ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΣΟΦΙΑΣ “Sv. KLIMENT OHRIDSKI”
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Γ. ΜΠΑΛΤΖΗΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ «ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ» (ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ)

ΣΟΦΙΑ
1991

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Εισαγωγικό Σημείωμα 5
Θεματολογία 7
Εισαγωγή 13
Η Μουσική Ανάμεσα στο Μύθο και το Λόγο 31
Οι απόψεις των Πυθαγορικών, του Δάμωνα του Αθηναίου, και του Πλάτωνα 51
Ο Αριστοτέλης, ο Αριστόξενος, οι ελληνιστικοί χρόνοι και ο πρώιμος Μεσαίωνας 71
Ιεροποίηση και Κοσμικοποίηση: Μεσαίωνας και Αναγέννηση 91
Η Νέα Κοινωνικότητα και ο Ανθρωποκεντρισμός στη Φιλοσοφία της Μουσικής: Η Αναγέννηση 111
Ο Μεταφυσικός Υλισμός: ο Αιώνας του Διαφωτισμού 131
Η Γερμανική Κλασική Φιλοσοφία της Μουσικής: Immanuel Kant 149
Η Γερμανική Κλασική Φιλοσοφία της Μουσικής: Η Ανάπτυξη της Διαλεκτικής 167

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ο κύκλος των μαθημάτων στο γνωστικό αντικείμενο «Φιλοσοφία της Μουσικής» αποσκοπεί στη γνωριμία των φοιτητών του Τμήματος της Φιλοσοφίας με τις βασικές τάσεις οι οποίες παρουσιάστηκαν στην ανάπτυξη του φιλοσοφικού στοχασμού για ένα από τα συστατικά στοιχεία του πολιτισμού. Η συστηματική αυτή προσέγγιση μπορεί να βοηθήσει να κατανοηθούν καλύτερα ορισμένα προβλήματα και ζητήματα που εμφανίζονται στη σύγχρονη εποχή η οποία χαρακτηρίζεται από τη διαμόρφωση νέων μορφών κοινωνικής πραγματικότητας, τόσο στην Ανατολή, όσο και στη Δύση.

Ο συγκεκριμένος κύκλος μαθημάτων δεν προτείνει μόνο τις βασικές ιστορικές γνώσεις οι οποίες είναι απαραίτητες για την ολοκλήρωση του βασικού στόχου που αναφέρθηκε, αλλά σκιαγραφεί επίσης την ανάπτυξη των ποικίλων τάσεων στο πλαίσιο της κοινωνικής δυναμικής και κατά συνέπεια στο πλαίσιο της δυναμικής που παρουσιάζει ο συγκεκριμένος τομέας της κουλτούρας. Η προσοχή εστιάζεται πρώτα απ' όλα στη σχέση ανάμεσα στις διάφορες απόψεις και την περιρρέουσα κοινωνική πραγματικότητα, στην οποία εμφανίζονται και αναπτύσσονται. Ταυτόχρονα, αναζητείται τόσο η κοινωνική και ιστορική τους διάσταση, όσο και η κοινωνική και ιστορική φύση των ιδεών οι οποίες κυριαρχούν σε κάθε εποχή και οι οποίες ενσαρκώνονται σε συγκεκριμένες μορφές καλλιτεχνικής πρακτικής.

Η επιλογή ενός τόσο ιδιόμορφου τομέα του καλλιτεχνικού πολιτισμού, όπως είναι η μουσική ζωή, υπαγορεύθηκε από τις εξής σκέψεις:

Πρώτο: ένας από τους σκοπούς του συγκεκριμένου μαθήματος είναι να δειχθεί ο τρόπος με τον οποίο αποκτούν τη δική τους υπόσταση στην κοινωνική πραγματικότητα θεωρητικά συγκεκριμένες σχέσεις, οι οποίες ενδιαφέρουν και αφορούν το φιλοσοφικό στοχασμό.

Δεύτερο: η φιλοσοφική ανάλυση των αισθητικών ιδανικών και των κοσμοθεωρητικών αντιλήψεων αποκτά ιδιαίτερη σημασία σήμερα που η κοινωνία βρίσκεται στην καμπή σημαντικών και κρίσιμων αλλαγών.

Τρίτο: η καθολική παρουσία της μουσικής τέχνης στην καθημερινότητα του ανθρώπου στον εικοστό αιώνα την έχει μετατρέψει σε αισθητικό (και άρα κοσμοθεωρητικό) μήνυμα, το οποίο δρα και επιδρά αδιάκοπα.

Τέταρτο: η φιλοσοφική ανάλυση των αισθητικών ιδανικών (και άρα των κοσμοθεωρητικών αντιλήψεων) που προτείνονται από τις σύγχρονες τάσεις της μουσικής τέχνης είναι δύσκολο να πραγματοποιηθεί χωρίς να ληφθεί υπόψη η εξέλιξη ή/και η άρση των ποικίλων τάσεων στη φιλοσοφία της μουσικής, οι οποίες διαμορφώθηκαν ιστορικά.

ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

του μαθήματος

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

(Ιστορική Εισαγωγή)

Θεματολογική Ενότητα 1:

Εισαγωγή

- Μεθοδολογικά προβλήματα στη θεώρηση της μουσικής τέχνης.
- Ο καλλιτεχνικός πολιτισμός στα πλαίσια της κοινωνικής δυναμικής.
- Μερικά από τα σύγχρονα προβλήματα μεθόδου.
- Όψεις των σύγχρονων κοινωνικών αλλαγών.
- Ο μουσικός πολιτισμός στα πλαίσια της σύγχρονης κοινωνικής δυναμικής.
- Φιλοσοφική μεθοδολογία, επιστημονικές μέθοδοι και διεπιστημονικότητα στην εξέταση της μουσικής τέχνης.

Θεματολογική Ενότητα 2:

Από το Μύθο στο Λόγο

- Η μουσική μεταξύ Μύθου και Λόγου. Προϊστορία της μουσικής τέχνης. Θεωρίες για την εμφάνιση της μουσικής. Μυθολογικές αντιλήψεις. Υπέρβαση του επικοινωνιακού συγκρητισμού και του συγκρητισμού της δραστηριότητας.
- Αρχαία Ελλάδα: συνθήκες εμφάνισης του Λόγου. Μετάβαση από τη μυθολογική στην ορθολογική συνείδηση. Πρώτες ενδείξεις κυριαρχίας του Λόγου στη θεώρηση της μουσικής τέχνης. Οι ελληνικές μουσικές τέχνες και το ηθικό τους περιεχόμενο.

Θεματολογική Ενότητα 3:

Οι απόψεις των Πυθαγορικών, του Δάμωνα του Αθηναίου, του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη

- Η κοσμολογική αντίληψη των Πυθαγορικών για τη μουσική. Musica mundana, musica humana και musica instrumentalis. Η αντιπαράθεση ανάμεσα στους αρμονικούς και τους κανονικούς. Οι μυστικιστικές και ανορθολογικές τάσεις στην Πυθαγορική θεωρία. Το σύστημα των κλιμάκων. Η θεωρία του Πυθαγόρα κατά το μεσαίωνα.
- Η κοινωνική ουσία της αντιπαράθεσης ανάμεσα στη φυσιοκρατία και τον ανθρωποκεντρισμό στην ελληνική φιλοσοφία της μουσικής.
- Η θεωρία του Δάμωνα του Αθηναίου για την κοινωνική σημασία της μουσικής.
- Οι κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες εμφάνισης της θεωρίας του ήθους.
- Η Διονυσιακή και η Απολλώνεια αρχή στη μουσική.
- Η μουσική ζωή στα πλαίσια της αρχαίας κοινωνίας.

- Όψεις της ελληνικής αντίληψης για τον κόσμο.
- Το κοσμοθεωρητικό υπόβαθρο των αρχαίων ελληνικών αντιλήψεων για τη μουσική.
- Η θεωρία του Πλάτωνα για την τέχνη. Η θεωρία του Πλάτωνα για τη μουσική. Η μουσική κοσμολογία του Πλάτωνα. Το κοινωνικό πλαίσιο εμφάνισης της Πλατωνικής φιλοσοφίας της μουσικής.
- Η λύση του Αριστοτέλη.

Θεματολογική Ενότητα 4:

Οι θεωρίες του Αριστοτέλη και του Αριστόξενου από τον Τάραντα, η ελληνιστική περίοδος και ο πρώιμος μεσαίωνας

- Αριστοτέλης και Πλάτωνας. Γενική εικόνα της φιλοσοφίας του Αριστοτέλη. Η αισθητική του Αριστοτέλη. Η Αριστοτελική και η Πλατωνική αντίληψη για τη μίμηση. Η γνωστική αξία της τέχνης. Η αρχή της αισθητικής απόλαυσης. Η Αριστοτελική αισθητική και η καλλιτεχνική πρακτική. Οι λειτουργίες της μουσικής και η ιδιομορφία της. Υπέρβαση της Πλατωνικής κανονιστικής. Η μουσική ως επαγγελματική ενασχόληση. Κοινωνικές όψεις της Αριστοτελικής θεωρίας για τη μουσική.
- Γενικά χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας της μουσικής.
- Όψεις της κοινωνικής πραγματικότητας της ελληνιστικής περιόδου. Το πρόβλημα για τη σημασία. Ο Αριστόξενος από τον Τάραντα και ο Αριστοτελισμός. Η επίδραση του Πυθαγορισμού. Ο ανθρωποκεντρισμός στη θεωρία του Αριστόξενου για τη μουσική. Η σημασία της άποψης του Αριστόξενου για τη δημιουργική υποκειμενικότητα. Η αντίληψη για την έννοια του χώρου στη μουσική. Η θεωρία του Αριστόξενου στο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο της εποχής του. Οι θεωρίες του στωικού Διογένη του Βαβυλώνιου και του επικουρικού Φιλόδημου. Η κρίση της διδασκαλίας για το ήθος. Ο σχετικισμός, ο αγνωστικισμός και ο σκεπτικισμός στη φιλοσοφία της μουσικής. Η θεωρία του Σέξτου του Εμπειρικού. Η κοινωνική και ιστορική ουσία των αντιλήψεων για τη μουσική στην ελληνιστική περίοδο.

Θεματολογική Ενότητα 5:

Ιεροποίηση και κοσμικοποίηση: Μεσαίωνας και Αναγέννηση

- Μερικά μεθοδολογικά προβλήματα στην αναπαράσταση της εξέλιξης της φιλοσοφίας της μουσικής.
- Γενικά χαρακτηριστικά της ελληνιστικής περιόδου από την άποψη της φιλοσοφίας της ιστορίας. Όψεις της νέας κοινωνικότητας και διαμόρφωση της νέας κοινωνικής συνείδησης. Ο ρόλος της φιλοσοφίας στη μεσαιωνική κοινωνία. Βασικά χαρακτηριστικά του μεσαιωνικού κοινωνικού μορφώματος και της μεσαιωνικής συνείδησης.
- Γενικά χαρακτηριστικά των μεσαιωνικών αντιλήψεων για τη μουσική (υπερβατικός συμβολισμός και κανονιστική). Αντιλήψεις για το μουσικό υλικό. Musica sacra και musica prohibita.
- Η εμφάνιση των κοσμικοποιών στοιχείων στο χώρο της φιλοσοφίας της μουσικής και στην εκκλησιαστική μουσική πρακτική. Η κοσμική μουσική ζωή.
- Η ηθικολογική και ασκητική κατεύθυνση των θεωριών για τη μουσική του Κλήμη του Αλεξανδρινού και του ιερού Αυγουστίνου.
- Η θεωρία του Guido d' Arezzo.
- Η μεσαιωνική πολυφωνία και η θεωρία για τις δύο αλήθειες.
- Οι απόψεις του Johannes de Grocheio.

Θεματολογική Ενότητα 6:

Η νέα κοινωνικότητα και ο ανθρωποκεντρισμός στη φιλοσοφία της μουσικής: Αναγέννηση

- Στοιχεία της Αναγεννησιακής κοινωνικότητας. Η αποκατάσταση της ορθολογικότητας και της αισθητότητας. Χαρακτηριστικά της Αναγεννησιακής ορθολογικότητας. Η σχέση της προσωπικής ανεξαρτησίας, που στηρίζεται στην εμπράγματη εξάρτηση. Ο ρόλος της πόλης. Ο νέος τύπος σημαντικής.
- Η αντίληψη του χρόνου και το μουσικό έργο. Η αποκατάσταση της αισθητότητας και η γραμμική προοπτική. Η μουσική προοπτική.
- Τα νέα χαρακτηριστικά της κοινωνικής συνείδησης. Η αισθητικοποίηση της πραγματικότητας και το ιδανικό της τιτανικής ατομικότητας. Η αντιφατικότητα της νέας κοινωνικότητας.
- Τα νέα χαρακτηριστικά του μουσικού έργου. Η αισθητική διχοτόμηση του μουσικού υλικού. Η ανάπτυξη της οργανικής μουσικής και η κοσμικοποίηση της μουσικής ζωής.
- Η θεωρία του Johannes Tinctoris για την αισθητική απόλαυση. Το μουσικό έργο ως res facta.
- Οι απόψεις του Leonardo da Vinci και του Leon Battista Alberti για τη μίμηση.
- Η Φλωρεντινή Camerata.
- Η θεωρία του Vincenzo Galilei για τη χειρονομία και την κίνηση. Στοιχεία της πρώιμης τονισμικής θεωρίας.
- Η θεωρία του Gioseffe Zarlino για τη μουσική αναπαράσταση. Η σημασία της μουσικής κλίμακας του Gioseffe Zarlino.
- Η κοινωνική ουσία της μουσικής προοπτικής και της ομοφωνίας.
- Το πρόβλημα της σχέσης μεταξύ κειμένου και μουσικής στη φωνητική μουσική.
- Η λύση του Claudio Monteverdi και οι αντιφάσεις της.
- Ο Giacoppo Peri και η εμφάνιση της όπερας. Ο ρόλος του θεάτρου όπερας και της συναυλίας στη διαμόρφωση της σύγχρονης μουσικής ζωής.
- Το μουσικό έργο ως εμπόρευμα.

Θεματολογική Ενότητα 7:

Ο μεταφυσικός υλισμός: Διαφωτισμός

- Τα νέα χαρακτηριστικά του μουσικού έργου μεταξύ Αναγέννησης και Διαφωτισμού. Το πρόβλημα του Διαφωτισμού (ιστορική και εννοιολογική άποψη). Το πρόβλημα για την περιοδικοποίηση της φιλοσοφίας της μουσικής. Η διχοτόμηση εμπειρισμού-ορθολογισμού στη φιλοσοφία (ειδικότερα στη φιλοσοφία της μουσικής).
- Γενικά χαρακτηριστικά της φιλοσοφίας στην περίοδο της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού.
- Το φαινόμενο «Διαφωτισμός» – κοινωνικές και ιστορικές ορίζουσες. Λόγος και αίσθηση στην εποχή του Διαφωτισμού.
- Η μουσική ζωή κατά τον XVII και XVIII αιώνα. Η αυτονόμηση της μουσικής ζωής και η εσωτερική διαφοροποίησή της. Ορίζουσες της εσωτερικής διαφοροποίησης.
- Το πρόβλημα της μεθόδου του φιλοσοφικού στοχασμού για την μουσική ζωή. Ο τεχνολογικός ντετερμινισμός (θετικισμός και εμπειρισμός) και ο λαϊκιστικός δογματισμός.
- Το πρόβλημα για τη χειραφέτηση της μουσικής τέχνης.
- Η φιλοσοφία της μουσικής στην εποχή του Διαφωτισμού: γενική παρουσίαση. Η εμφάνιση της αισθητικής της μουσικής ερμηνείας. Ο ρόλος της Καρτεσιανής φιλοσοφίας στη διαμόρφωση της φιλοσοφίας της μουσικής στην εποχή του Διαφωτισμού. Η μουσική ως συναισθηματική έκφραση.
- Ο μονισμός του Charles Batteux. Το μουσικό έργο ως συναισθηματική ολότητα.

