, Bulgarian Academy of Sciences 1982, σελ. 24.

τέχνη, ενώ στην καλλιτεχνική δραστηριότητα που αποτελεί πλήρη και απόλυτη ενσάρκωση της δημιουργικής δραστηριότητας, συγχωνεύονται η γνώση και η πράξη[41].

Παράλληλα, η φιλοσοφία του J. G. Fichte αν και συνδεδεμένη με τη Γαλλική Επανάσταση και κατά συνέπεια με τη διαταραγμένη από αυτή νίκη του Λόγου, οδηγεί τόσο στην ανάπτυξη της διαλεκτικής του G. W. F. Hegel, όσο και στην ανάπτυξη του ανορθολογισμού της φιλοσοφίας του F. W. J. Schelling κι αργότερα της φιλοσοφίας της ζωής και της βουλησιαρχίας (W. Dilthey, A. Schopenhauer κ.ά.) Στις αναλύσεις του ο J. G. Fichte εισάγει την έννοια του Απόλυτου και βλέπει στη διαλεκτική προπαρασκευαστικά στάδια για τη μυστικιστική διαίσθηση που αποκαλύπτει όχι μόνο το Απόλυτο, αλλά και το Θεό. Αυτό ισχύει τόσο για τη διαλεκτική που χαρακτηρίζει τη γνώση του Είναι, όσο και για τη διαλεκτική της διαδικασίας της δημιουργικής δραστηριότητας[42].

Συνεχιστής της ιδεαλιστικής κατεύθυνσης του J. G. Fichte είναι ο F. W. J. Schelling. Ο I. Kant θεμελιώνει εκείνη την παράδοση της γερμανικής φιλοσοφίας, σύμφωνα με την οποία κάθε φιλοσοφικό σύστημα που διεκδικεί την τελειότητα και την πληρότητα συμπεριλαμβάνει συστηματική θεώρηση της φιλοσοφίας της τέχνης και ειδικότερα της φιλοσοφίας των διάφορων μορφών της. Ο F. W. J. Schelling δεν παρεκκλίνει αυτής της πορείας, που ακολουθούν και άλλοι εκπρόσωποι της γερμανικής κλασικής φιλοσοφίας. Το γεγονός αυτό, αλλά και η ιδιαίτερη θέση που κατέχει ο στοχασμός του F. W. J. Schelling στην ιστορία της φιλοσοφίας της μουσικής, καθορίζουν την ανάγκη συνοπτικής τουλάχιστον παρουσίασης των θεμελιωδών αρχών του συστήματός του.

Προσπαθώντας να άρει την αντίθεση μεταξύ φύσης και πνεύματος, μεταξύ πραγματικού (εμπράγματου)[43] και ιδεατού, μεταξύ Εγώ και μη-Εγώ, που έθεσε ο J. G. Fichte, ο F. W. J. Schelling συλλαμβάνει τη φύση σαν πνευματική διαδικασία[44]. Μ' αυτή την έννοια η φιλοσοφία του F. W. J. Schelling είναι φιλοσοφία της ταυτότητας.

Το Απόλυτο, προς το οποίο τείνει το Εγώ στη φιλοσοφία του J. G. Fichte είναι το σημείο εκκίνησης της φιλοσοφίας του F. W. J. Schelling. Φυσικά στον F. W. J. Schelling το Απόλυτο δεν έχει απόλυτα την ίδια έννοια με το Απόλυτο του J. G. Fichte. Στον J. G. Fichte το Απόλυτο Εγώ εμφανίζεται ως τελικό σημείο, τελικός σκοπός του καθαρού Εγώ που με τη σειρά του συνενώνει το

41. Isac Passi, όπ. παρ., σελ. 238.
42. Georges Gurvitch, «Dialectique et sociologie», Paris, Flammarion 1962, σελ. 80-81.
43. Ο F. Schelling αντιλαμβάνεται το πραγματικό ως εμπράγματο, ως αναφερόμενο δηλαδή στα πράγματα.
44. Monroe C. Breardsley, όπ. παρ., σελ. 221.

πρακτικό με το θεωρητικό Εγώ[45]. Θα πρέπει να τονιστεί εδώ ότι οι όροι «θεωρητικό» και «πρακτικό Εγώ» αποτελούν υποκειμενιστική-ιδεαλιστική ερμηνεία των αντίστοιχων καντιανών εννοιών για το θεωρητικό και πρακτικό λόγο.

Το «Απόλυτο» στη φιλοσοφία του F. W. J. Schelling θεωρείται ως «...καθαρό α-διάφορο (Indifferenz), μη διακρίσιμη ταυτότητα του πραγματικού και του ιδεατού, του υποκειμενικού και του αντικειμενικού»[46]. Αυτή η απόλυτη ταυτότητα είναι η βάση του κάθε υπαρκτού. Το αδιάφορο Απόλυτο αποτελεί ατέρμονο συνεχές. Από την άποψη του πεπερασμένου το Απόλυτο μπορεί να συλληφθεί ως ποικιλομορφία διαφορετικών βαθμών της πραγματικότητας[47]. Στην πράξη το Απόλυτο μπορεί να συλληφθεί μέσω των διαφορετικών βαθμών της πραγματικότητας που ονομάζονται «σθένη» (Potenz). Συνεπώς το διαφορετικό και το ποικιλόμορφο αναδύονται μέσω των σθενών που παρουσιάζονται με τη μορφή αντιπαρατιθέμενων πόλων[48]. Κατά τον F. W. J. Schelling αποστολή της φιλοσοφίας είναι η κατανόηση του Απόλυτου μέσω των διαφορετικών σθενών του. Η φιλοσοφία της τέχνης, συνεπώς, και ειδικότερα η φιλοσοφία της μουσικής στοχεύουν στην κατανόηση του Απόλυτου, όπως το εννοεί ο F. W. J. Schelling, μέσω της κατανόησης της τέχνης[49].

Όπως λέει ο ίδιος ο F. W. J. Schelling, «...στην έννοια μιας φιλοσοφίας της τέχνης συνδέονται δυο αντίθετα. Η τέχνη είναι το πραγματικό, το αντικειμενικό, ενώ η φιλοσοφία είναι το ιδεατό, το υποκειμενικό. Συνεπώς το αντικείμενο της φιλοσοφίας της τέχνης θα μπορούσε να προσδιοριστεί ως εξής: *να εκθέσει στο ιδεατό το πραγματικό, το οποίο περιέχεται στην τέχνη*»[50].

Παράλληλα, ο F. W. J. Schelling στοχεύει στο διαχωρισμό της θέσης της τέχνης (συνεπώς και της μουσικής τέχνης) στο σύμπαν αποσαφηνίζοντας τη θέση της στο σύστημα της φιλοσοφίας. Απ' αυτή την άποψη είναι διαφορετική η θέση που κατέχει η τέχνη στο σύστημα της φιλοσοφίας του F. W. J. Schelling, από εκείνη που της προσδίδουν στα συστήματά τους οι I. Kant και J. G. Fichte.

---

45. Georges Gurvitch, όπ. παρ., σελ. 82-83.
46. M. Ovsianikov, όπ. παρ., σελ. 329.
47. Monroe C. Breardsley, όπ. παρ., σελ. 222.
48. Herbert M. Schueller, «Schelling's Theory of the Metaphysics of Music», στο περιοδικό Journal of Aesthetics and Art Criticism XV (June 1957), σελ. 462.
49. F. W. J. Schelling: «Philosophie der Kunst», στο «Schellings Werke», München, C. H. Beck und K. Oldenbourg 1927, τόμος III, σελ. 388, «Συνεπώς στη φιλοσοφία της τέχνης αρχικά κατασκευάζω όχι την τέχνη σαν τέχνη, σαν αυτό το *ιδιαίτερο, αλλά κατασκευάζω το σύμπαν στη μορφή της τέχνης* και η φιλοσοφία της τέχνης είναι *επιστήμη για το σύμπαν με τη μορφή ή το σθένος της τέχνης*». Σύμφωνα με τον F. Schelling, «κατασκευάζω» σημαίνει «παρουσιάζω, εκθέτω στο ιδεατό», όπ. παρ., σελ. 384.
50. Στο ίδιο, σελ. 384.

Η δημιουργική αυτο-δραστηριότητα του Εγώ, που εμφανίζεται στη θεωρία του J. G. Fichte, σαν αποτέλεσμα της οποίας τίθεται το μη-Εγώ, γίνεται επίσης αντιληπτή από τον F. W. J. Schelling ως παραγωγική δραστηριότητα. Οι μορφές που υπάρχουν στη φύση είναι προϊόντα αυτής της δραστηριότητας[51]. Ο Friedrich von Schelling αντιλαμβάνεται τη διαλεκτική του γενικού και του μερικού στην ιδιαιτερότητα των μορφών που είναι δυνατές σαν τέτοιες στο Απόλυτο, μόνο στο βαθμό που «...περικλείουν όλη την ουσία του Απόλυτου ("...das ganze Wesen des Absoluten in sich aufnehmen")»[52].