- Το μουσικό έργο ως σημαντική ολότητα (Jean-Jacques Rousseau). «Lettre sur la musique françoise». Το πρόβλημα της αντιπαράθεσης μεταξύ ορθού λόγου και συναισθήματος. Η μουσική ως γλώσσα.
- Ο ψυχολογισμός στη φιλοσοφία της μουσικής στην εποχή του Διαφωτισμού (Wilhelm Gottfried Leibniz).
- Ο μηχανιστικός ντετερμινισμός και η υποκειμενικότητα στη φιλοσοφία της μουσικής του Διαφωτισμού.
- Η θεωρία των παθών (Jean Philippe Rameau).
- Οι συζητήσεις για την αρμονία και τη μελωδία.
- Ο πόλεμος των μπουφόνων.
- Η κοινωνική ουσία των διαφόρων θέσεων σχετικά με τα προβλήματα της φιλοσοφίας της μουσικής στην περίοδο του Διαφωτισμού.
- Το πρόβλημα των σχέσεων υποκειμένου-αντικειμένου στη διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας.
- Μηχανικισμός και μεταφυσική.
- Η Καρτεσιανή ψυχολογία, η αισθησιοκρατία του J. Lock και το λεξικό της μουσικής μορφολογίας. Η κοινωνική ουσία του λεξικού.
- Τάσεις της διαλεκτικής στη φιλοσοφία της μουσικής στην περίοδο του Διαφωτισμού.
- Charles Avison.
- Η φιλοσοφία της μουσικής του γερμανικού Διαφωτισμού. Η θεωρία του Gotthold Ephraim Lessing για τη μουσική. Η αρχή του ιστορισμού στις αντιλήψεις για τη μουσική του Johann Nikolaus Forkel και του Johann Gottfried Herder. Η ανάπτυξη της ενδομουσικής προσέγγισης.
- Τάσεις στη φιλοσοφία της μουσικής του γερμανικού Διαφωτισμού: ανορθολογισμός και διαλεκτική.

Θεματολογική Ενότητα 8:

Η γερμανική κλασσική φιλοσοφία της μουσικής: Immanuel Kant

- Η φιλοσοφία του Γαλλικού Διαφωτισμού και η γερμανική κλασσική φιλοσοφία.
- Το φιλοσοφικό σύστημα του Immanuel Kant. Κοινωνικές και γνωσιολογικές καταβολές. Το σύστημα των κατηγοριών.
- Η αισθητική του I. Kant. Βασικές έννοιες: ικανότητα για κρίση (Urtheilskraft) (καθοριστική και στοχαστική), σκοπιμότητα (Zweckmäßigkeit) (αντικειμενική και υποκειμενική, αισθητική και τελεολογική). Αναλυτική του ωραίου (ορισμοί). Συστηματοποίηση των καλών τεχνών.
- Η Καντιανή φιλοσοφία της μουσικής. Βασικές κατευθύνσεις: αναλυτική, φορμαλισμός, φαινομεναλισμός. Ο μη εννοιακός χαρακτήρας της μουσικής.
- Η διαλεκτική κατεύθυνση στην Καντιανή φιλοσοφία της μουσικής: το μουσικό έργο ως οργανική ολότητα και ο διαδικαστικός χαρακτήρας της μουσικής δημιουργίας και εποπτείας.
- Το πρόβλημα της θεματικής πολυμέρειας του μουσικού έργου.
- Ο αντιφατικός χαρακτήρας και η διττότητα της Καντιανής φιλοσοφίας της μουσικής.
- Οι διάφορες τάσεις της στα πλαίσια της μουσικής πρακτικής του XVII και του XVIII αιώνα.

Θεματολογική Ενότητα 9:

Η γερμανική κλασσική φιλοσοφία της μουσικής: η ανάπτυξη της Διαλεκτικής

- Η κριτική της Καντιανής φιλοσοφίας της μουσικής από τον Johann Gottfried Herder. Η αποκάλυψη των ουσιαστικών χαρακτηριστικών της νέας μουσικής από τον J. G. Herder. Το ακαθόριστο εμπράγματο της νέας μουσικής.

- Οι απόψεις του Johann Wolfgang Goethe για τη διαλεκτική αλληλεπίδραση μεταξύ μίμησης (της φύσης) και αλήθειας στο μουσικό έργο και την τέχνη. Ο διάλογος μεταξύ των J. W. Goethe και Carl Friedrich Zelter για την ελάσσονα τονικότητα.
- Ο ανορθολογισμός στη φιλοσοφία της μουσικής του Friedrich Wilhelm Schelling.

ΕΝΟΤΗΤΑ 1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Μεθοδολογικά προβλήματα της μελέτης της μουσικής τέχνης.
2. Η πνευματική κουλτούρα στο πλαίσιο της κοινωνικής δυναμικής.
3. Μερικά από τα σύγχρονα μεθοδολογικά προβλήματα.
4. Όψεις των σύγχρονων κοινωνικών μεταβολών.
5. Ο μουσικός πολιτισμός στο πλαίσιο της σύγχρονης κοινωνικής δυναμικής.
6. Στο πλαίσιο αυτό: φιλοσοφική μεθοδολογία, επιστημονικές μέθοδοι και διεπιστημονικότητα στη μελέτη της μουσικής τέχνης.

«Με κομπλιμέντα, επαίνους και 'bravissimo' δεν μπορούμε να πληρώσουμε ούτε το διευθυντή του ταχυδρομείου, ούτε το σπιτονοικοκύρη»[1]. Αυτά είναι τα λόγια του Leopold Mozart, τα οποία στις 15 Οκτωβρίου 1777 απευθύνονται στον Wolfgang Amadeus. Ο πατέρας του Mozart έχει υπόψη του τα κομπλιμέντα και τούς επαίνους που αποσπούσε ο γιος του μετά από κάθε παρουσίαση των έργων του. Θα προσθέσουμε στη διαπίστωση του Leopold Mozart τη γνώμη του εκπροσώπου της Σχολής της Φρανκφούρτης Theodor Wiesengrund-Adorno – επιφανούς φιλοσόφου, κοινωνιολόγου και κριτικού της μουσικής: «Τα πλούτη της μουσικής – γράφει ο A. Adorno – μπαίνουν στα αυτιά, αλλά πολύ πιο σπάνια, τουλάχιστον όσον αφορά το συνθέτη, μπαίνουν στο πορτοφόλι»[2]. Αν λάβουμε υπόψη την ευρύτερη έννοια αυτών των δύο διαπιστώσεων, τότε θα δούμε ότι θέτουν ένα αρκετά σοβαρό πρόβλημα: αυτό της σχέσης μεταξύ οικονομίας και μουσικής τέχνης. Μπορεί να πει κανείς μάλιστα, ότι είναι δυνατό να αναφέρονται όχι μόνο στη μουσική τέχνη, αλλά στην Τέχνη γενικότερα. Νομίζω, ωστόσο, ότι το πρόβλημα της σχέσης μεταξύ τέχνης και οικονομικών δομών θίγει μόνο τη μία όψη ενός ευρύτερου ζητήματος, το οποίο αφορά τη θέση της τέχνης (συνεπώς και της μουσικής τέχνης) στη δομή της κοινωνίας γενικά. Υποθέτω, πως όταν γίνεται λόγος για *θέση* και για *δομή*, η έρευνα καθοδηγείται από μία συγκεκριμένη άποψη, ή αν θέλετε ακριβέστερα, από ένα συγκεκριμένο *τρόπο*, από μια συγκεκριμένη *μέθοδο* ανάλυσης: πρόκειται για τη μέθοδο της *τυπικής-αναλυτικής* έρευνας, η οποία επικεντρώνει την προσοχή στη *στατική* όψη των φαινομένων και έχει βρει το κλασικό της πρότυπο στη φιλοσοφία του Immanuel Kant.

Η μέθοδος αυτή – σε γενικές γραμμές – προσπαθεί να αποκαλύψει τις σχέ-

---

[1] Βλ. T. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt: Rowohlt 1968, σελ. 245.
[2] Όπ. παρ.

σεις μεταξύ των στοιχείων δοσμένου φαινομένου, την ουσία του, ούτως ειπείν σε «καθαρή» μορφή, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η ιαδικαστική, η *δυναμική* δηλαδή όψη του. Η μέθοδος αυτή προϋποθέτει την αφαίρεση της δυναμικής των στοιχείων του υπό εξέταση φαινομένου, την αφαίρεση της δυναμικής του φαινομένου στο σύνολό του, καθώς επίσης και την αφαίρεση των αλληλεπιδράσεων των διάφορων τύπων φαινομένων και των στοιχείων τους. Με το σχόλιο αυτό, ήδη έχει δοθεί το περίγραμμα ενός άλλου τρόπου, μιας άλλης μεθόδου έρευνας: πρόκειται για τη μέθοδο έρευνας από την άποψη της δυναμικής, πρόκειται δηλαδή για τη μέθοδο της *ουσιαστικής-διαλεκτικής* έρευνας, της οποίας κλασικό πρότυπο συνιστά η φιλοσοφία του Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Η μέθοδος αυτή – και πάλι σε γενικές γραμμές – επιδιώκει επίσης την αποκάλυψη της ουσίας των φαινομένων, αλλά μέσω της θεώρησης της *δυναμικής* τους, των αλληλεπιδράσεών τους, καθώς επίσης και μέσω της εξέτασης των *συγκεκριμένων κοινωνικών και ιστορικών* εκφάνσεών τους. Στην περίπτωση αυτή, δεν πρόκειται μόνο για μελέτη της *θέσης* του υπό συζήτηση φαινομένου στη *δομή* της κοινωνίας, αλλά και του *ρόλου* του στη *δυναμική* της. Αναφερόμαστε, συνεπώς, σε δύο «είδη» κατηγοριών, τα οποία υπονοούν δύο διαφορετικούς τύπους προσέγγισης των φαινομένων και αντίστοιχα δύο τουλάχιστον όψεις του κάθε φαινομένου.

Φυσικά, ο διαχωρισμός αυτός δεν πρέπει να απολυτοποιείται. Η μορφή, για παράδειγμα, δεν στερείται δυναμικών χαρακτηριστικών. Δεν είναι άπαξ και δια παντός δεδομένη, και δεν μπορεί να θεωρηθεί ως κάποιου είδους απολίθωμα. Από την άλλη πλευρά, το περιεχόμενο – για παράδειγμα – έχει επίσης τη «δική του» δομή και από την άποψη αυτή δεν στερείται στατικών χαρακτηριστικών. Στην αντικειμενική πραγματικότητα, τέλος, δεν απαντάται πουθενά «καθαρή» δυναμική ή «καθαρή» στατική. Έτσι, εάν δεχθούμε ότι τα φαινόμενα στην αντικειμενική πραγματικότητα υφίστανται τόσο με τη *στατική* τους, όσο και με τη *δυναμική* τους όψη, τότε η μέθοδος θεώρησής τους θα πρέπει να αναζητηθεί στη σύνθεση των δύο τύπων προσέγγισης, στους οποίους αναφερθήκαμε. Δεν είναι απαραίτητο να υπεισέλθω σε λεπτομέρειες, σχετικά με τις δυνατότητες σύνθεσης των δύο τύπων κατηγοριών και των αντίστοιχων απόψεων και μεθόδων έρευνας. Θα προσθέσω μόνο – σύμφωνα και με τις μέχρι τώρα υποδείξεις – ότι δεν πρόκειται για δύο ασύμβατους τύπους προσέγγισης. Μάλλον πρόκειται για δύο τύπους προσέγγισης οι οποίοι όχι μόνο *είναι δυνατό*, αλλά και *επιβάλλεται* να θεωρηθούν ως αλληλοσυμπληρούμενοι. Πιστεύω πως η σύνθεση αυτή είναι αναγκαία, όταν σκοπός της έρευνας είναι εκείνη η αποκάλυψη της ουσίας του υπό εξέταση φαινομένου, η οποία εξασφαλίζει τη μέγιστη

δυνατή αντιστοιχία. Ο όρος «αντιστοιχία», στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιείται με την έννοια της αντιστοιχίας προς την αντικειμενική πραγματικότητα, με την έννοια, δηλαδή, της αντιστοιχίας της ιδεατής (δηλ. πνευματικής) παράστασης του φαινομένου, προς το ίδιο το φαινόμενο, προς την ανεξάρτητη από τη συνείδηση ύπαρξή του, προς το φαινόμενο «καθ' εαυτό» (an sich).

Ας επιστρέψουμε τώρα στο πρόβλημα, το οποίο τέθηκε πρωταρχικά και αφορά τη θέση της τέχνης (και εν μέρει της μουσικής τέχνης) στη δομή της κοινωνίας. Μετά από όσα έχουν εκτεθεί, η διατύπωση του προβλήματος αυτού μπορεί να συμπληρωθεί και να τεθεί ως ζήτημα για τη θέση *και* το ρόλο της τέχνης (και εν μέρει της μουσικής τέχνης) στη δομή *και* τη δυναμική της κοινωνίας.

Το γεγονός ότι η μουσική τέχνη συνδέεται με τη διαμόρφωση και την έκφραση ορισμένων διαθέσεων, ορισμένων ψυχικών καταστάσεων, το γεγονός ότι ορισμένα είδη μουσικής προκαλούν και εκφράζουν ορισμένα συναισθήματα, ότι ορισμένα συναισθήματα αναζητούν και βρίσκουν την έκφρασή τους στη μουσική – όλα αυτά έχουν παρατηρηθεί ήδη από τούς Αρχαίους Έλληνες. Και δεν είναι μόνο η σχέση μεταξύ μουσικής και συναισθημάτων, η οποία είχε αποτελέσει αντικείμενο αντιπαράθεσης την εποχή εκείνη.

Ο Δάμων ο Αθηναίος, για παράδειγμα, ήταν γνωστός και σημαντικός θεωρητικός της μουσικής τέχνης, αλλά επίσης και πολιτικός. Λόγω της φιλίας του με τον Περικλή εξορίστηκε από την Αθήνα. Σύμφωνα με τα όσα μας λέγει ο Πλάτωνας στην «Πολιτεία» του[3], ο Δάμων ήταν ένθερμος οπαδός της ιδέας ότι οι αλλαγές των μουσικών τρόπων πάντοτε συνδέονται με τις βαθιές πολιτικές μεταβολές[4]. Οι Αρχαίοι Έλληνες, λοιπόν, όπως και πριν απ' αυτούς οι Αρχαίοι Κινέζοι, αλλά και άλλοι αρχαίοι πολιτισμοί, ήταν από τούς πρώτους που διαπίστωσαν πως η μουσική αλληλεπιδρά όχι μόνο με τη συναισθηματική όψη του ανθρώπινου ψυχισμού, αλλά και με τα συστήματα αξιών και τις κοσμοθεωρητικές αντιλήψεις του υποκειμένου (συλλογικού ή και ατομικού), το οποίο δημιουργεί, διαδίδει και αποδέχεται τη μουσική. Η παραδοχή αυτής της αλληλεπίδρασης δεν αντιφάσκει με την αποδοχή του μη εννοιακού χαρακτήρα της μουσικής. Αντιφάσκει πάντως με την απολυτοποίηση αυτού του χαρακτήρα, την

---

[3] Πλάτων, Πολιτεία, βιβλίο IV, 424c (Loeb Classical Library, Plato, Republic I, Great Britain 1982, σελ. 332). Για το Δάμωνα τον Αθηναίο βλ. επίσης και Denesch Zoltai, Ethos und Affekt, Moscow: Progress 1977, σελ. 39-40.

[4] «είδος γαρ καινόν μουσικής μεταβάλλειν ευλαβητέον ως εν όλω κινδυνεύοντα ουδαμού γαρ κινούνται μουσικής τρόποι άνευ πολιτικών νόμων των μεγίστων, ως φησί τε Δάμων και εγώ πείθομαι»: «...απεναντίας πρέπει μετά μεγάλης ευλαβείας να αποφεύγωμεν πάσαν μεταβολήν εις το είδος της μουσικής, διότι διατρέχομεν τον κίνδυνον να χάσωμεν το παν. Διότι πουθενά δεν ημπορεί κανείς να κινήση τούς τρόπους της μουσικής, χωρίς συγχρόνως να διασεισθούν και οι αυτοί οι θεμελιώδεις νόμοι της πολιτείας, καθώς το λέγει ο Δάμων και πείθομαι και εγώ». (Από τη μετάφραση του Γ. Γρυπάρη, σελ. 143-144).

οποία συναντάμε, για παράδειγμα, στον I. Kant[5], αλλά και σε μια σειρά σύγχρονους ερευνητές. Είναι ενδεικτικό, άλλωστε, το γεγονός ότι σε κάθε εποχή ορισμένα είδη μουσικής, ορισμένα τονισμικά σχήματα, ορισμένοι τρόποι δημιουργίας της μουσικής, κ.λπ. θεωρούνται κατάλληλοι ή όχι, ανάλογα και σε αντιστοιχία με τα επικρατέστερα κάθε φορά αισθητικά ιδανικά. Τα δε αισθητικά ιδανικά, κυρίαρχα και μη, συναρτώνται από εκείνα τα πλέγματα των αντιλήψεων, διαθέσεων και αισθημάτων, τα οποία ονομάζονται «κοσμοθεωρία», απόψεις για τον κόσμο», κ.λπ. μας αποκαλύπτεται, λοιπόν, *μια άλλη πλευρά* του προβλήματος για τη θέση και το ρόλο της μουσικής τέχνης στη δομή και τη δυναμική της κοινωνίας. Πρόκειται για μια όψη του προβλήματος αυτού, η οποία προκύπτει από τη διαλεκτική σύνθεση στατικής και δυναμικής.