Η εσωτερική αρμονία ανάμεσα στο Εγώ και τη φύση πραγματοποιείται μόνο μέσω της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Εγώ. Η φιλοσοφία γεννιέται από την ποίηση και, όπως άλλωστε και οι υπόλοιπες επιστήμες, στο μέλλον θα επιστρέψει σ' αυτήν. Σύμφωνα με τον F. W. J. Schelling, το υποκειμενικό και το αντικειμενικό, το πνεύμα και η φύση, το εσωτερικό και το εξωτερικό, το συνειδητό και το ασυνείδητο, η αναγκαιότητα και η ελευθερία βρίσκουν την ενότητά τους στην τέχνη[53]. Η διαλεκτική αντίληψη χαρακτηρίζει επίσης τις απόψεις του F. W. J. Schelling για την καλλιτεχνική δημιουργία. Η καλλιτεχνική δημιουργία αρχίζει με την εσωτερική αντίθεση ανάμεσα στο συνειδητό και το ασυνείδητο. Η αντίθεση αυτή αίρεται μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας που αντικειμενοποιεί τις αναπτυγμένες μορφές της διάνοιας (της σκέψης) σε έργα, σε καλλιτεχνικά έργα, στα οποία η αναγκαιότητα και η ελευθερία βρίσκονται σε ενότητα[54].

Η τέχνη κατά τον F. W. J. Schelling δομείται από: α) το συνειδητό, το εμπρόθετο, το ελεύθερο και β) το ακατανόητο, το ασυνείδητο, το οποίο είναι ανάλογο με τη μοίρα και ονομάζεται μεγαλοφυΐα. Αν το πρόβλημα για το ασυνείδητο λυνόταν μόνο μ' αυτή την έννοια δεν θα ήταν σωστό να κατατάσσει κανείς τη φιλοσοφία της τέχνης του F. W. J. Schelling και ειδικότερα τη φιλοσοφία του της μουσικής στην τάση του ανορθολογισμού. Είναι φυσικό ότι από μια άποψη το ασυνείδητο και συνεπώς το ανορθολογικό στοιχείο παίζει σημαντικότατο ρόλο όχι μόνο στην καλλιτεχνική-δημιουργική διαδικασία, αλλά και στη διαδικασία της αποδοχής. Ο F. W. J. Schelling όμως δεν αποσαφηνίζει την ιδιαιτερότητα αυτού του ρόλου, απ' όπου και συνάγεται η δυνατότητα απολυτοποίησής του.

Έτσι, αν ο F. W. J. Schelling θεωρούσε το ασυνείδητο σαν «στιγμή» της δημιουργικής διαδικασίας, της οποίας τα όρια διερευνώνται με «φόντο» τη διαλεκτική των σχέσεων ανάμεσα στην πραγματικότητα (ως αντικείμενο) και τον άνθρωπο (ως υποκείμενο) στην ίδια αυτή διαδικασία, δεν θα μπορούσε να

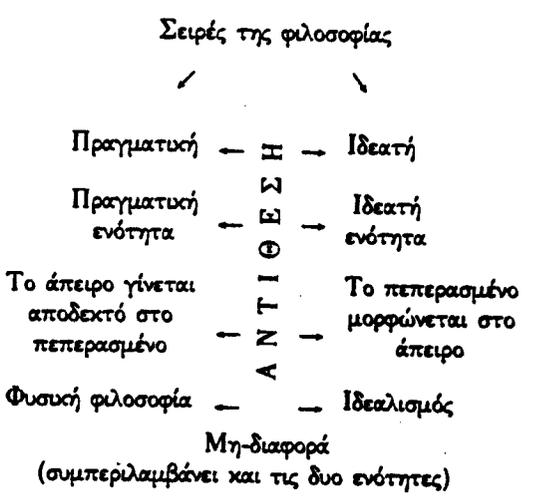
51. Monroe C. Breardsley, όπ. παρ., σελ. 221.
52. F. W. J. Schelling, όπ. παρ., σελ 408.
53. M. Ovsianikov, όπ. παρ., σελ. 330.
54. Monroe C. Breardsley, όπ. παρ., σελ. 222.

δικαιολογηθεί το συμπέρασμα, ότι ο ανορθολογισμός είναι κυρίαρχη τάση σ' αυτή τη φιλοσοφία της μουσικής. Σ' αυτή την περίπτωση η ελευθερία του Εγώ, εκφραζόμενη μέσω της δημιουργικής του δραστηριότητας, δεν θα καθόριζε τόσο την ανορθολογική, όσο την υποκειμενική-ιδεαλιστική και βουλησιαρχική κατεύθυνση της φιλοσοφίας της μουσικής του F. W. J. Schelling.

Ωστόσο ο F. W. J. Schelling έχει μείνει στην ιστορία της φιλοσοφίας της τέχνης σαν ένας από τους θεωρητικούς του ρομαντισμού ακριβώς χάρη στις αντιλήψεις του για το ασυνείδητο και τη διανοητική διαίσθηση που συνδυάζονται με το μυστικισμό της θεϊκής αρχής και τον ανορθολογισμό της ελευθερίας της μεγαλοφυΐας.