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση αυτής της νέας όψης του υπό συζήτηση προβλήματος, θα ήταν σκόπιμο να αποσαφηνιστεί ότι η δημιουργία, η διατήρηση, η διάδοση και η αποδοχή της μουσικής, στα πλαίσια των απόψεων που εκτίθενται εδώ, ορίζονται ως *μουσική ζωή* με τη στενότερη έννοια. Αυτό ωστόσο δεν σημαίνει πως το περιεχόμενο του όρου «μουσική ζωή» εξαντλείται στις παραπάνω τέσσερις διαδικασίες. Ο όρος «μουσική ζωή» με την ευρύτερη έννοια, περιλαμβάνει και τη μουσική συνείδηση, η οποία επίσης αποτελεί πολύπλοκη δυναμική δομή.

Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις αυτές, η κατηγορία *μουσική ζωή* είναι ευρύτερη της κατηγορίας *μουσική τέχνη*. Η τελευταία δεν μπορεί να συμπεριλάβει μια σειρά φαινόμενα, τα οποία συνδέονται με τη διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας. Έτσι, για παράδειγμα, δεν μπορεί να συμπεριλάβει τη στιγμή της διαμεσολάβησης μεταξύ δημιουργίας (και εκτέλεσης) και αποδοχής. Από την πλευρά της, η κατηγορία «μουσική ζωή» περιλαμβάνει και στοιχεία, τα οποία δεν είναι εσωτερικά της μουσικής-τονισμικής διαδικασίας. Αυτά είναι τα μέσα μαζικής επικοινωνίας και πληροφόρησης, οι μουσικοί εκδοτικοί οίκοι και οι δισκογραφικές εταιρείες, τα ιδρύματα που αναλαμβάνουν τη διεξαγωγή συναυ-

---

[5] I. Kant, Kritik der Urtheilskraft, Leipzig: Verlag von Leopold Voss, σελ. 171: «Denn ob sie (die Tonkunst) zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig bleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemuth mannigfältiger und, obgleich bloss vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuss als Cultur (das Gedankenspiel, welches nebebei dadurch erregt wird, ist bloss die Wirkung einer gleichsam mechanischen Association) und hat, durch Vernunft beurtheilt, weniger Wert als jede andere der schönen Kunste». «Διότι, αν και (η τονική τέχνη – Α. Μ.) μιλάει μόνο μέσω των καθαρών αισθήσεων και χωρίς έννοιες, μη αφήνοντας έτσι – όπως η ποίηση – τίποτε άλλο που να μένει για κατοπινό στοχασμό, συγκινεί ωστόσο την ψυχή πιο ποικιλόμορφα και – μολονότι μόνο παροδικά – τη συγκινεί πιο βαθιά. Αλλά (η Tonkunst – Α.Μ.) πράγματι είναι περισσότερο ηδονή, παρά κουλτούρα (το παιχνίδι των σκέψεων που προκαλεί, παρεμπιπτόντως, είναι μόνο συνέπεια ενός ούτως ειπείν μηχανικού συνειρμού) και, κρινόμενη μέσω του Λόγου, έχει τη μικρότερη αξία μεταξύ των καλών τεχνών». Η άποψη αυτή προφανώς έχει τις ρίζες της στις αρχαιοελληνικές ηδονιστικές αντιλήψεις περί μουσικής τέχνης (πρβλ. με τις απόψεις των σοφιστών και των οπαδών του Επίκουρου – κυρίως του Φιλόδημου).

λιών, η βιομηχανία παραγωγής μουσικών οργάνων ή τεχνικών μέσων αναπαραγωγής των μουσικών έργων κ.ά.

Με τις παρατηρήσεις αυτές αρχίζει πλέον να οριοθετείται η δεύτερη πλευρά του προβλήματος για τη θέση και το ρόλο της μουσικής τέχνης στη δομή και τη δυναμική της κοινωνίας: πρόκειται για *τη σχέση μεταξύ μουσικής ζωής και κοινωνίας*. Η διατύπωση αυτή, δε σημαίνει ότι η μουσική ζωή είναι κάτι, το οποίο κατά κάποιο τρόπο στέκεται «εκτός» κοινωνίας. Αντιθέτως, οι σχέσεις μεταξύ δυναμικής και στατικής της μουσικής ζωής – από τη μια πλευρά – και δυναμικής και στατικής των υπόλοιπων κοινωνικών μορφωμάτων και της κοινωνίας ως συνόλου – από την άλλη πλευρά – συνιστούν σχέσεις μεταξύ διαφορετικών σφαιρών της κοινωνικής ζωής, μεταξύ διαφορετικών *δυναμικών κοινωνικών δομών*.

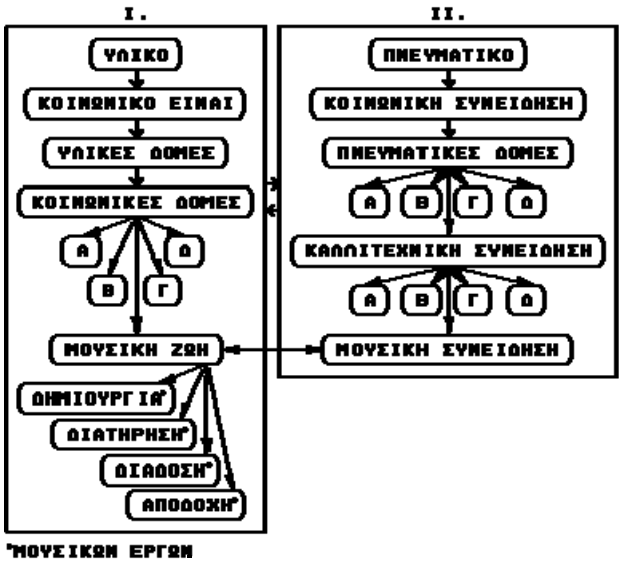
Είναι γνωστό, ωστόσο, πως οι κοινωνικές δομές διαμορφώνονται και υφίστανται με βάση τις αντίστοιχες προς αυτές ποικίλες μορφές *τής ανθρώπινης δραστηριότητας*. Συνεπώς, κατά τη θεώρηση των σχέσεων των διάφορων δυναμικών κοινωνικών δομών, λαμβάνονται υπόψη *και οι σχέσεις των διάφορων μορφών της ανθρώπινης δραστηριότητας*, με βάση τις οποίες γίνεται δυνατή η ύπαρξη των κοινωνικών δυναμικών δομών.

Επιστρέφοντας στην ιδέα του Δάμωνα του Αθηναίου, που αναφέρθηκε, μπορεί να συμπληρωθεί ότι ο ίδιος, όπως άλλωστε και οι περισσότεροι Αρχαίοι Έλληνες στοχαστές, δεν εξετάζει μόνο την κοινωνικο-πολιτική σημασία, αλλά *και* την παιδαγωγική αξία της μουσικής. Από την άποψη αυτή, το πρόβλημα της σχέσης μεταξύ μουσικής ζωής και κοινωνίας δεν τίθεται μόνο ως πρόβλημα διερεύνησης των σχέσεων μεταξύ διαφορετικών δυναμικών κοινωνικών δομών, αλλά και ως πρόβλημα διερεύνησης της σχέσης μεταξύ εκείνης *τής ιδεατής (δηλ. πνευματικής) πραγματικότητας* που διαμορφώνεται με βάση τη μουσική ζωή με τη στενότερη έννοια. Με άλλα λόγια, πρόκειται για τη σχέση μεταξύ συγκεκριμένου τύπου ή συγκεκριμένης μορφής *Είναι* και συγκεκριμένου τύπου ή συγκεκριμένης μορφής *Συνείδησης* ή – αν το θέμα τεθεί σε ευρύτερα πλαίσια – πρόκειται για τη σχέση μεταξύ *υλικού* και *ιδεατού (δηλ. πνευματικού)*, μεταξύ *υλικών* και *ιδεατών (δηλ. πνευματικών)* δυναμικών δομών. Ή, εάν η αρχική άποψη θεώρησης αφορούσε τη σχέση δοσμένου τύπου Συνείδησης προς δοσμένο τύπο Είναι, τώρα η άποψη θεώρησης αφορά και τις σχέσεις μεταξύ διάφορων τύπων Συνείδησης.

Το πρόβλημα λοιπόν για τη θέση και το ρόλο της μουσικής τέχνης στη στατική και τη δυναμική της κοινωνίας, μας αποκαλύπτει ακόμη μία όψη του, η οποία αφορά *τη σχέση μεταξύ Είναι και Συνείδησης*, καθώς επίσης και τις σχέσεις μεταξύ των διάφορων *μορφών* αυτής της Συνείδησης. Εννοείται πάντοτε, πως έχει ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι πρόκειται για *κοινωνικό* Είναι και για *κοινω-*

νική Συνείδηση.

Οριοθετείται πλέον το αντικείμενό μας σαφέστερα, καθώς από τη μία πλευρά αναφερόμαστε στα προβλήματα στατικής και δυναμικής της μουσικής ζωής με την ευρύτερη έννοια, ενώ από την άλλη πλευρά αναφερόμαστε στις σχέσεις μεταξύ *υλικού* και *ιδεατού*, καθώς επίσης και στις σχέσεις μεταξύ διάφορων τύπων *κοινωνικών* μορφωμάτων και στις σχέσεις μεταξύ διάφορων τύπων *ιδεατών* μορφωμάτων. Με την έννοια αυτή, ο κύκλος προβλημάτων, στον οποίο αναφερόμαστε, περιλαμβάνει τις αλληλεπιδράσεις των διάφορων μορφών ανθρώπινης δραστηριότητας, αλλά επίσης και τις αλληλεπιδράσεις των διάφορων μορφών κοινωνικής συνείδησης. Αυτός είναι και ο λόγος, που το αντικείμενό μας δεν θα μπορούσε να ενταχθεί *μόνο* στα πλαίσια μιας κοινωνιολογίας ή *μόνο* στα πλαίσια μιας φιλοσοφίας της μουσικής. Πολύ λιγότερο δε, θα μπορούσε να ενταχθεί στα πλαίσια μιας αισθητικής της μουσικής, η οποία θα περιοριζόταν στον άλφα ή το βήτα βαθμό στη διερεύνηση των αισθητικών κατηγοριών, οι οποίες θα μπορούσαν να βρουν εφαρμογή στο χώρο της μουσικής τέχνης.



Σύμφωνα με όσα έχουν προστεθεί στις αρχικές υποδείξεις, διαμορφώνονται ακόμη δύο «είδη» κατηγοριών, τα οποία αποκαλύπτουν τις όψεις του προβλήματος για τη θέση και το ρόλο της μουσικής τέχνης στη στατική και τη δυναμική της κοινωνίας, τις οποίες έχω εκθέσει μέχρι εδώ (σχ. 2).

Είναι απαραίτητο να συμπληρωθεί, ότι οι κατηγορίες που έχουν προταθεί και παρουσιαστεί μέχρι εδώ, είναι ταυτόχρονα και *οντολογικές* και *γνωσιολογικές*. Οι κατηγορίες αυτές είναι οντολογικές, καθ' όσον υποδηλούν *τα αντικειμενικώς υπαρκτά* φαινόμενα, και είναι γνωσιολογικές, καθ' όσον συνιστούν *αντανάκλαση, ιδεατή* δηλαδή *έκφραση* των ίδιων των φαινομένων[6]. Όταν δε, υποδεικνύεται ότι τα δύο πρώτα «είδη» κατηγοριών (σχ. 1) εμπεριέχονται στα δύο τελευταία (σχ. 2), τότε έχει κανείς υπόψη του ότι οι διάφορες όψεις του φαινομένου «μουσική τέχνη» ή και «μουσική ζωή», με την ευρύτερη έννοια, δεν είναι αποκομμένες μεταξύ τους, αλλά υπάρχουν πραγματικά και σε ενότητα ή, ακριβέστερα, ότι υφίστανται σε ενότητα στην αντικειμενική πραγματικότητα. Η ενότητα αυτή εμφανίζεται τόσο στη στατική της μουσικής ζωής (στην εξέταση δηλαδή εκείνων των στοιχείων

[6] Αυτός είναι και ο λόγος, που χρησιμοποιείται το ρήμα «υποδηλούν»: φανερώνουν εμμέσως, δεν ταυτίζονται με το φαινόμενο, απλώς παραπέμπουν σ' αυτό, μιλώντας γι' αυτό.

που θα μπορούσαν να περιλαμβάνονται στη μουσική ζωή), όσο και στη δυναμική της (στην εξέταση δηλαδή των διαδικασιών της μουσικής ζωής και των αλληλεπιδράσεών της με ότι θα μπορούσε να θεωρηθεί εξωτερικό ως προς αυτήν). Από την άλλη πλευρά, μπορεί να σημειωθεί ότι οι κατηγορίες, στις οποίες αναφέρθηκα, είναι μερικές από τις γενικότερες δυνατές κατηγορίες, δια των οποίων μπορεί να συλληφθεί εκείνο το κομμάτι της αντικειμενικής πραγματικότητας που ορίστηκε ως μουσική ζωή.

Το κατά πόσο οι καθολικές κατηγορίες γενικά είναι οντο-γνωσιολογικές, όπως έχω ήδη εμμέσως προτείνει, το ερώτημα αν μέσω αυτών των κατηγοριών μπορούν να διαπιστωθούν κάποιες καθολικές ή μερικές νομοτέλειες των φαινομένων ή αν πρόκειται απλώς για αποτελέσματα της αυθαιρεσίας του θεωρητικού Λόγου ή – στη χειρότερη περίπτωση – του θεωρητικολογούντος υποκειμένου, τα ερωτήματα αυτά εδώ και αιώνες αποτελούν αιτία διάστασης των φιλοσόφων και γενικά των θεωρητικών που έχουν ασχοληθεί ή ασχολούνται με παρεμφερή προβληματική. Εφόσον τα προβλήματα της μεθοδολογίας ανάλυσης δοσμένου φαινομένου άπτονται των γενικότερων προβλημάτων, όπως αυτά, τα οποία θέτουν οι υπό συζήτηση κατηγορίες, μπορεί να ισχυριστεί κανείς πως η φιλοσοφία είναι πάντοτε «παρούσα», όχι μόνο στους τρόπους που προτείνονται για τη θεώρηση αυτού ή εκείνου του φαινομένου, αλλά επίσης και στον τρόπο με τον οποίο τίθενται τα ίδια τα σχετικά με τα φαινόμενα ερωτήματα. Δεν είναι δύσκολο να διαπιστωθεί, ότι η ίδια η τοποθέτηση οποιουδήποτε προβλήματος ή οποιωνδήποτε προβλημάτων, στηρίζεται σε κάποιο «πλέγμα» αντιλήψεων για τον κόσμο, τον άνθρωπο μέσα σ' αυτόν, για την κοινωνία και τη γνώση – πλέγμα, το οποίο εδώ και αιώνες ονομάζεται «φιλοσοφία».