Σύμφωνα με ότι έχει παρουσιαστεί ως αποστολή της φιλοσοφίας της τέχνης, ο F. W. J. Schelling διακρίνει την πραγματική από την ιδεατή «σειρά» (Reihe) της φιλοσοφίας, στις οποίες αντιστοιχούν η πραγματική και η ιδεατή ενότητα. Στην πραγματική ενότητα το άπειρο γίνεται αποδεκτό (aufgenommen wird) στους κόλπους του πεπερασμένου ενώ στην ιδεατή ενότητα το πεπερασμένο (δια)μορφώνεται (gebildet wird) στους κόλπους του άπειρου. Στην κατασκευή της πραγματικής σειράς αντιστοιχεί η φυσική φιλοσοφία, ενώ στην κατασκευή της ιδεατής σειράς αντιστοιχεί ο ιδεαλισμός στο σύστημα της γενικής φιλοσοφίας[55]. Εκείνο που συμπεριλαμβάνει και τις δυο ενότητες ο F. W. J. Schelling το ονομάζει μη-διαφορά, αδιαφορία (Indifferenz)[56]. Σύμφωνα με τον F. W. J. Schelling στην πραγματική ενότητα αντιστοιχεί η πλαστική τέχνη, ενώ στην ιδεατή ενότητα αντιστοιχεί η λογοτεχνία[57] (σχήμα 1):

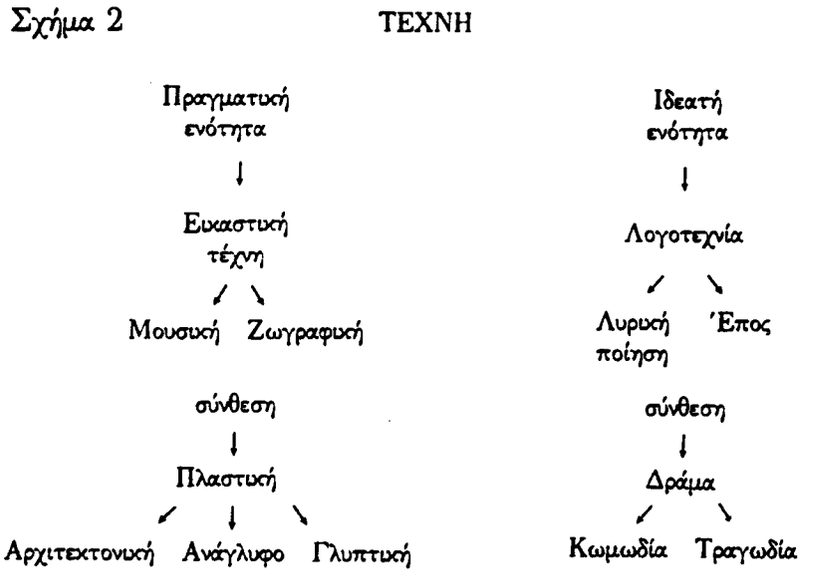
Σχήμα 1




55. F. W. J. Schelling, όπ. παρ., σελ. 391.
56. Στο ίδιο.
57. Στο ίδιο.

Στην πραγματική και στην ιδεατή ενότητα, στο βαθμό που προσδιορίζονται (fixieren) η κάθε μια ξεχωριστά «...πρέπει, επειδή η κάθε μια από μόνη της είναι απόλυτη, να επιστρέψουν και πάλι οι ίδιες ενότητες, συνεπώς στην πραγματική και πάλι η πραγματική, η ιδεατή και εκείνη στην οποία και οι δυο είναι ενωμένες. Το ίδιο συμβαίνει και με την ιδεατή ενότητα»[58]. Στην ταξινόμηση των τεχνών που προτείνει ο F. W. J. Schelling η μουσική αποτελεί το ιδεατό στην πραγματική ενότητα[59]. Στην πλαστική τέχνη συγχωνεύονται οι δυο ενότητες (σχήμα 2):

Σχήμα 2




Το πραγματικό για τον F. W. J. Schelling είναι το αντικειμενικό, το φυσικό, το υλικό[60]. Στις πλαστικές τέχνες (μουσική, ζωγραφική), που αντιστοιχούν στην πραγματική ενότητα, η πραγματικότητα παρουσιάζεται άμεσα σαν αφηρημένη μορφή[61]: «...η *μουσική* δεν είναι παρά ο αρχέτυπος (urbildliche) ρυθμός της φύσης και του ίδιου του σύμπαντος, ο οποίος μέσω αυτής της τέχνης

58. Στο ίδιο.

59. Η ταξινόμηση των τεχνών που παρουσιάζεται στο επόμενο σχήμα δίνει μια γενική εικόνα της αντίληψης του F. W. J. Schelling. Ο ίδιος ταξινομεί και τα διαφορετικά είδη της κάθε τέχνης στα πλαίσια των διαφορετικών μορφών τέχνης (για παράδειγμα τη «νεκρή φύση» στη ζωγραφική, κ.λπ.).

60. Enrico Fubini, «Les Philosophes et la Musique», Paris, Honoré Champion 1983, σελ. 133.

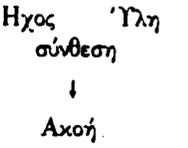
61. Herbert M. Schueller, όπ. παρ., σελ. 468.

διαφαίνεται στον αναπαριστώμενο κόσμο (abgebildete Welt)»[62]. Το ιδεατό, από την άλλη πλευρά αντιστοιχεί στο υποκειμενικό, στο μη υλικό, στο πνευματικό[63]. Στις αντίστοιχες μορφές της λογοτεχνίας (λυρική ποίηση, έπος, δράμα) το πραγματικό υπάρχει έμμεσα: οι λέξεις στη λογοτεχνία δεν αποτελούν παρουσία του πραγματικά υπαρκτού (όπως συμβαίνει στη μουσική). Ωστόσο στο βαθμό που το πραγματικό και το ιδεατό είναι δυο όψεις ενός «πράγματος» (του Απόλυτου), για παράδειγμα, η μουσική και η ζωγραφική είναι δυο όψεις (πραγματική και ιδεατή αντίστοιχα) του ίδιου «πράγματος» που στην προκειμένη περίπτωση εκφράζεται μέσω της πλαστικής, στην οποία η μουσική και η ζωγραφική βρίσκονται σε ενότητα.

Σύμφωνα μ' αυτές τις αρχές, η μουσική (όπως κάθε μορφή τέχνης) αποτελεί διαφορά (Differenz), διάφορο στο αδιάφορο ή στο μη διαφορετικό. Η αυτόνομη ύπαρξη της μουσικής είναι απλώς μια όψη της ταυτότητας. Όπως κάθε σθένος, είναι και αυτή ταυτόχρονα κάποια ιδιαίτερη ολότητα και η ίδια είναι απόλυτη ολότητα.

Ο ήχος σαν τέτοιος (δηλ. θεωρούμενος ανεξάρτητα από την ύλη) αποτελεί μια από τις όψεις του άπειρου στο πεπερασμένο, μια από τις όψεις του αδιάφορου. Όπως λέει ο F. W. Schelling «...η αδιαφορία (Indifferenz) της αποδοχής του άπειρου στο πεπερασμένο, αντιλαμβανόμενη μόνο σαν αδιαφορία, είναι ήχος»[64]. Το αδιάφορο όμως εμφυτεύεται στο διαφορετικό (δηλ. στο υλικό σώμα που παράγει ήχο). Και στη συνέχεια ο F. W. Schelling σημειώνει ότι «...προϋπόθεση του ήχου είναι η έξοδος του σώματος από την αδιαφορία και αυτό συμβαίνει όταν έρχεται σε επαφή με άλλο σώμα»[65]. Ο ήχος αποτελεί τη μια από τις δυο διαστάσεις που συντίθενται στην ακοή. Η δεύτερη διάσταση είναι η ύλη (σχήμα 3).

Σχήμα 3




62. F. W. J. Schelling, όπ. παρ., σελ. 389.

63. Στον F. W. Schelling ο όρος «ιδεατό» έχει δυο έννοιες: α) την έννοια εκείνου, το οποίο δεν είναι πραγματικό ή εμπράγματο (μη υλικό) και ταυτίζεται με το πραγματικό (ή το εμπράγματο) στο Απόλυτο· β) την έννοια εκείνου, το οποίο συλλαμβάνεται μέσω του λόγου (της σκέψης), δηλ. ως ιδέα.

64. F. W. J. Schelling, «Philosophie der Kunst», Sofia: Nauka i Izkustvo 1980, σελ. 168.

65. Στο ίδιο, σελ. 170.

Με βάση αυτές τις προϋποθέσεις ο F. W. Schelling καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «...η μουσική σαν τέχνη είναι υποταγμένη αρχικά στην *πρώτη διάσταση* (έχει μόνο μια διάσταση)»[66], δηλαδή στερείται διαστάσεων τέτοιων, που αναφέρονται στην έννοια του χώρου. Το δεύτερο συμπέρασμα που προτείνει ο F. W. Schelling είναι ότι «...η αναγκαία μορφή της μουσικής είναι η διαδοχή (Sykzession)»[67], δηλαδή η συνέπεια, η ακολουθία. Σύμφωνα με τον F. W. Schelling ο χρόνος «...είναι γενική μορφή αποδοχής του άπειρου στο πεπερασμένο και στον ίδιο βαθμό θεωρείται ως μορφή αφηρημένη από το πραγματικό»[68]. Συνοπτικά η διάσταση της μουσικής που δεν υπόκειται σε χαρακτηρισμούς που αναφέρονται στο χώρο αποτελεί το άπειρο, το οποίο γίνεται αντιληπτό μέσω του πεπερασμένου, δηλαδή μέσω του ξεχωριστού μουσικού έργου.