Η μακρά ιστορία των ιδεών αποδεικνύει, ότι από τότε που οι στοχαστές συνειδητοποίησαν το γεγονός αυτό, ανέπτυξαν ποικίλες αντιδράσεις και απόψεις: ο René Descartes προσπάθησε να εισάγει τη μεθοδική αμφιβολία, ο Immanuel Kant αποδέχθηκε τα a priori δεδομένα της γνώσης, ο Auguste Comtes προσπάθησε να απορρίψει οποιεσδήποτε εκ των προτέρων αποδεκτές προϋποθέσεις και τον ακολούθησαν οι νεοθετικιστές, ενώ οι νεοκαντιανοί φιλόσοφοι δεν απομακρύνθηκαν πολύ από την άποψη αυτή. μια άλλη κατεύθυνση των αντιδράσεων αυτών ορίζεται από εκείνους τούς στοχαστές (και τούς οπαδούς τους), οι οποίοι μετέτρεψαν τη μέθοδο της διαλεκτικής σε υλιστική, όπως επίσης και από τούς στοχαστές που απερίφραστα αποδέχονται την υπό συζήτηση διαπίστωση (π.χ. οι εκπρόσωποι της φαινομενολογίας). Δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι είναι ιδιαίτερα επιτυχείς οι προσπάθειες αποδέσμευσης από οποιασδήποτε μορφής δομημένο «πλέγμα» των αντιλήψεων που προανέφερα. Τελικά, αποδεικνύεται ότι οι προσπάθειες αυτές φυλακίζονται στο φαύλο κύκλο της σιωπηλής αποδοχής εκείνου, το οποίο κατά τα φαινόμενα ξεκινούν να απορρίψουν. Συνεπώς,

πρώτον, η επιστήμη (η διαμόρφωση της οποίας άρχισε με την έναρξη της διαδικασίας της κυριαρχίας του *Λόγου* επί του *Μύθου*) δεν μπορεί να αποδεσμευτεί από εκείνο, το οποίο απέμεινε μετά τον αποχωρισμό της από το πρωταρχικό συγκρητικό ιδεατό μόρφωμα. Αυτό το συγκρητικό μόρφωμα, φυσικά, ήταν εκείνο το οποίο ο Αρχαίος Έλληνας και ο μεσαιωνικός στοχαστής αντιλαμβανόταν με τον όρο «φιλοσοφία». Αυτό δεν σημαίνει ότι η αρχαία ελληνική και η μεσαιωνική αντίληψη του όρου αυτού ταυτίζονται, αλλά μάλλον ότι ο αποχωρισμός των λεγόμενων «μερικών» επιστημών δεν είναι καρπός ούτε του μεσαίωνα, ούτε – πολύ λιγότερο – της αρχαιότητας.

Έτσι, δεύτερον, η θέση οποιουδήποτε προβλήματος, ακόμη και στο χώρο της ίδιας της φιλοσοφίας, δεν μπορεί να αποδεσμευτεί από τις εκ των προτέρων παραδεκτές προϋποθέσεις (αξιώματα). Πολύ δε περισσότερο, που εξ' αιτίας του καθολικού τους χαρακτήρα, οι κατηγορίες, τις οποίες η φιλοσοφία διερευνά, αλληλοερμηνεύονται, αλληλοκαθορίζονται, αλληλοαποδεικνύονται κ.λπ. Δεν μπορούν, λοιπόν, να ενταχθούν σε κάποιο ευρύτερο σύστημα αναφοράς, που θα αποτελείται από κάποιες ευρύτερες κατηγορίες μιας άλλης επιστήμης, λόγω του ότι οι φιλοσοφικές κατηγορίες είναι οι ευρύτερες δυνατές, δια των οποίων μπορεί να γίνει αντιληπτό και να συλληφθεί μέσω της νόησης το Είναι.

Οι προσπάθειες, στις οποίες έγινε αναφορά, τα τελευταία χρόνια συνεχίζονται με τη μορφή χαρακτηρισμού των διάφορων φιλοσοφικών συστημάτων (μέσω των οποίων νομιμοποιείται η επιστήμη και γενικότερα η γνώση), ως «μεγάλων αφηγήσεων». Αυτή είναι η θέση του Γάλλου φιλόσοφου Jean-François Lyotard, ο οποίος προσάπτει το χαρακτηριστικό αυτό στα φιλοσοφικά συστήματα της εποχής του Διαφωτισμού, στη φιλοσοφία του Georg Wilhelm Friedrich Hegel και στο μαρξισμό. Σε γενικές γραμμές, με τον όρο «νομιμοποίηση» νοούνται οι προϋποθέσεις και οι διαδικασίες, οι οποίες μετατρέπουν την επιστημονική δραστηριότητα (και αντίστοιχα την επιστημονική γνώση) σε συστατικό στοιχείο του συστήματος των ανθρώπινων δραστηριοτήτων (και αντίστοιχα της πνευματικής ζωής). Μ' άλλα λόγια, πρόκειται για διαδικασίες, δια των οποίων δοσμένη γνώση ενσωματώνεται (ολοκληρώνεται) στην επιστημονική γνώση και θεωρείται έγκυρη.

Η ανακήρυξη των φιλοσοφικών συστημάτων, που αναφέρθηκαν, σε «μεγάλες αφηγήσεις» αποτελεί μορφή συνέχισης της άρνησης της κυριαρχίας της ορθολογικότητας. Η άρνηση αυτή συντελείται στο πνεύμα της πρώιμης σχολής της Φραγκφούρτης (M. Horkheimer και T. W. Adorno), ενώ τονίζεται η παραδοχή του ανορθολογικού στοιχείου ως κριτηρίου νομιμοποίησης της επιστημονικής γνώσης. Θα σημειώσω, ότι ο μεταμοντερνισμός – η τάση, εκπρόσωπος της οποίας είναι ο Jean-François Lyotard – και η Σχολή της Φραγκφούρτης, συνεχίζοντας την παράδοση της διαμάχης αναφορικά με το πρόγραμμα του Διαφωτι-

σμού, στην κριτική που ασκούν ενάντια στην καθολική κυριαρχία της ορθολογικότητας, καθοδηγούνται από την *καταφανή* διαφωνία μεταξύ των διακηρυγμένων σκοπών και στόχων του προγράμματος αυτού και της επιτευχθείσας κοινωνικής πραγματικότητας. Η διαφωνία αυτή είναι το αντικειμενικό υπόστρωμα, από το οποίο τρέφονται οι αντι-ορθολογικές τάσεις μιας μερίδας των προπατόρων και του μεταμοντερνισμού και της Σχολής της Φραγκφούρτης. Πρόκειται, για παράδειγμα, για τούς οπαδούς του ανορθολογισμού (W. Dilthey, F. Nietzsche) και της ιδέας ενός ελεύθερου από οποιαδήποτε κοινωνική δέσμευση ή και εξάρτηση υποκειμένου (π.χ. Jean-Paul Sartre).

Το συμπέρασμα, αναφορικά με το εκ των προτέρων παραδεκτό πλέγμα καθολικών, φιλοσοφικών αντιλήψεων, επιβάλλει να τονιστεί ότι αυτό το σύστημα αντιλήψεων και απόψεων, που αποτελεί το υπόβαθρο των κατηγοριών που έχω ήδη εκθέσει, έχει – τουλάχιστον κατ' αρχή – «πειραματικό» ή (ακριβέστερα) *εργασιακό* χαρακτήρα. Το ίδιο ισχύει και για τη θέση οποιουδήποτε προβλήματος. Η υπογράμμιση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία σήμερα που παρατηρείται έντονη τάση κλονισμού και άρνησης των διάφορων «ειδώλων του πνεύματος» (όπως τα ονόμασε ο Francis Bacon) – αλλά δυστυχώς ισχυρότερης, κατά τα φαινόμενα, εδραίωσης των «ειδώλων της αγοράς» (idola fori). Πρόκειται για μια σημαντική υπογράμμιση και λόγω των από πολλού παρατηρημένων τάσεων σκεπτικισμού αναφορικά με το πρόγραμμα του Διαφωτισμού. Οι τάσεις σκεπτικισμού εμφανίζονται κυρίως όσον αφορά το σύστημα αξιών, σύμφωνα με το οποίο η πρόοδος της ανθρωπότητας εναπόκειται άμεσα στην ανάπτυξη της παιδείας και την αποδέσμευση από τις διάφορες μορφές μυθολογίας – εναπόκειται άμεσα στην πλήρη κυριαρχία της ορθολογικότητας.

Μια ματιά στην με γοργούς ρυθμούς και ποικίλη διαβάθμιση δυναμικής μεταβαλλόμενη κοινωνική πραγματικότητα, μπορεί να μας πείσει πως βιώνουμε την εποχή της αστάθειας, της αμφισβήτησης ιδεών, οι οποίες στην αρχή και μέχρι τα μέσα του αιώνα μας ήταν από δύσκολο έως αδύνατο ή και επικίνδυνο ακόμη να τεθούν υπό αμφισβήτηση. Το τελευταίο ισχύει ίσως σε μεγαλύτερο βαθμό για τις πρώην σοσιαλιστικές, παρά για τις καπιταλιστικές χώρες. Είναι γνωστό, ότι ακριβώς στις τελευταίες ο σκεπτικισμός εμφανίζεται ακόμη από την εποχή της αποσύνθεσης των φεουδαρχικών δομών. Ασφαλώς, δεν προσπαθώ εδώ να εξισώσω τούς διάφορους τύπους κοινωνικών και οικονομικών σχηματισμών, και συνεπώς τις κατ' ουσία διαφορετικές μεταξύ τους διαφορετικές μεταξύ τους διαδικασίες. Ωστόσο, εδώ παρατηρείται τουλάχιστον ένα κοινό χαρακτηριστικό: αυτό της αρνητικής στάσης απέναντι στις κατεστημένες κοινωνικές δομές.

Από την ιστορία της τέχνης γενικά (αλλά και ειδικά της μουσικής τέχνης) μπορεί να διαπιστωθεί, ότι ακριβώς οι περίοδοι καμπής στην κοινωνική ζωή

προκαλούν *ρήξη* μεταξύ των χρησιμοποιούμενων παραδοσιακών εκφραστικών μέσων και του νέου περιεχομένου της καλλιτεχνικής επικοινωνίας. Έτσι, ο κλασικισμός και μετά απ' αυτόν ο ρομαντισμός, ο ιμπρεσιονισμός και ο εξπρεσιονισμός, εμφανίζονται ως αποτέλεσμα των προσπαθειών υπέρβασης αυτής της κρίσης. Το ίδιο ισχύει και για την κρίση του τονικού μουσικού συστήματος και την εμφάνιση της δωδεκαφθογγικής μεθόδου (η οποία, διαφέροντας σημαντικά από τις προηγούμενες μορφές ατονικής μουσικής – επειδή πρακτικά συνιστά ιστορικά την πρώτη μορφή ατονικότητας που έχει αναχθεί σε *βασική αρχή* της μουσικής δημιουργίας – και προκαλώντας *ανατροπή* του παραδοσιακού τρόπου μουσικής σκέψης, στην ουσία αποτελεί *το ενδομουσικό θεμέλιο* εμφάνισης των υπόλοιπων μορφών ατονικότητας κατά τον 20ό αιώνα, καθώς επίσης και των διάφορων τάσεων της πρωτοποριακής μουσικής, όπως για παράδειγμα του minimalisme, της musique concrète και των aleatorics).

Ο σκεπτικισμός ή – στην πιο ακραία περίπτωση – *η αρνητική στάση* προς την υφιστάμενη κοινωνική τάξη πραγμάτων είναι χαρακτηριστικά της πνευματικής ατμόσφαιρας η οποία ευνοεί την εμφάνιση νέων μουσικών λύσεων του προβλήματος που τίθεται από την προαναφερθείσα ρήξη μεταξύ των εκφραστικών μέσων και του περιεχομένου της μουσικής επικοινωνίας. Το κατά πόσο οι εκάστοτε λύσεις μπορούν να γίνουν αποδεκτές, τι εκφράζουν, σε τελευταία ανάλυση, και τι προκύπτει από αυτές αντικειμενικά, δηλαδή ανεξάρτητα από τις προθέσεις, τούς σκοπούς, τούς στόχους κ.λπ. των δημιουργών και των οπαδών τους – όλα αυτά τα ερωτήματα αποτελούν ένα άλλο μεγάλο θέμα. Στην προκειμένη περίπτωση, εκείνο που ενδιαφέρει είναι η σχέση μεταξύ της κοινωνικής δυναμικής και της δυναμικής της μουσικής τέχνης και της μουσικής ζωής γενικότερα. Ο όρος «αποδεκτές», όσον αφορά τις υπό συζήτηση λύσεις, χρησιμοποιείται συμβατικά, επειδή – προφανώς – ό,τι φαίνεται αποδεκτό από δοσμένη οπτική γωνία και από δοσμένη κοινωνική ομάδα, δεν είναι αποδεκτό από διαφορετική άποψη και από μια διαφορετική κοινωνική ομάδα.

Φυσικά, δεν είναι μόνο η κυρίαρχη πνευματική ατμόσφαιρα, η οποία ωθεί στην αναζήτηση νέων εκφραστικών μέσων. Η ίδια η πνευματική ατμόσφαιρα, άλλωστε, καθορίζεται από *τις γενικότερες κοινωνικές διαδικασίες*. Έτσι, για παράδειγμα, δεν είναι τυχαίο το γεγονός, ότι ακριβώς στη δεκαετία του '60 η πρωτοποριακή μουσική επαναπροσανατολίζεται, όσον αφορά τη θέση της για την αρχή της απόστασης που πρέπει να τηρεί η μουσική απ το «πλατύ» κοινό και την κοινωνική ζωή. Ο Eric Salzman, για παράδειγμα, γράφει το 1967 ότι ένα από τα βασικά προβλήματα της τέχνης είναι η επανένταξή της στην κοινωνική ζωή[7]. Ο Yuri Davydov σημειώνει ότι κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου παρατηρείται επίσης και στροφή της μουσικής πρωτοπορίας προς τη συμμετοχή

[7] Eric Salzman, Εισαγωγή στη μουσική του 20ού αιώνα, Αθήνα: Νεφέλη 1983, σελ. 277.

του κοινού στη μουσική διαδικασία. Πέρα απ' αυτό, υπό την επίδραση των τότε διαδεδομένων ιδεών για γενική εξέγερση εναντίον οποιωνδήποτε κοινωνικών δομών και κατεστημένων σχέσεων, σημειώνονται και οι τάσεις προτροπής του κοινού σε «άμεση δράση»[8].

Κατά την ίδια περίοδο αποδυναμώνεται η επιρροή των θέσεων του T. W. Adorno, αναφορικά με ό,τι ο ίδιος αντιλαμβανόταν με τον όρο «αλλοτριωμένη» (ή «αποξενωμένη») ή «λειτουργική» (funktional) μουσική. Πριν από την υπό συζήτηση περίοδο οι όροι αυτοί αναφερόταν στην κοινωνικά «δεσμευμένη» (δηλ. στη στρατευμένη, επί το ελληνικότερο) μουσική. Ακριβώς κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 η κοινωνικά «αδέσμευτη» μουσική χαρακτηρίζεται ως αλλοτριωμένη, αναληθής και λειτουργική.

Δεν είναι τυχαίο επίσης, ότι στην αισθητική των πρωτοποριακών τάσεων κυριαρχούν *οι αρνητικές* αξίες: η απόγνωση, η απώλεια του αισθήματος ασφάλειας και σταθερότητας, η μοναξιά του ανθρώπου στη σύγχρονη κοινωνία και η απουσία επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Μ' άλλα λόγια πρόκειται για την αποξένωση, την απαισιοδοξία, δηλαδή για το λεγόμενο «μαύρο» ιδανικό. Φαίνεται, ότι οι θεωρητικοί του μεταμοντερνισμού επικεντρώνουν την προσοχή ακριβώς σ' αυτό, όταν εισάγουν τον όρο «μη αναπαραστήσιμο». Όπως υποδεικνύει και ο Olivier Reveault d' Allonnes, όμως, ο μεταμοντερνισμός στο σημείο αυτό δε μας λεει τίποτα το καινούργιο.

Αν εξεταστεί το ιστορικό στάδιο, που καλύπτει τους δύο παγκόσμιους πολέμους, την ανάπτυξη του ολοκληρωτισμού, σε οποιαδήποτε μορφή του, τον κίνδυνο θερμοπυρηνικής και οικολογικής καταστροφής, όπως και τη μετατροπή των μέσων μαζικής ενημέρωσης σε μηχανισμό χειραγώγησης (μέσω της βιομηχανοποίησης και της εμπορευματοποίησης της καλλιτεχνικής κουλτούρας), γίνεται σαφές το γιατί τίθενται σε πρώτο πλάνο οι αρνητικές αξίες, από μια σειρά καλλιτεχνικών ρευμάτων. Είναι άλλο θέμα το αν είναι απαραίτητο να *απολυτοποιούνται* οι αρνητικές περίοδοι της ιστορικής πείρας και το αν είναι δυνατό να βρεθεί κάποια διέξοδος από την κρίση.

Όπως επιχείρησα να δείξω, οι κοινωνικές διεργασίες και η πνευματική ατμόσφαιρα που εμφανίζεται με βάση αυτές, συνιστούν παράγοντες που καθορίζουν τη μουσική τέχνη, αλλά και την τέχνη γενικότερα. Οι παράγοντες αυτοί αφορούν μάλλον *το περιεχόμενο* των αισθητικών ιδανικών, τα οποία περιλαμβάνουν εκείνα τα συναισθήματα, τις διαθέσεις και τις σκέψεις, που το δημιουργικό υποκείμενο θέλει να εκφράσει, ενώ το υποκείμενο-αποδέκτης, συνειδητά ή όχι, περιμένει να εκφραστούν. Μ' άλλα λόγια, καθορίζουν μάλλον *το περιεχόμενο*

---

[8] Yuri Davydov, Novi tendentsii v muzikalnata estetika GFR (Νέες τάσεις στη μουσική αισθητική της Ομόσπονδης Δημοκρατίας της Γερμανίας) – στη συλλογή Krizisat na burjoaznata kultura i myzikata (Η κρίση της αστικής κουλτούρας και η μουσική), Sofia: Nauka i izkustvo, τόμος 1, σελ. 93-160.