Η χρονική αρχή που αναφέρθηκε (δηλ. η «διείσδυση» του άπειρου στο πεπερασμένο) σε σχέση με το υποκείμενο αποκαλύπτεται ως αυτοσυνείδηση. Μ' αυτή την έννοια η αυτοσυνείδηση είναι η εισαγωγή της ενότητας της συνείδησης στο πολυπληθές, στο ιδεατό[69] (εδώ θα πρέπει να υπενθυμιστεί ότι το πολυπληθές, το διαφορετικό —η διαφορά— είναι ιδεατά, ενώ πραγματικά είναι το αδιάφορο, το μη διαφορετικό, το Απόλυτο που ταυτίζεται με το Θεό)[70]. Ο F. W. Schelling τονίζοντας τη χρονική όψη του μουσικού έργου στοχεύει στη θεμελίωση της συγγένειας ανάμεσα στη μουσική και το λόγο, την ακοή και την αυτοσυνείδηση. Η υπόδειξη της συγγένειας μεταξύ της μουσικής και της συνείδησης στη χρονική τους ουσία αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα σημεία στην πολύπλοκη φιλοσοφία της μουσικής του F. W. Schelling. Ακριβώς σ' αυτή την άποψη ο G. W. F. Hegel στηρίζει τη φιλοσοφική αντίληψη για τη μουσική ως ιδιόμορφη προνομιακή γλώσσα[71].

Κατά τον F. W. Schelling από αυτή τη συγγένεια γίνεται κατανοητή και η αριθμητική πλευρά της μουσικής. Συμφωνεί με τον Πυθαγόρα για τη σχέση μεταξύ αριθμού και ψυχής, όπως και με τον G. W. Leibniz για τη μουσική σαν ασυνείδητη αρίθμηση[72] («exercitium arithmiticae occultum nescientis se numerari animi»)[73]. Είναι φανερό ότι ο F. W. Schelling εξετάζει τη σχέση που αναφέρθηκε ανάμεσα στο χρόνο, τον αριθμό, τον ήχο, τη μουσική, το λόγο και την αυτοσυνείδηση στη βάση της αρίθμησης. Λογικά έπεται ότι η αρίθμηση συνδέεται με την άρθρωση του συνεχούς, της ακολουθίας. Από εδώ ο F. W.

66. Στο ίδιο.
67. Στο ίδιο.
68. Στο ίδιο.
69. Στο ίδιο, σελ. 171.
70. Στο ίδιο, σελ. 59 και επ.
71. Enrico Fubini: όπ. παρ., σελ. 135.
72. F. W. J. Schelling, όπ. παρ., σελ. 171.
73. Στο Arthur Schopenhauer: «Ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση», Αθήνα, Αναγνωστίδη, σελ. 327.

Schelling συνδέει τη χρονική διάσταση της μουσικής με το ρυθμό. Η επόμενη τριάδα: σθενών περιλαμβάνει την ακολουθία των τόνων, διαστάσεις που συντίθενται στο ρυθμό (σχήμα 4).

Σχήμα 4

Τόνος Διαδοχικότητα

σύνθεση

↓

Ρυθμός

Σύμφωνα με τον F. W. Schelling η άρθρωση του συνεχούς που συνδέεται με το ρυθμό, αλλά και με το μέτρο (με την έννοια της ακολουθίας του ισχυρού και ασθενούς μέρους του μέτρου), πραγματοποιείται ασυνείδητα. Υποδεικνύει ότι οι περισσότεροι άνθρωποι που εκτελούν κάποια μηχανική εργασία ελαφρύνουν τη μονοτονία αρθρώνοντας ασυνείδητα τη συνεχή ακολουθία σε περιόδους, τις οποίες μετρούν επίσης ασυνείδητα[74]. Το ουσιαστικό σημείο σ' αυτές τις σκέψεις του F. W. Schelling είναι η θεώρηση του ρυθμού σαν το στοιχείο εκείνο που μετουσιώνει το συνεχές από ασήμαντο σε σημαντικό[75]. Από αυτό έπεται ότι ο ρυθμός αποτελεί μετατροπή του τυχαίου της ακολουθίας σε αναγκαιότητα.