του μουσικού έργου και της μουσικής επικοινωνίας. Αυτό είναι φυσικό, εφόσον στη βάση των παραγόντων αυτών διαμορφώνονται *οι κοινωνικές ανάγκες*, οι οποίες υπαγορεύουν *τι* θα εκφραστεί μέσω της μουσικής τέχνης.

Τα τεχνικά μέσα, που βρίσκουν εφαρμογή στη μουσική ζωή, συνιστούν ακόμη ένα παράγοντα που καθορίζει τη διεξαγωγή της. Είναι γνωστό, για παράδειγμα, ότι η τεχνική εγγραφής του ήχου έπαιξε ρόλο ανάλογο με εκείνο της εφεύρεσης της φωτογραφίας στο χώρο των οπτικών τεχνών (Eric Salzman). Σύμφωνα με τον Umberto Eco, η τεχνική αναπαραγωγή της μουσικής αλλάζει τις προϋποθέσεις δημιουργίας και αποδοχής της μουσικής, όπως η τυπογραφία αλλάζει την αποδοχή και τη δημιουργία λογοτεχνικών έργων. Οι ποσοτικές μεταβολές και στις δύο περιπτώσεις είναι τέτοιες, που νομοτελειακά οδηγούν σε ποιοτικές αλλαγές. Με βάση τις έρευνες διαφόρων επιστημόνων (Kurt Blaukopf, Eric Salzman, Umberto Eco), οι αλλαγές που επιφέρει στη μουσική ζωή η ανάπτυξη των τεχνικών δυνατοτήτων δημιουργίας, διατήρησης, αναπαραγωγής και διάδοσης της μουσικής, μπορούν εν συντομία να περιγραφούν ως εξής:

1. Ενώ *μέχρι* την εμφάνιση του γραμμοφώνου η μουσική συνιστά *απομονωμένο* από το ακουστικό περιβάλλον της καθημερινότητας, ξεχωριστό από χωροχρονική άποψη γεγονός, μετά την εμφάνιση του δίσκου η μουσική βαθμιαία μετατρέπεται σε στοιχείο του ακουστικού περιβάλλοντος της καθημερινότητας. Εμφανίζεται έτσι η δυνατότητα μετατροπής της από αντικείμενο ενεργητικής αποδοχής σε κάτι, το οποίο υφίσταται ως «φόντο» των διάφορων, συχνά εντελώς άσχετων με τη μουσική επικοινωνία, δραστηριοτήτων. Από την άλλη πλευρά, όμως, εμφανίζεται και η δυνατότητα ποιοτικής αναβάθμισης της σημασίας της στη ζωή της κοινωνίας.

2. Ως αποτέλεσμα της τεχνικής εγγραφής, αναπαραγωγής και διάδοσης του μουσικού έργου, αυτό αποκτά τη δυνατότητα μετατροπής του σε εμπόρευμα και μέσω των διάφορων ερμηνειών και εκδοχών του. Όπως σημειώνει ο Kurt Blaukopf, πριν από αυτήν την περίοδο το μουσικό έργο μπορούσε να αποκτήσει εμπορευματικό χαρακτήρα μόνο υπό μορφή τυπωμένης παρτιτούρας. Συνεπώς, παρατηρούμε πλέον *την ολοκληρωτική υποταγή* της μουσικής ζωής στους νόμους των εμπορευματο-χρηματικών σχέσεων. Ως αποτέλεσμα αυτής της μεταβολής εμφανίζεται η απαίτηση για αναβάθμιση της ποιότητας της ερμηνείας (εκτέλεσης), ενώ αποθαρρύνεται η ερασιτεχνική δραστηριότητα. Η υποταγή της διάδοσης της μουσικής στους νόμους των εμπορευματο-χρηματικών σχέσεων συνεπάγεται τον προσανατολισμό της μαζικής παραγωγής σε ένα μάλλον κοινά γνωστό (και κοινότυπο, τετριμμένο) ρεπερτόριο. Με τον τρόπο αυτό, όμως, δεν είναι δύσκολη η καλλιέργεια κάποιου είδους «μουσικού» συντηρητισμού και σκεπτικισμού, όσον αφορά την ασυνήθιστα ηχούσα μουσική. Από την άλλη

πλευρά, χάρη στην τεχνική αναπαραγωγή και διάδοση, η μουσική κουλτούρα αποκτά πρωτοφανείς δυνατότητες διάδοσης, με αποτέλεσμα τεράστιες ομάδες ανθρώπων να αποκτούν δυνατότητα πρόσβασης και συμμετοχής σ' αυτήν.

3. Η κατάσταση αυτή οδηγεί στη «διεθνοποίηση» της μουσικής ζωής και στην αποσύνθεση των μέχρι την περίοδο αυτή εθνικά περιορισμένων μουσικών πολιτισμών. Ενώ οι εθνικοί μουσικοί πολιτισμοί εμπλουτίζονται, η αυθόρμητη λαϊκή δημιουργία αποσυντίθεται.

Οι δραστηριότητες που συνδέονται με τις διάφορες πλευρές της μουσικής ζωής μεταβάλλονται ποιοτικά. Ο συνθέτης, για παράδειγμα, σε πολλές περιπτώσεις πρέπει να παίρνει υπόψη του τις δυνατότητες του δίσκου βινυλίου ή της μαγνητοταινίας, του τεχνικού δηλαδή μέσου διατήρησης του μουσικού έργου. Από την άλλη πλευρά, ο ίδιος μπορεί να χρησιμοποιήσει αυτό το τεχνικό μέσο έτσι, ούτως ώστε να εμπλουτίσει τα εκφραστικά μέσα. Στη συγκεκριμένη μουσική, για παράδειγμα, (musique concrète) η σύνθεση είναι αδύνατη χωρίς μαγνητοταινία ή χωρίς ηλεκτρονική τεχνολογία.

Ας περάσουμε σ' έναν άλλο παράγοντα, ο οποίος καθορίζει τις διαδικασίες της μουσικής τέχνης και της μουσικής ζωής. Πρόκειται για *την εσωτερική λογική* της ανάπτυξης της μουσικής τέχνης. Οι παράγοντες που χαρακτηρίζουν «εκ των έσω» τη μουσική, δεν είναι εγγενείς αυτής και δεν αποτελούν ίδιο της φύσης του μουσικού ήχου, αλλά με τον ένα ή τον άλλο τρόπο είναι συνδεμένοι με *τις ενδομουσικές μεταβολές*. Ο εμπλουτισμός της χρωματικής κλίμακας, η ελεύθερη χρήση αρμονικών και δομικών ιδεών που απαντώνται στη λαϊκή μουσική, η μελέτη του μουσικού παρελθόντος, η διεύρυνση των δυνατοτήτων της ορχήστρας, η πολυπλοκότητα και η ποικιλία της μετρο-ρυθμικής κ.λπ. – η αρχή όλων αυτών των αλλαγών τίθεται ακόμη από τον προηγούμενο αιώνα. Συνεπώς, οι μεταβολές ενδομουσικού χαρακτήρα (Klimovitsky) μπορούν να θεωρηθούν ως αποτέλεσμα όχι μόνο των εξωμουσικών παραγόντων που παρουσιάστηκαν, αλλά επίσης και της ιστορικής εξέλιξης του μουσικού λόγου. Σύμφωνα με τον Klimovitsky, οι ενδομουσικές μεταβολές εντοπίζονται στην κρίση του τονικού μουσικού συστήματος. Εντοπίζονται επίσης και στην απο-ευρωποποίηση του μουσικού κόσμου, στην εμφάνιση μιας νέας στάσης απέναντι στο μουσικό υλικό και νέων τύπων μουσικής συνείδησης. Σχετικά με αυτό, θα ήθελα να υπενθυμίσω την άποψη του T. Adorno, που διατυπώθηκε ήδη από τη δεκαετία του '30: «Το πεδίο, στα πλαίσια του οποίου πραγματοποιείται κάποια πρόοδος στην τέχνη, δεν προσδιορίζεται από το κάθε ξεχωριστό έργο της, αλλά από το υλικό της. Διότι, αυτό το υλικό δεν είναι σαν τα δώδεκα ημιτόνια, με τις φυσικές ως προς το χαρακτήρα τους σχέσεις υπέρτονων, φυσικά αμετάβλητες και δεδομένες πάντοτε οι ίδιες». Εδώ πρόκειται για *την ιστορική ανάπτυξη* του υλικού της μουσικής τέχνης, της στάσης απέναντι σ' αυτό και συνεπώς πρόκειται για τους *τρόπους δια-*

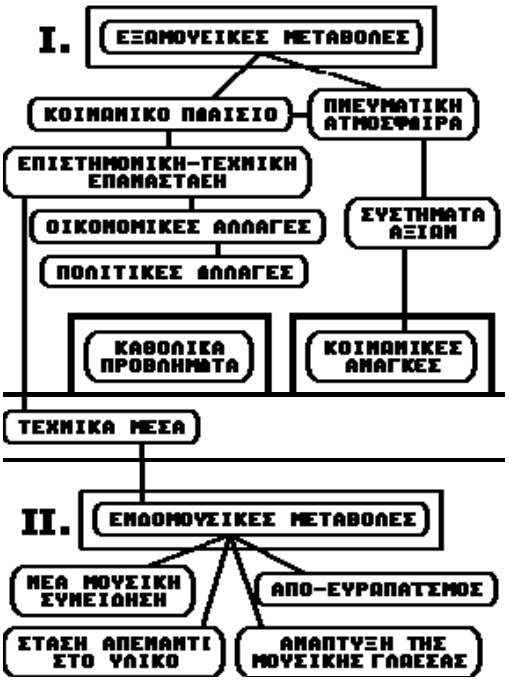
μόρφωσής του ή – αν χρησιμοποιήσουμε περισσότερο μουσικολογικούς όρους – πρόκειται *και για την ιστορική ανάπτυξη της μουσικής μορφοπλασίας*. Προς το παρόν δεν θα υπεισέλθω σε λεπτομέρειες, αναφορικά με το τι ακριβώς αντιλαμβάνομαι με τον όρο «υλικό της μουσικής τέχνης» ή «μουσικό υλικό». Εν συντομία μόνο θα υποδείξω, ότι – με όλες τις επιφυλάξεις που πηγάζουν από τη χρήση μιας συμβατικής ορολογίας – στην προκειμένη περίπτωση έχω υπόψη μου *το αντικείμενο*, το οποίο στη διαδικασία της δημιουργικής δραστηριότητας μορφοποιείται σε *αντικείμενο αποδοχής (πρόσληψης)*.

Οι επιφυλάξεις λόγω συμβατικότητας επιβάλλονται, αν ληφθούν υπόψη οι θεωρίες, σύμφωνα με τις οποίες το καλλιτεχνικό έργο (και συνεπώς και το μουσικό έργο) δεν συνιστά ολοκληρωμένη ολότητα. Ο αμερικανός συνθέτης Morton Feldman, παραδείγματος χάρη, δεν προτείνει στους ερμηνευτές ολοκληρωμένο έργο, αλλά υποδεικνύει κατά προσέγγιση το θέμα εκείνου, το οποίο θα πρέπει να ερμηνευθεί. Στον ίδιο τύπο μουσικής πρακτικής μπορούμε να εντάξουμε και την άποψη του La Monte Young (USA), ο οποίος δίνει στους ερμηνευτές οδηγίες του είδους: «ετοίμασε ένα κομμάτι και ερμήνευσέ το», κ.λπ. Οι επιφυλάξεις λόγω συμβατικότητας επιβάλλονται επίσης και αν ληφθούν υπόψη οι θεωρίες, σύμφωνα με τις οποίες το καλλιτεχνικό έργο (και ειδικότερα το μουσικό έργο) δεν υφίσταται «ως τέτοιο» (Jean-Paul Sartre).

Οι απόψεις αυτές για το μουσικό έργο, οι οποίες μετουσιώνονται σε μουσική πρακτική, ουσιαστικά δεν μεταβάλλουν απλώς τις κατεστημένες μορφές, αλλά δημιουργούν *νέες μορφές* μουσικής επικοινωνίας. Πιστεύω, ότι αυτό δεν είναι απόρροια μόνο της επίδρασης των ενδομουσικών οριζουσών της μουσικής επικοινωνίας και της μουσικής ζωής γενικότερα. Πρόκειται για αποτέλεσμα και της επίδρασης των εξωμουσικών οριζουσών. Οι τάσεις που υποδείχθηκαν αποδεικνύονται τελικά αντιφατικές: ενώ από τη μία πλευρά αναπτύσσονται διαδικασίες, οι οποίες αποσυνθέτουν τις ήδη κατεστημένες δομές της μουσικής ζωής (αλλά και γενικότερα του μουσικού πολιτισμού), από την άλλη πλευρά συντίθενται και νέες δομές, οι οποίες έχουν ποικιλόμορφες σχέσεις με τις παραδοσιακές (δομές).

Όπως σημείωσα, οι μεταβολές αυτές δεν είναι άσχετες προς το κοινωνικό πλαίσιο, με φόντο το οποίο διεξάγονται. Άλλωστε, το ίδιο αυτό πλαίσιο είναι αντιφατικό. Από τη μια πλευρά παρατηρούμε βαθείς μετασχηματισμούς κοινωνικού και οικονομικού χαρακτήρα, οι οποίοι αποτελούν συνεπεία της επιστημονικής και τεχνολογικής επανάστασης που οδηγεί στην πληροφορική έκρηξη και στη μεταβολή του status της γνώσης. Οι αλλαγές αυτές επιβάλλουν και επαναπροσανατολισμό του κοινωνικού ενδιαφέροντος, όσον αφορά τούς λεγόμενους στρατηγικούς κλάδους της οικονομίας. Πέρα απ' αυτό, επιταχύνουν τις διαδικασίες στη σφαίρα της πολιτικής ζωής, όπως για παράδειγμα τις διαδικασίες

αποσύνθεσης και παρακμής δοσμένων μορφών της ολοκληρωτικής θεσμικής ορθολογικότητας. Από την άλλη πλευρά, παρατηρούμε και τις αρνητικές όψεις των μετασχηματισμών αυτών, οι οποίες συνιστούν το σημαινόμενο της έννοιας «καθολικά προβλήματα». Στη βάση αυτή σημειώνονται μεταβολές των διάφορων συστημάτων αξιών, παραδείγματος χάρη της αισθητικής και του ήθους. Στο σχήμα 3, συνοψίζονται οι διάφοροι παράγοντες που εξετάστηκαν εν συντομία.



Δεν είναι δυνατό, η αντιφατικότητα του κοινωνικού πλαισίου να μην εκφραστεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στη σφαίρα του καλλιτεχνικού πολιτισμού (και φυσικά και στη σφαίρα του μουσικού πολιτισμού). Θεωρώ, πως είναι άδικη η απολυτοποίηση οποιασδήποτε πλευράς αυτών των διαδικασιών. Χαρακτηριστικό δείγμα απολυτοποίησης του είδους μας προσφέρουν, ας πούμε, οι εκπρόσωποι της kritische Theorie, Max Horkheimer και T. W. Adorno, όπως άλλωστε και οι θεωρητικοί του μεταμοντερνισμού. Συνεπεία της *τυπικής-αναλυτικής* θεώρησης της ορθολογικότητας και δια της υποτίμησης της σημασίας των συγκεκριμένων κοινωνικών και ιστορικών εκφάνσεών της, παρατηρείται στις απόψεις τους ταύτιση της αστικής θεσμικής ορθολογικότητας με την ορθολογικότητα *γενικά*. Το αποτέλεσμα είναι η εμφάνιση μιας μηδενιστικής στάσης απέναντι στην ορθολογικότητα και (τουλάχιστον όσον αφορά το μεταμοντερνισμό – ανοιχτός) αντιορθολογικός προσανατολισμός των λύσεων που προτείνουν. Μένω με την εντύπωση, ότι θα ήταν ίσως περισσότερο ωφέλιμη η προσπάθεια αποκάλυψης εκείνου του τύπου ορθολογικότητας, ο οποίος θα κατορθώσει να υπερβεί τόσο τον αστικό, όσο και τον ολοκληρωτικό τύπο θεσμικής ορθολογικότητας, στο πλαίσιο της *διαλεκτικής σχέσης* μεταξύ ορθολογικού και ανορθολογικού στοιχείου.

Μία έκφραση των δύο ακραίων θέσεων – μεταξύ ορθού λόγου και ανορθολογικού στοιχείου – μπορεί να διαπιστωθεί και στη μουσική του 20ού αιώνα. Στο ένα άκρο έχουμε την εμφάνιση της τάσης που χαρακτηρίζεται από την επιδίωξη του καθολικού ορθολογικού ελέγχου επί του μουσικού υλικού. Ο έλεγχος αυτός εισάγεται με την αυστηρή εφαρμογή της τεχνικής της δωδεκαφωνίας, της σειραϊκής και της πολυσειραϊκής μουσικής. Στο άλλο άκρο – αντίθετα – παρουσιάζεται η τάση του τυχαίου (aleatorics), όπως και οι εκδηλώσεις του Morton Feldman και του La Monte Young που αναφέρθηκαν. Φυσικά, δεν είναι σωστό να εξισώνονται τα διαφορετικά μεταξύ τους φαινόμενα (E. Denisov).

Από την άλλη πλευρά θα πρέπει να υπογραμμιστούν οι δύο αντίθετες τάσεις, που εμφανίστηκαν στη μουσική του 20ού αιώνα και χαρακτηρίζονται η πρώτη από τον υπερ-ορθολογισμό που κυριαρχεί, ενώ η δεύτερη από τον αντι-ορθολογισμό. Παίρνοντας υπόψη του κυρίως τη δεύτερη τάση, ο Eric Salzman, στον οποίο ήδη αναφέρθηκα, χαρακτηρίζει – προφανώς καθόλου τυχαία – τη μουσική του τέλους του 20ού αιώνα ως μεταμοντέρνα.

Οι προαναφερθείσες μεταβολές της μουσικής ζωής και της μουσικής τέχνης στα όρια του κοινωνικού πλαισίου, στο οποίο εκδιπλώνονται, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι βρισκόμαστε στο κατώφλι ενός νέου ιστορικού σταδίου στην ανάπτυξη του μουσικού (αλλά και του καλλιτεχνικού γενικότερα) πολιτισμού[9]. Οι προσπάθειες συνειδητοποίησης αυτού του νέου σταδίου βρίσκουν τήν έκφρασή τους και στο χώρο της αναζήτησης νέων καλλιτεχνικών εκφραστικών μέσων. Όποια κι αν είναι η στάση μας απέναντι στα μουσικά καλλιτεχνικά ρεύματα που αναφέρθηκαν (και τα οποία υπογραμμίζουν την αρνητική τους θέση ως προς τις κατεστημένες ήδη δομές και τους κατεστημένους τρόπους προσέγγισης της πραγματικότητας – κοινωνικής και φυσικής), δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί το γεγονός ότι ακριβώς χάρη σ' αυτές τις αναζητήσεις μια σειρά προβλημάτων παραμένει ανοιχτή και επίκαιρη. Πρόκειται πρώτ' απ' όλα για προβλήματα που αναφέρονται στη θέση και το ρόλο της μουσικής τέχνης και της μουσικής ζωής στη δυναμική δομή της κοινωνίας. Πρόκειται επίσης για προβλήματα, που αναφέρονται στα ποιοτικά χαρακτηριστικά της μουσικής επικοινωνίας, στην ουσία αυτής της μορφής της ανθρώπινης δραστηριότητας (και στην αντίστοιχή της μορφή της κοινωνικής συνείδησης), στο πλαίσιο των υπόλοιπων μορφών ανθρώπινης δραστηριότητας (και των υπόλοιπων μορφών της κοινωνικής συνείδησης).

Η κοινωνική και ιστορική κατάσταση (συνθήκη), που περιγράφηκε σε γενικές γραμμές, μας υποχρεώνει να στρεφόμαστε διαρκώς στα γενικότερα φιλοσοφικο-ιστορικά προβλήματα, με σκοπό την εξεύρεση απαντήσεων στα μεθοδολογικά ερωτήματα που συνδέονται με τη μελέτη της μουσικής τέχνης, της μουσικής ζωής και της μουσικής συνείδησης.

Με την υπόδειξη σειράς προβλημάτων που αναφέρονται στη μουσική τέχνη και στη μουσική ζωή στο πλαίσιο της σύγχρονης κοινωνικής δυναμικής, θεωρώ ότι σε γενικές γραμμές έχει διαγραφεί το ευρύτερο αντικείμενο του κύκλου αυτών των διαλέξεων, καθώς επίσης και η μέθοδος μελέτης του. Όσον αφορά την προβληματική της μεθόδου, αυτή θα συμπληρωθεί με μερικές σκέψεις που αφορούν τη διεπιστημονική ανάλυση.

Είναι γνωστό, ότι η μουσική τέχνη αποτελεί αντικείμενο μελέτης μιας σει-

---

[9] Τεχνικά μέσα (video, ολογραφία-LASER, computers, κ.λπ.) + ιδεατό περιεχόμενο + μορφές έκφρασης.

ράς επιστημών, όπως η αισθητική, η ιστορία, η κοινωνιολογία, η σημειωτική, η ψυχολογία, η φυσιολογία, η φυσική, καθώς επίσης και μιας σειράς επιστημών, που μελετούν τη μουσική τέχνη – ας πούμε – από την «εσωτερική» της σκοπιά. Πρόκειται για τη μουσικολογία, που με τη σειρά της συνιστά εσωτερικά διαφοροποιημένο πεδίο γνώσης (συγκριτική μουσικολογία, εθνομουσικολογία, κ.λπ.), για τη θεωρία της μουσικής, τη μουσική ανάλυση, κ.λπ. Παίρνοντας υπόψη τις σύγχρονες τάσεις στην ανάπτυξη της επιστημονικής γνώσης, θα πρέπει να υπογραμμιστεί η αναγκαιότητα της «συνεργασίας» μεταξύ των διάφορων προσεγγίσεων και μεθόδων, που προτείνουν οι διάφορες επιστήμες, οι οποίες διερευνούν κοινό αντικείμενο. Η ολόπλευρη μελέτη του συνιστά αντικειμενική αναγκαιότητα. Τα τελευταία χρόνια η λεγόμενη *διεπιστημονική ανάλυση* οδηγεί στην εμφάνιση νέων, «οριακών», «υβριδικών» θα λέγαμε, ερευνών, στις οποίες συνδυάζονται καρποφόρα *διαφορετικές* προσεγγίσεις και μέθοδοι. Αυτό επιβάλλεται, τόσο από *τη λογική* της ανάπτυξης της επιστημονικής γνώσης, όσο και από την ίδια τη *φύση* και τήν *ουσία* των υπό έρευνα φαινομένων.

Η αυστηρή εξειδίκευση στις διάφορες επιστήμες έχει οδηγήσει σε πρωτοφανή συσσώρευση γνώσεων και – από την άλλη πλευρά – στην αναγκαιότητα γενίκευσης των διαφορετικών «σημείων παρατήρησης». Η διεπιστημονική ανάλυση, ωστόσο, παραμένει στο επίπεδο των μερικών – ή αν θέλετε των ειδικών – επιστημών, στο βαθμό που δεν θίγει το περιεχόμενο των καθολικών, φιλοσοφικών κατηγοριών. Οι κατηγορίες αυτές ανήκουν στο οριακά γενικό σύστημα κατηγοριών της φιλοσοφίας, το οποίο δεν μπορεί να γίνει αντικείμενο της διεπιστημονικής ανάλυσης. Στην περίπτωση αυτή, είναι δυνατή μόνο η αμοιβαία συμπλήρωση μεταξύ αυτού του τύπου ανάλυσης και της φιλοσοφικής μεθόδου. Η φιλοσοφική μέθοδος, από την πλευρά της, εμφανίζεται ως εκείνη η μέθοδος, η οποία ολοκληρώνει (και κατά κάποιο τρόπο ενσωματώνει – integrates) τις διάφορες προσεγγίσεις και υπερβαίνει την αποσπασματικότητα των διάφορων όψεων της έρευνας.

Σχετικά με το τελευταίο, θα ήθελα να αναφερθώ στην άποψη του Jean-Franηois Lyotard, ο οποίος θεωρεί ότι η αρχή της καθολικής μετα-γλώσσας στην επιστημονική γνώση έχει εκθρονιστεί από την αρχή της πληθώρας των τυπικών και αξιωματικών συστημάτων. Στο πνεύμα των υποδείξεων που έκανα, αναφορικά με τη σχέση μεταξύ φιλοσοφικής μεθόδου και διεπιστημονικής ανάλυσης, πιστεύω ότι **πρώτο**, μάλλον δεν είναι ορθή η αυστηρή αντιπαράθεση αυτών των δύο αρχών, **δεύτερο**, η διάκριση μεταξύ γνώσης και μεθόδου, από τη μια πλευρά, και της γλώσσας με τη βοήθεια της οποίας αυτές βρίσκουν την έκφρασή τους, από την άλλη, δεν επιτρέπει την ταύτισή τους. Η διάκριση αυτή ωστόσο, δεν επιτρέπει εξίσου και τον απόλυτο διαχωρισμό τους[10]. **Τρίτο**, ακρι-

[10] Αναφορά στη διάκριση μεταξύ μεθόδου και περιεχομένου από το: Κορνήλιος Καστοριάδης, Η φα-

βώς η σύγχρονη τάση ολοκλήρωσης (integration) της επιστημονικής γνώσης επιβάλλει την αναζήτηση μιας καθολικής μεθόδου, η οποία – τουλάχιστον προς το παρόν – δεν μπορεί να είναι παρά η φιλοσοφική. Θα σημειώσω, ότι όταν ο J.-F. Lyotard αναφέρεται σε μια καθολική μετα-γλώσσα, αυτή δεν μπορεί να είναι άλλη από τη γλώσσα της φιλοσοφίας. Οι αναφορές, συνεπώς, σε μια καθολική μέθοδο, αφορούν ακριβώς τη φιλοσοφική μέθοδο. Στο πλαίσιο όσων έχουν ήδη υποδειχθεί, θα υπογραμμίσω ότι η φιλοσοφική μέθοδος δεν μπορεί, από άποψη γενικότητας και καθολικότητας, να τεθεί στο ίδιο επίπεδο με τη διεπιστημονική ανάλυση. Η τελευταία διαθέτει τη δυνατότητα μελέτης δοσμένου φαινομένου από διαφορετικές οπτικές γωνίες, αλλά δεν μπορεί να το εξετάσει στο πλαίσιο των διάφορων μορφών της ανθρώπινης δραστηριότητας, της ανθρώπινης επικοινωνίας, του κοινωνικού Είναι και της κοινωνικής συνείδησης. Το καθήκον αυτό παραμένει – τουλάχιστον προς το παρόν – στα πλαίσια της φιλοσοφικο-ιστορικής προβληματικής, η οποία με τη σειρά της στηρίζεται τόσο στα αποτελέσματα των ερευνών δοσμένου φαινομένου από τη σκοπιά των διάφορων ειδικών επιστημονικών μεθόδων, όσο και στα αποτελέσματα των διεπιστημονικών αναλύσεων. Η τελευταία προσθήκη αναφέρεται στο γεγονός, ότι κάθε ειδική επιστημονική μέθοδος στηρίζεται σε ορισμένες γενικότερες προϋποθέσεις φιλοσοφικού χαρακτήρα. Έτσι, τα θεμέλια κάθε ειδικής επιστημονικής μεθόδου είναι φιλοσοφικού, δηλ. καθολικού, χαρακτήρα, ενώ η ίδια έχει ειδικό χαρακτήρα.

Στο πνεύμα των συλλογισμών αυτών, θεωρώ, ότι από τη μια πλευρά είναι περιττή η αντιπαράθεση μεταξύ των διάφορων «σημείων παρατήρησης» και όψεων της μελέτης της μουσικής τέχνης και της μουσικής ζωής. Από την άλλη πλευρά θεωρώ ότι είναι δυνατή η σύνθεση μεταξύ των διαφορετικών όψεων – σύνθεση που μπορεί να οδηγήσει και σε μια φιλοσοφικο-ιστορική γενίκευση. Τέτοιος τύπος γενίκευσης δεν έχει μόνο γνωστική σημασία και αξία, αλλά είναι εξίσου σημαντικός και για την καλλιτεχνική πρακτική. Σε τελευταία ανάλυση η καλλιτεχνική πρακτική στη διαδικασία της μορφοπλασίας και της νοηματοδότησης του καλλιτεχνικού υλικού, προϋποθέτει αρχές και θέσεις οι οποίες δεν είναι άσχετες προς τα αισθητικά προβλήματα που εμφανίζονται στην πορεία αυτής της διαδικασίας. Με τον ίδιο τρόπο, οι θέσεις και οι αρχές αυτές δεν είναι άσχετες προς τα ερωτήματα κοσμοθεωρητικού χαρακτήρα.

ντασιακή θέσμιση της κοινωνίας, Πρόλογος και 1ο κεφάλαιο.

ΕΝΟΤΗΤΑ 2

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΜΥΘΟ ΚΑΙ ΤΟ ΛΟΓΟ

1. Η μουσική μεταξύ Μύθου και Λόγου:
   α) Η προϊστορία της μουσικής τέχνης. Θεωρίες για την εμφάνιση της μουσικής.
   β) Μυθολογικές αντιλήψεις.
   γ) Υπέρβαση του επικοινωνιακού συγκρητισμού και του συγκρητισμού της δραστηριότητας.
2. Αρχαία Ελλάδα: Πρώτες εκδηλώσεις του Λόγου και η θεώρηση της μουσικής τέχνης.

Η μουσική ζωή, όπως και εκείνο το είδος στοχασμού για το οποίο η ίδια αποτελεί αντικείμενο, έχουν την προϊστορία τους στην πρακτική των μαγικών και λατρευτικών τελετουργιών της πρωτόγονης κοινότητας και στις μυθολογικές της αντιλήψεις που αφορούν και τη μουσική. Είναι γνωστό, ότι στα πρώιμα στάδια της ανθρώπινης ιστορίας, όταν ακόμη δεν υφίσταται ο κοινωνικός καταμερισμός της εργασίας, η καλλιτεχνική δραστηριότητα (και ειδικότερα η μουσική) δεν συνιστά ακόμη αυτόνομο τύπο δραστηριότητας. Ο όρος *συγκρητισμός της δραστηριότητας* αναφέρεται στην αδιαφοροποίητη υπόσταση των μορφών της δραστηριότητας που υφίσταται στα πλαίσια της πρωτόγονης κοινότητας.

Στις συνθήκες αυτές, οι καλλιτεχνική δραστηριότητα είναι σύμφυτη με τις υπόλοιπες μορφές της παραγωγικής και αναπαραγωγικής δραστηριότητας. Από την άποψη αυτή θεωρώ, ότι όταν αναφερόμαστε στην πρωτόγονη κοινότητα δεν μπορούμε να μιλάμε για τέχνη και για καθαυτό αισθητική σκέψη. Από την άλλη πλευρά, δεν μπορεί να αποσιωπηθεί το γεγονός ότι ο πρωτόγονος άνθρωπος – όπως και να το κάνουμε – εκφράζει με ποικίλους τρόπους *συγκεκριμένη σχέση* προς την πραγματικότητα που τον περιβάλλει.

Μ' άλλα λόγια, ο πρωτόγονος άνθρωπος είναι ήδη φορέας ενός θεμελιώδους ποιοτικού χαρακτηριστικού, το οποίο τον διακρίνει από το ζωικό βασίλειο: πρόκειται για την παραγωγή των μέσων ύπαρξής του – δραστηριότητα, στη βάση της οποίας αναπτύσσεται η ικανότητά του να *δημιουργεί σχέσεις* τόσο με τους ομοίους του, όσο και με τη φυσική πραγματικότητα. Το ζώο στην πραγματικότητα δεν συμμετέχει σε κανενός είδους σχέσεις και δεν μπορεί να διαχωρίσει (και συνεπώς να συνειδητοποιήσει) τον εαυτό του ως διαφορετικό από τα υπόλοιπα ζώα, ή από τη φυσική πραγματικότητα. Το ζώο δεν μπορεί να αποκτήσει *αυτοσυνείδηση*[21]. Το ίδιο *είναι* φυσική πραγματικότητα και με αυτή του την ιδιότητα δεν δύναται να επιδράσει πάνω στη φύση και να την αλλάξει.

Από την άποψη αυτή, οι πρώτες εκδηλώσεις της αισθητικής σκέψης και της

[21] K. Marx, F. Engels, Η Γερμανική Ιδεολογία, Αθήνα: Guttenberg 1979, τ. 1, σελ. 61 και 76.