Κατά τον F. W. Schelling το μέλος αποτελεί τη διάσταση εκείνη στην οποία ταυτίζονται ο ρυθμός και η μετατροπία (Modulation)[76] (σχήμα 5):

Σχήμα 5

Ρυθμός Μετατροπία

σύνθεση

↓

Μελωδία

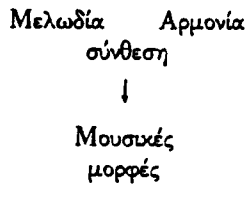
Οι αρχές που ακολουθεί ο F. W. Schelling προσδιορίζουν το ρυθμό και τη μετατροπία ως το πραγματικό και το ιδεατό αντίστοιχα. Μέσω του ρυθμού (που συνδέεται με τη διαδοχικότητα, με τη χρονική διάσταση του μουσικού έργου) η μουσική προκαθορίζεται για το στοχασμό και την αυτοσυνείδηση.

74. F. W. J. Schelling, όπ. παρ., σελ. 172.
75. Στο ίδιο, σελ. 173.
76. Στο ίδιο, σελ. 175. Με τον όρο «μετατροπία» ο F. W. J. Schelling δεν εννοεί τον αντίστοιχο μουσικό όρο (αλλαγή τονικότητας), αλλά εννοεί την αλλαγή γενικά, στα πλαίσια της μελωδίας.

Μέσω της μετατροπίας (που συνδέεται με την ποικιλομορφία, με το πολυπληθές) η μουσική προκαθορίζεται για την αίσθηση και το λογισμό, ενώ μέσω της μελωδίας (στην οποία συντίθενται οι δυο ενότητες) η μουσική προκαθορίζεται για την παράσταση (την εποπτεία, την κατ' αίσθηση αντίληψη) και τη φαντασία[77]. Σύμφωνα μ' αυτό ο F. W. Schelling ανακαλύπτει στο ρυθμό το μουσικό στοιχείο στη μουσική («...ο ρυθμός είναι η μουσική στη μουσική»)[78], ενώ στη μετατροπία ανακαλύπτει το στοιχείο της ζωγραφικής και στη μελωδία το πλαστικό στοιχείο[79].

Τέλος, ο F. W. Schelling θέτει την τριάδα σθενών που αποτελείται από την αρμονία, τη μελωδία και τις μορφές της μουσικής[80] (σχήμα 6).

Σχήμα 6



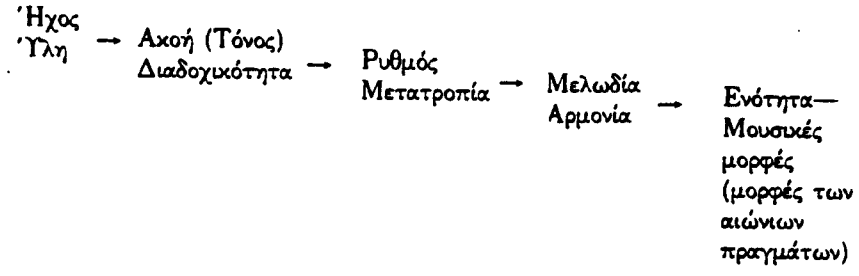

Η αρμονία αποτελεί την ιδεατή ενότητα που σχετίζεται με τη μελωδία που με τη σειρά της αποτελεί την πραγματική ενότητα. Κατά τον F. W. Schelling μπορεί να πραγματεύεται κανείς την αρμονία από δυο απόψεις: α) ως ιδιότητα του ξεχωριστού ήχου (ο F. W. Schelling έχει υπ' όψη τού τον θεμέλιο τόνο και τους αρμονικούς του θεμέλιου) και β) ως ένωση διαφορετικών τόνων που συνηχούν[81]. Και στις δυο περιπτώσεις, η αρμονία δεν παύει να είναι διαμόρφωση του πολυπληθούς στην ενότητα, χάρη στο οποίο αυτό αποτελεί ιδεατή ενότητα. Ο F. W. Schelling καταλήγει με τη θέση ότι οι μορφές της μουσικής είναι μορφές των αιώνιων πραγμάτων, καθ' όσον εξετάζονται από την πραγματική σκοπιά. Αυτό συμβαίνει επειδή η πραγματική όψη των αιώνιων πραγμάτων είναι εκείνη μέσω της οποίας το άπειρο «διεισδύει» στο πεπερασμένο τους[82].

Από αυτή την άποψη γίνεται καταφανής η φορμαλιστική πλευρά της φιλοσοφίας της μουσικής του Friedrich von Schelling. Η φιλοσοφία της μουσικής καταλήγει να εξετάζει τις μορφές της, ενώ το περιεχόμενο της μουσικής τέχνης παραμένει πέραν της φιλοσοφικής θεώρησης. Παρά το ότι σύμφωνα με τον F. W. J. Schelling «...η φιλοσοφία, όπως η τέχνη, δεν στοχεύει καθόλου

77. Στο ίδιο.
78. Στο ίδιο, σελ. 173.
79. Στο ίδιο.
80. Στο ίδιο, σελ. 178 και 180.
81. Στο ίδιο, σελ. 177.
82. Στο ίδιο, σελ. 180.

στα ίδια τα πράγματα, αλλά μόνο στις μορφές τους ή στις αιώνιες ουσίες»[83], η κατασκευή της μουσικής τέχνης καταλήγει στις μορφές της μουσικής που αποτελούν τις μορφές των αιώνιων πραγμάτων (σχήμα 7)[84].

Σχήμα 7




Φαίνεται πως οι «αιώνιες ουσίες», αν η ανάλυση αφαιρεθεί από το πρόβλημα του κοινωνικού-ιστορικού συγκεκριμένου, δεν τίθενται υπό εξέταση. Η διαλεκτική που χαρακτηρίζει τη φιλοσοφία της μουσικής του F. W. J. Schelling αποκαλύπτει την πολυπλοκότητα του φαινομένου «μουσική» θεωρούμενο μάλλον από τη σκοπιά του μουσικού έργου παρά από τη σκοπιά της μουσικής τέχνης συνολικά. Εκτός απ' αυτό ο F. W. J. Schelling στοχεύει μέσω της μουσικής στη θεώρηση του Απόλυτου ως αρμονική ολότητα αντιπαρατιθέμενων σθενών.

Ο F. W. J. Schelling μπορεί να θεωρηθεί και σαν ένας από τους προδρόμους της σημειολογίας της μουσικής, όταν υποδεικνύει ότι αυτή η τέχνη αποτελεί μορφή, στην οποία η πραγματική ενότητα σε καθαρή μορφή γίνεται σύμβολο[85]. Παράλληλα, ο μουσικός συμβολισμός του F. W. J. Schelling συνδυάζεται με τη μουσική του κοσμολογία[86]. Για τον F. W. J. Schelling ο ρυθμός, η αρμονία

83. Στο ίδιο.

84. Βλέπε Herbert M. Schueller: όπ. παρ., σελ. 473.

85. F. W. J. Schelling, όπ. παρ., σελ. 170. Με τον όρο «σύμβολο» ο F. W. J. Schelling εννοεί την ύπαρξη σε ενότητα του πραγματικού και του ιδεατού, του άπειρου και του πεπερασμένου (βλ. Herbert M. Schueller, όπ. παρ., σελ. 466). Αυτή η αντίληψη για τον όρο «σύμβολο» μπορεί να συγκριθεί με την αντίληψη για τον όρο «σημείο» τον οποίο περίπου έναν αιώνα αργότερα προτείνει ο Ferdinand de Saussure, θεμελιωτής της σύγχρονης σημειολογίας, στο έργο του «Cours de Linguistique Générale», Paris, Payot 1980, σελ. 97-103. Στον όρο αυτό διακρίνονται: α) το σημαινόμενο (το πραγματικό στοιχείο) και β) η ιδέα για το σημαινόμενο, δηλ. η εποπτεία του που στη γλώσσα εκφράζεται σαν ακουστική «εικόνα» (image acoustique).

86. F. W. Schelling, όπ. παρ., σελ. 181-184.

και η μελωδία είναι οι πρώτες και οι καθαρότερες μορφές κίνησης στο σύμπαν. Είναι προφανές ότι σύμφωνα μ' αυτή την άποψη χάνουν τον πρωταρχικά κοινωνικό χαρακτήρα τους καθώς εκμηδενίζεται έτσι το καθαρά ανθρώπινο στοιχείο στη μουσική (αλλά και στη μουσική τέχνη γενικότερα).

Από αυτή την άποψη δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι από τη θεωρία του F. W. J. Schelling απουσιάζει οποιαδήποτε ανάλυση της αισθητικής κρίσης (Urteil) ή της αισθητικής προτίμησης (Geschmack), σαν εκείνη, για παράδειγμα, που παρουσιάζει ο I. Kant. Άλλωστε, η θεμελιώδης αρχή της φιλοσοφίας του F. W. J. Schelling, η αρχή δηλαδή της ταυτότητας, δεν επιτρέπει το διαχωρισμό μεταξύ γνώσης και κρίσης. Παρ' όλα αυτά, η φιλοσοφία της μουσικής του F. W. J. Schelling (στην οποία η διαλεκτική του ιδεατού και του πραγματικού, του συνειδητού και του ασυνείδητου, του υπερβατικού και του αισθητήριου, του ορθολογικού και του ανορθολογικού, εξετάζεται στο πνεύμα του ιδεαλισμού) θέτει μια νέα για την εποχή της άποψη: η *μεγαλοφυία* αρχίζει πλέον *συνειδητά* και *ελεύθερα* να δημιουργεί *το μουσικό έργο*[87].

87. Paul Moos, «Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann», Stuttgart Berlin, Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt 1922, σελ. 81.

*Σόφια 17.2.1991*