καλλιτεχνικής δραστηριότητας, παρά το γεγονός ότι είναι ενσωματωμένες στο αδιαφοροποίητο πλέγμα των υπόλοιπων μορφών της δραστηριότητας, μαρτυρούν την ύπαρξη ορισμένης σχέσης προς την πραγματικότητα. Από το γεγονός ότι η υπό εξέταση σχέση εμφανίζεται αδιαφοροποίητα, ενσωματωμένη σε συγκρητικές μορφές της δραστηριότητας και της σκέψης, γίνεται σαφές ότι παρ' όλα αυτά δεν παύει να υπάρχει.

Σε γενικές γραμμές, η τέχνη συνιστά ενσάρκωση της υποκειμενικής-συναισθηματικής σχέσης προς την αντικειμενική πραγματικότητα, σχέση η οποία διαμορφώνεται στα πλαίσια των εκάστοτε κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών. Με την έννοια αυτή μπορούμε να μιλάμε για *απαρχές* ή *στοιχεία* της αισθητικής (και ειδικότερα της μουσικής) σκέψης στην πρωτόγονη κοινότητα. Έτσι, οι μορφές αναπαράστασης και έκφρασης, οι οποίες χρησιμοποιούνται για την «υποταγή» των πνευμάτων, συνιστούν μάλλον φανταστική μετατροπή του υποκειμένου σε «κύριο» (με την έννοια του εξουσιαστή) των φυσικών δυνάμεων και η λειτουργία τους δεν είναι αισθητική ή, ακριβέστερα, δεν είναι *κυρίως* αισθητική. Το ίδιο ισχύει και για τις μουσικές εκδηλώσεις, οι οποίες συνοδεύουν τις διάφορες δραστηριότητες της κοινωνικής ομάδας.

Πιστεύω, ότι μόνο μ' αυτή την έννοια μπορεί να γίνει αποδεκτή η θέση του Chernishevsky, σύμφωνα με την οποία το τραγούδι αρχικά και ουσιαστικά, όπως άλλωστε και ο λόγος, είναι προϊόν της πρακτικής ζωής και δεν είναι καλλιτεχνικό έργο[22]. Θέτοντας το ερώτημα για την προϊστορία της μουσικής τέχνης, ο γερμανός κοινωνιολόγος της μουσικής Tibor Kneif[23] σημειώνει ότι στην αρχή της ιστορίας η μουσική δεν παρουσιάζεται αποχωρισμένη από τα υπόλοιπα φαινόμενα της κοινωνικής ζωής. Είναι στενά δεμένη με το χορό και την ποίηση, εξυπηρετεί τις μαγικές τελετουργίες και αγκαλιάζει την καθημερινότητα με τις μελωδίες της. Εν συντομία, είναι αισθητά ενσωματωμένη στη ζωή της κοινότητας.

Το πρώτο πρόβλημα που παρουσιάζεται όταν προσπαθεί κανείς να προσεγγίσει την εμφάνιση των πρώτων μουσικών εκδηλώσεων (και αντίστοιχα την εμφάνιση της μουσικής σκέψης), είναι το πρόβλημα των πηγών: δεν υπάρχουν μουσικά μνημεία από την προϊστορική εποχή. Ωστόσο, είναι δυνατή, σε κάποιο βαθμό, η ανασύνθεση του ρόλου και της θέσης της μουσικής στη ζωή της πρωτόγονης κοινότητας.

Η ανασύνθεση αυτή είναι δυνατή, **πρώτο**, μέσω της μελέτης της μουσικής κουλτούρας κοινοτήτων, στις οποίες κυριαρχούν ακόμη οι συγκρητικές μορφές δραστηριότητας και σκέψης. Πρόκειται για κοινωνικά μορφώματα στα οποία διάφορες αιτίες έχουν συμβάλλει στη διατήρηση των σχέσεων αιματοσυγγένειας

---

[22] Arnold Sochor, Muzika kak vid iskusstva (Η μουσική ως είδος τέχνης), Moscow: Gosudarstvennoe muzikalnoe izdatelstvo 1961, σελ. 94.

[23] Tibor Kneif, Musiksoziologie, Köln: Hans Gerig Musikverlag 1975, σελ. 20.

ως την επικρατέστερη μορφή κοινωνικού δεσμού. Πρόκειται για ιθαγενείς διαφόρων περιοχών της Αφρικής, της Αμερικής και της Ασίας. Τα αποτελέσματα της συστηματικής μελέτης των μουσικών αυτών πολιτισμών, την οποία έχουν πραγματοποιήσει διάφοροι εθνομουσικολόγοι, όπως είναι ο Kurt Sachs, ο Ernst Hornbostel, ο Heinrich Besserel, ο John Blacking, ο Bruno Nettl κ.ά., συνιστούν σταθερή βάση για την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικών με την εμφάνιση της μουσικής, με το ρόλο της και τη θέση της στο «υπερφυσικό» και φανταστικό σύμπαν, το οποίο αποτελεί την καθημερινότητα του πρωτόγονου ανθρώπου και τον περιβάλλει με όλη του την παντοδυναμία.

Δεύτερο, η ανάλυση των μυθολογικών αντιλήψεων μπορεί να συνεισφέρει στην αποσαφήνιση του ρόλου και της θέσης της μουσικής στην πρωτόγονη κοινότητα: όλες οι μυθολογίες αφηγούνται παραδόσεις που εκφράζουν τις πρώτες αντιλήψεις του ανθρώπου σχετικά με την καταγωγή, την ουσία και τις λειτουργίες της μουσικής. Με βάση τα στοιχεία αυτά, είναι δυνατή η εξαγωγή συμπερασμάτων, σχετικών με το υπό συζήτηση πρόβλημα.

Τρίτο, είναι δυνατό να επιτευχθεί ανασύνθεση της θέσης και του ρόλου των πρώτων μουσικών εκδηλώσεων και με τη βοήθεια της ανάλυσης της φύσης της ίδιας της μουσικής. Η μουσικολογική ανάλυση η οποία στηρίζεται στη μέθοδο της λογικής αφαίρεσης και στα επιτεύγματα άλλων επιστημών (ιστορία, ψυχολογία, κοινωνιολογία, κ.λπ.), αλλά και στα επιτεύγματα των μελετών που υποδείχθηκαν, μπορεί να λύσει ορισμένες πλευρές του προβλήματος, αποκαλύπτοντας τα αρχαϊκά και πρωτογενή, θα λέγαμε, επίπεδα της μουσικής σκέψης. Στον τομέα αυτό, είναι πολύ σημαντική η συμβολή των ερευνών του Boris Assafiev, του Ernst Kurth, του Arnold Sochor και πολλών άλλων ερευνητών.

Φυσικά, δεν πρόκειται για αυστηρά διαχωρισμένες μεθόδους προσέγγισης ή «κατευθύνσεων» έρευνας. Συνήθως οι διάφορες μέθοδοι, που αναφέρθηκαν, χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό. Ως αποτέλεσμα εφαρμογής των μεθόδων αυτών έχουμε την εμφάνιση ποικίλων θεωριών που αφορούν τη γέννηση της μουσικής.

Έτσι, σύμφωνα με τη θεωρία του Karl Bücher[24] η ανθρώπινη αντίληψη του ρυθμού, που εξελίσσεται σε *μουσικό*, εμφανίζεται στη διαδικασία της συλλογικής εργασίας. Ο άνθρωπος συνειδητοποιεί το ρόλο που παίζει ο ρυθμός στην εργασία, όταν παρατηρεί ότι η παραγωγικότητα αυξάνει αν η δραστηριότητά του είναι υποταγμένη σε κάποιο ρυθμό. Η θεωρία αυτή, όμως, όπως και η θεωρία, σύμφωνα με την οποία ο ρυθμός εμφανίζεται πριν από την εμφάνιση των άλλων μουσικών φαινομένων, δεν παίρνουν υπόψη τους τα εξής: **πρώτο**, ότι μόνο σε αρκετά αναπτυγμένους μουσικούς πολιτισμούς, όπως είναι αυτοί της

[24] Bruno Nettl, Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς, Αθήνα: Κάλβος 1986, σελ. 80 και 159-160.

Αφρικής, συναντώνται καθαρά ρυθμικές εκδηλώσεις, χωρίς μελωδία. Σε συγκριτικά απλούστερες μουσικές εκδηλώσεις, όπως είναι αυτές της φυλής των Veddah (Κεϋλάνη), των Clamath (Καλιφόρνια) και των Fuegians (Νότια Αμερική) δεν απαντάται μουσική μόνο για κρουστά[25]. Συνεπώς, θα πρέπει να υποτεθεί ότι η ρυθμική οργάνωση δεν μπορεί να προϋπάρχει της μελωδίας και ότι αυτά τα δύο στοιχεία συμβάδιζαν ανέκαθεν. **Δεύτερο**, οι απόψεις αυτές δεν λαμβάνουν υπόψη τους ότι σε πολλούς πολιτισμούς του είδους που μελετήθηκαν, δεν υπάρχουν τραγούδια που χρησιμοποιούνται στη διάρκεια της εργασιακής δραστηριότητας.

Άλλη θεωρία, η θεωρία του Hugo Riemann[26], προτείνει ως βάση εμφάνισης της μουσικής τη φυσιολογία του ανθρώπινου οργανισμού και πιο συγκεκριμένα τη διπλή της, συμπληρωματική φύση: εισπνοή και εκπνοή, αμφοτερόπλευρη συμμετρία του ανθρώπινου σώματος κ.λπ. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η κάθε μουσική σε τελική ανάλυση μπορεί να αναλυθεί με βάση το τετραμερές μέτρο. Το τετραμερές μέτρο στην προκειμένη περίπτωση έχει προτιμηθεί έναντι του διμερούς, λόγω της τετραμερούς δομής της ανθρώπινης καρδιάς.

Είναι εμφανές ότι η θεωρία αυτή παίρνει υπόψη της σχεδόν αποκλειστικά το βιολογικό υπόστρωμα της ανθρώπινης ύπαρξης, όπως άλλωστε και η θεωρία του Charles Darwin, σύμφωνα με την οποία η μουσική αποτελεί εξέλιξη των ερωτικών καλεσμάτων των ζώων[27]. Η θεωρία του Hugo Riemmann, όμως δεν παίρνει υπόψη της το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής των ιθαγενών είναι ασύμμετρο. Η δε θεωρία του Charles Darwin αντιμετωπίζει τη δυσκολία του γεγονότος ότι «μουσικοφανή» ερωτικά καλέσματα δεν απαντώνται σε τέτοια ανώτερα θηλαστικά, όπως είναι οι πίθηκοι.

Ένα άλλο ζήτημα, το οποίο δεν φαίνεται να λαμβάνεται καθόλου υπόψη από τις δύο τελευταίες θεωρίες που αναφέρθηκαν και οι οποίες απολυτοποιούν το ρόλο του βιολογικού παράγοντα, είναι η κατ' αρχήν *κοινωνική φύση* των μουσικών εκδηλώσεων. Όταν ως θεμέλιο για την εμφάνιση της μουσικής εξετάζεται μόνο το βιολογικό ή μόνο το φυσιολογικό υπόστρωμα των μουσικών εκδηλώσεων, τότε η λύση του προβλήματος αυτού ανατίθεται μάλλον στη βιολογία – ή αν θέλετε στη φυσιολογία, παρά στις επιστήμες εκείνες που θα μπορούσαν, λαμβάνοντας υπόψη τους τούς πολυποίκιλους παράγοντες που έπαιξαν ρόλο στη διαδικασία αυτή, να το προσεγγίσουν με περισσότερο αξιόπιστες μεθόδους. Στην προκειμένη περίπτωση είναι προφανής η υπεραπλούστευση του ζητήματος που αφορά την εμφάνιση της μουσικής. Η υποκατάσταση του φιλοσοφικού και κοινωνιολογικού προβληματισμού από τις μεθόδους της βιολογίας, που ορίζεται ως βιολογική αναγωγή (reduction), αποτελεί έκφραση του θετικισμού που κυρι-

[25] Όπ. παρ., σελ. 79.
[26] Όπ. παρ.
[27] Όπ. παρ., σελ. 159.

αρχούσε την εποχή κατά την οποία διατυπώθηκαν οι θεωρίες αυτές.

Ωστόσο, θα ήταν επίσης αστήρικτος και ο ισχυρισμός ότι οι θεωρίες που εν συντομία εκτέθηκαν μέχρι εδώ, έχουν διαψευστεί απόλυτα. Αναμφίβολα, το φυσιολογικό υπόστρωμα των σχέσεων του ανθρώπου με την πραγματικότητα που τον περιβάλλει (φυσική και κοινωνική) παίζει αναντικατάστατο ρόλο στην ανάπτυξη μιας τόσο ιδιόμορφης έκφανσης της ανθρώπινης δραστηριότητας, όπως είναι η μουσική. Αλλά θα ήταν επίσης άτοπη και η απόρριψη του ρόλου μιας τέτοιας διαδικασίας, όπως είναι η εργασία, κατά την εκδίπλωση της οποίας ο άνθρωπος επιδρά στη φύση και την «εξανθρωπίζει». Φαίνεται, πως είναι μάλλον δύσκολο για κάθε θεωρία που λαμβάνει υπόψη της ένα και μόνο παράγοντα, να αποφύγει τις απλουστευτικές αναγωγές.

Πιστεύω, ότι πιο κοντά στην αλήθεια πρέπει να βρίσκονται μάλλον οι θεωρίες, οι οποίες συνδέουν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο την εμφάνιση της μουσικής με τον προφορικό λόγο. Η θεωρία του Karl Stumpf, για παράδειγμα, εξετάζει την εμφάνιση της σταθερότητα του τονικού ύψους (και συνεπώς την ανάπτυξη της διακριτικής ικανότητας του ανθρώπου) ως αποτέλεσμα της ανάγκης ηχητικής σηματοδότησης σε μεγάλες αποστάσεις.

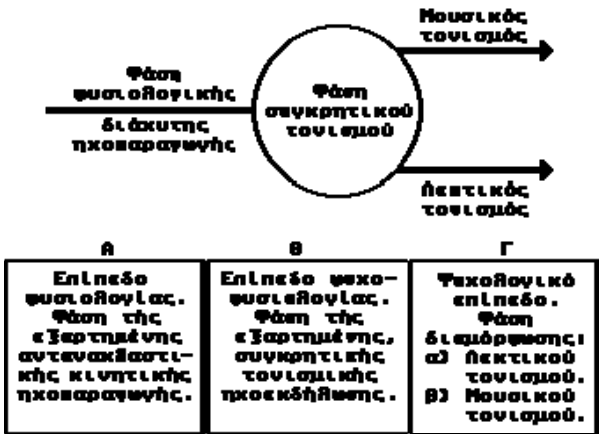
Άλλη θεωρία, που συνδέει την εμφάνιση της μουσικής με το λόγο, είναι η θεωρία του Siegfried Nadel[28]. Με βάση τις παρατηρήσεις του για τη στενή σχέση μεταξύ των διάφορων μουσικών εκδηλώσεων και των μυθικών και μαγικών αντιλήψεων, ο S. Nadel οδηγείται στο συμπέρασμα πως η μουσική εμφανίζεται ως αποτέλεσμα της προσπάθειας δημιουργίας κάποιας ιδιόμορφης γλώσσας, με τη βοήθεια της οποίας οι άνθρωποι θα μπορούσαν να επικοινωνούν με τις υπερφυσικές δυνάμεις. Για την πρώτη από τις δύο αυτές θεωρίες παραμένει ανυπέρβλητο εμπόδιο η παντελής έλλειψη κάποιων στοιχείων, τα οποία θα μπορούσαν να την επιβεβαιώσουν ή να την διαψεύσουν: σε κανένα μουσικό πολιτισμό δεν συναντώνται σήματα τέτοιου είδους, για τα οποία θα φαινόταν ασφαλής ο ισχυρισμός ότι αποτελούν τη βάση της ανάπτυξης των μουσικών εκδηλώσεων. Η δεύτερη θεωρία, όπως υποδεικνύει και ο Bruno Nettl, είναι επίσης δύσκολο να αποδειχθεί, επειδή τα μαγικά και θρησκευτικά άσματα των μουσικών πολιτισμών που μελετήθηκαν είναι ήδη αρκετά σύνθετα, για θεωρηθούν ως υπολείμματα παλαιότερων και απλούστερων μουσικών εκδηλώσεων.

Υπάρχει μια τρίτη θεωρία, η οποία φαίνεται να προτείνει περισσότερο πειστικές απαντήσεις, σε σύγκριση με τις θεωρίες που παρουσιάστηκαν μέχρι εδώ. Πρόκειται για τη θεωρία, σύμφωνα με την οποία η μουσική και ο προφορικός λόγος έχουν κοινή καταγωγή σε κάποια προ-μουσική και προ-λογική (ή προλεκτική μορφή επικοινωνίας. Τη θεωρία αυτή αναπτύσσει ο Bruno Nettl[29], αλλά

[28] Bruno Nettl, όπ. παρ., σελ. 18 (για τον S. Nadel) και σελ. 160 (για τον K. Stumpf).
[29] Όπ. παρ., σελ. 161.

η έρευνα του Stoyan Stoyanov «Intonatsiya i muzikalen obraz» («Τονισμός /Intonation/ και μουσική παράσταση») την προτείνει σε περισσότερο ολοκληρωμένη μορφή. Στην έρευνα αυτή, με βάση την τονισμική[30] θεωρία του Boris Assafiev, εκτίθεται η ακόλουθη άποψη για τη γένεση της μουσικής:

«Η ανθρώπινη ηχοπαραγωγή στο κατώτατο επίπεδο (εξέλιξης – Α.Μ.), ως αδιάσπαστο τμήμα των καθαρά φυσιολογικών αντιδράσεων του οργανισμού, δεν έχει εκφραστικό χαρακτήρα. Τέτοιο χαρακτήρα αποκτά μετά από μακρά εξέλιξη, στην πορεία της οποίας η ηχοπαραγωγή αναπτύσσεται σε ηχοεκδήλωση (ή ηχοέκφραση – Α.Μ.). Αυτή είναι η πρώτη φάση στην ανάπτυξη της ικανότητας του ανθρώπου να τονίζει (to intonate), δηλαδή να εκφράζεται με τη βοήθεια ήχων, έστω κι αν ακόμη πρόκειται για το πιο πρωτόγονο επίπεδο. Στην εξέλιξη του σύνθετου συστήματος 'ήχος-λόγος-σκέψη-τονισμός', η οποία συνδέεται στενά με την εξέλιξη της συνείδησης και της ψυχικής ζωής, βαθμιαία διαφοροποιούνται, παρ' όλο που από πολλές απόψεις είναι παρεμφερείς, δύο τομείς της τονισμικής ηχοεκδήλωσης: λογική (δηλ. του λόγου, της ομιλίας – Α.Μ.) και μουσική. Ο μουσικός τονισμός... είναι καθαρά ανθρώπινη ικανότητα, η οποία εμφανίζεται και διαμορφώνεται σε ένα συγκριτικά υψηλό στάδιο ανάπτυξης της συνείδησης, όταν εμφανίζονται η διακριτική ικανότητα και οι απαρχές της λογικής σκέψης. Οι προϋποθέσεις αυτές καθορίζουν και τις πρώτες μορφές του τρόπου σκέψης με βάση μουσικές κλίμακες οποιασδήποτε μορφής»[31]. Η έννοια «τονισμός» είναι πολυσήμαντη, αλλά στην προκειμένη περίπτωση σημειώνει την ικανότητα του ανθρώπου να εκφράζεται με τη βοήθεια ήχων. Στα διπλανά σχήματα παρουσιάζεται η εξέλιξη που περιγράφεται παραπάνω.



Νομίζω πως υπάρχει ακόμη ένα επιχείρημα, το οποίο λειτουργεί προς όφελος της θεωρίας αυτής. Πρόκειται για ένα επιχείρημα μεθοδολογικού χαρακτήρα. Όπως υπέδειξα στην προηγούμενη διάλεξη, οι μορφές δραστηριότητας (και συνεπώς και τα ποιοτικά τους χαρακτηριστικά) απαρτίζουν το θεμέλιο, επί του οποίου διαμορφώνονται οι μορφές της συνείδησης. Το ίδιο ισχύει και για τις μορφές επικοινωνίας. Έτσι, εάν δεχθούμε ότι στο σύστημα «μορφές δραστηριότητας – μορφές επικοινωνίας – μορφές κοινωνικής συνείδησης» συστηματο-

[30] Διευκρινήσεις για τον όρο «τονισμικός», σε διάκριση από τον όρο «ορθοτονικός» – παραπομπή στους ορισμούς του B. Assafiev.

[31] Stoyan Stoyanov, «Intonatsiya i muzikalen obraz» («Τονισμός και μουσική παράσταση»), Sofia: Bulgarian Academy of Sciences 1973, σελ. 40-41.

ποιός παράγων[32] είναι τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της δραστηριότητας, τότε οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως αυτά τα ίδια χαρακτηριστικά καθορίζουν ποιοτικά και τα άλλα δύο υποσυστήματα, δηλαδή τις μορφές επικοινωνίας και τις μορφές κοινωνικής συνείδησης.

Συνεπώς, στον συγκρητισμό των μορφών δραστηριότητας της πρωτόγονης κοινότητας δεν μπορεί παρά να αντιστοιχεί τόσο συγκρητισμός των μορφών επικοινωνίας, όσο και συγκρητισμός των μορφών συνείδησης. Από την άποψη αυτή είναι δυνατό να βρεθεί εξήγηση για το φαινόμενο του συγκρητισμού της μυθολογικής συνείδησης. Σύμφωνα με αυτές τις προϋποθέσεις, καθίσταται δυνατή η υπόθεση περί ύπαρξης και αντίστοιχης μορφής επικοινωνίας. Ακριβώς τέτοια μορφή συνιστά η προ-λογική και προ-μουσική μορφή επικοινωνίας, στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως. Αυτή η συγκρητική μορφή επικοινωνίας στη συνέχεια διαφοροποιείται σε λογικό και μουσικό τονισμό.

Η πρόταση αυτή επιβεβαιώνεται και από τα στοιχεία εκείνα, τα οποία απαντώνται στους μουσικούς πολιτισμούς των ιθαγενών και τα οποία πιστεύω ότι αποτελούν υπολείμματα ακριβώς του συγκρητισμού των μορφών επικοινωνίας. Ένα από τα στοιχεία αυτά είναι, για παράδειγμα, η ονομασία των τραγουδιών τους. Όπως υποδεικνύει ο John Blacking[33], στην έρευνά του για τη μουσική της φυλής Veddah της Κεϋλάνης, το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής αυτής έχει δημιουργηθεί σε συνάρτηση με κάποιο συγκεκριμένο κοινωνικό γεγονός, ή με αφορμή κάποιες συγκεκριμένες περιστάσεις. Η εκτέλεση, λοιπόν, της μουσικής στους Veddah, χρησιμοποιείται ως σύμβολο γι αυτή ή εκείνη τη δραστηριότητα της κοινωνικής ομάδας. Ο ίδιος ερευνητής διαπιστώνει ότι η ονομασία κάθε κοινωνικού γεγονότος ταυτίζεται με την ονομασία του μουσικού «κομματιού» που το συνοδεύει. Ο Bruno Nettl διαπιστώνει επίσης ότι οι ινδιάνοι που κατοικούν στις πεδιάδες της Αμερικής, διακρίνουν τα τραγούδια τους ανάλογα με τις λειτουργίες, τις οποίες οι ίδιοι πιστεύουν πως το καθένα εκτελεί[34].

Ο ίδιος ερευνητής υποδεικνύει ότι η έννοια «ωραίο» συνήθως απουσιάζει από τις διαλέκτους των περισσότερων φυλών[35]. Οι φυλές αυτές χαρακτηρίζουν τα τραγούδια τους «καλά» ή «δυνατά». Ο προσδιορισμός «καλό» υπονοεί ωφελιμότητα για κάποιο σκοπό: δοσμένο τραγούδι μπορεί να είναι καλό για θεραπεία ή για χορό, άλλο μπορεί να είναι καλό για τον πόλεμο, κ.λπ. Η έννοια «δυνατό» υπονοεί, κατά πάσα πιθανότητα, τη δύναμη και την κυριαρχία (που αποκτά κανείς με τη βοήθεια του δοσμένου τραγουδιού) πάνω στα πνεύματα, τα οποία εξουσιάζουν τις φυσικές δυνάμεις.

Ένα άλλο παρόμοιο στοιχείο είναι η απουσία της έννοιας «μουσική» από τις

---

[32] Επεξήγηση του όρου «συστηματοποιός παράγων» – Θεωρία των συστημάτων.
[33] John Blacking, Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας, Αθήνα: Νεφέλη 1981, σελ. 46 και 48.
[34] Bruno Nettl, όπ. παρ., σελ. 54.
[35] Όπ. παρ., σελ. 32.

διαλέκτους των φυλών αυτών. Έτσι, για παράδειγμα, ο Jean-Jacques Nattiez[36] διαπιστώνει ότι η έννοια αυτή είναι άγνωστη στη διάλεκτο των Εσκιμώων Inuit. Το ίδιο διαπιστώνει και ο Carol Robertson-de Carbo αναφορικά με τούς ινδιάνους Mapouche, οι οποίοι ζουν στην Αργεντινή[37]. Σ' αυτή τη βάση, ο J.-J. Nattiez θέτει το ερώτημα κατά πόσο είναι νόμιμο να μιλάμε για μουσική, στην περίπτωση των πολιτισμών, στους οποίους λείπει η έννοια αυτή και οι οποίοι δεν διακρίνουν τις μουσικές από τις μη μουσικές εκδηλώσεις, τουλάχιστον σε επίπεδο γλώσσας[38]. Ο ίδιος ο J.-J. Nattiez απαντά καταφατικά στο ερώτημα αυτό, λαμβάνοντας υπόψη του την άποψη του Jean Molino. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, η μουσική είναι κοινωνικό γεγονός (fait social), ο προσδιορισμός του οποίου διαφέρει σε συνάρτηση από την εποχή και τον πολιτισμό[39]. Έτσι, στη διάλεκτο των Εσκιμώων Inuit δεν υπάρχει λέξη που να σημειώνει τις μουσικές εκδηλώσεις, αλλά χρησιμοποιείται λέξη, η έννοια της οποίας περιλαμβάνει τόσο τη μουσική, όσο και τη λογική (δηλ. της ομιλίας) ηχοεκδήλωση.

Συνεπώς, το πρόβλημα δεν συνίσταται στο ότι απουσιάζει η έννοια «μουσική» από τον προφορικό λόγο. Οι φυλές που μελετήθηκαν αντιλαμβάνονται τη μουσική με τρόπο διαφορετικό από τον παραδοσιακό τρόπο των ευρωπαίων. Ο τρόπος, με τον οποίο γίνεται αντιληπτή η έννοια «μουσική» στους μη ευρωπαϊκούς πολιτισμούς, αποτελεί ακόμη ένα επιχείρημα υπέρ της τονισμικής θεωρίας για την εμφάνιση της μουσικής. Εδώ θα ήταν ίσως σκόπιμος ένας παραλληλισμός με τις αντιλήψεις περί «ωραίου» («κάλλους»), για τις οποίες υπάρχουν στοιχεία ότι επικρατούσαν σε διάφορους αρχαίους πολιτισμούς.

Στο πλαίσιο αυτό, αξίζει να σημειωθεί, ότι στη γλώσσα των Αρχαίων Αιγυπτίων δεν υπάρχει η έννοια «ωραίο». Φαίνεται, ότι ο διαχωρισμός της αισθητικής συνείδησης από τις υπόλοιπες μορφές κοινωνικής συνείδησης πραγματοποιείται πολύ αργότερα. Ακόμη και στην περίοδο της ώριμης δουλοκτητικής κοινωνίας, για παράδειγμα, ο συγκρητισμός της κοινωνικής συνείδησης ακόμη δεν έχει διασπαστεί εντελώς. Οι Αρχαίοι Αιγύπτιοι, όπως αναφέρουν οι Monroe Beardsley και Baldwin Smith[40], δεν διέκριναν την τέχνη από τη θρησκεία και την πολιτική. Είναι ενδεικτικό το γεγονός, ότι τα γλυπτά και οι τοιχογραφίες σπάνια ήταν τοποθετημένα έτσι, ώστε να ευνοούν τη διαδικασία της αισθητικής πρόσληψης. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα έργα αυτά ήταν κρυμμένα στο σκοτάδι των τάφων. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η λειτουργία τους δεν ήταν – τουλάχιστον κυρίως -αισθητική.

Οι Αιγύπτιοι πίστευαν πως οι νεκροί συνεχίζουν τις δραστηριότητές τους

---

[36] Jean-Jacques Nattiez, Musicologie Général et Sémiologie, Paris: Christian Bourgois 1987, σελ. 84.
[37] Όπ. παρ., σελ. 82.
[38] Όπ. παρ., σελ. 67.
[39] Όπ. παρ., σελ. 68.
[40] Monroe Beardsley, Ιστορία των αισθητικών θεωριών, Αθήνα: Νεφέλη 1989, σελ. 18-19.

στον άλλο κόσμο, υπό την προϋπόθεση ότι θα υπάρχουν εικαστικές τους αναπαραστάσεις, που θα τούς απεικονίζουν σε στιγμές πραγματοποίησης αυτών των δραστηριοτήτων. Αυτός είναι και ο λόγος που οι χιλιάδες αναπαραστάσεις που κοσμούν τούς αιγυπτιακούς τάφους δεν έχουν αισθητική, αλλά μάλλον μυστικιστική και μαγική λειτουργία. Παράλληλα, είναι γνωστό ότι στην ίδια χρονική περίοδο η αρχιτεκτονική συνιστά μία από τις σημαντικότερες εκδηλώσεις του αρχαίου αιγυπτιακού πολιτισμού. Στις δεκάδες χιλιάδες επιγραφές στις οποίες οι αρχιτέκτονες αυτοδοξάζονται, ωστόσο ποτέ δεν γίνεται λόγος για την ομορφιά των έργων τους. Στις επιγραφές αυτές πάντοτε επαινείται η αντοχή και η στερεότητά τους.

Σε όλες σχεδόν τις μυθολογίες η μουσική εμφανίζεται ως μαγικό μέσο, το οποίο εξευμενίζει τις φυσικές και τις υπερφυσικές δυνάμεις. Στην αρχαία αιγυπτιακή μυθολογία η κόρη του θεού Ρα (θεός του ήλιου), μπορεί να εξευμενιστεί μόνο με μουσική και χορό[41]. Στην κινεζική μυθολογία συναντάμε τη μορφή του Shi Da, αρπιστή, ο οποίος εξευμένιζε τον άνεμο και τη θερμότητα του ήλιου. Χάρη στη δραστηριότητά του αυτή, σύμφωνα με το μύθο, γίνεται δυνατή η ανάπτυξη των ζωντανών οργανισμών[42].

Έτσι, στη μυθολογία, όπως και στις αντιλήψεις των ιθαγενών για τη μουσική – στις οποίες αναφέρθηκα – η μουσική συνιστά μέσο, με τη βοήθεια του οποίου εξασφαλίζεται η επαφή με τις υπερφυσικές δυνάμεις. Η μυθολογική συνείδηση αντιλαμβάνεται τη μουσική ως μέσο μαγικής προέλευσης που έχει σα σκοπό του τον εξευμενισμό των υπερφυσικών δυνάμεων. Σύμφωνα με τον Denesch Zoltai[43], υπάρχουν δύο πρωταρχικές αντιλήψεις για τη μουσική, οι οποίες διαπλέκονται: από τη μια πλευρά, η πρωτόγονη αντίληψη για την επίδραση της μουσικής βλέπει σ' αυτήν την εχθρική και ανεξέλεγκτη φυσική δύναμη. Από την άλλη πλευρά όμως, η εχθρικές και υπερφυσικές δυνάμεις εξευμενίζονται ακριβώς με τη βοήθεια της μουσικής. Κατά πάσα πιθανότητα, η θεώρηση των μουσικών οργάνων ως φετίχ έχει τις ρίζες τις στις αντιλήψεις αυτές[44].

Όπως σημείωσα πριν από λίγο, οι περισσότερες φυλές ιθαγενών χαρακτηρίζουν τα τραγούδια τους ως «καλά». Η αντίληψη αυτή μας δείχνει τον χρηστικό (utilitarian) χαρακτήρα που έχει η μουσική στους πολιτισμούς αυτούς. Ο χαρακτήρας αυτός γίνεται περισσότερο προφανής, αν ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι ορισμένες μουσικές εκδηλώσεις χρησιμοποιούνται ως θεραπευτικό μέσο. Στον πρωτόγονο καλλιτεχνικό πολιτισμό (και συνεπώς και στην πρωτόγονη μουσική κουλτούρα) απαντώνται τα ίδια στοιχεία. Παρά το γεγονός ότι αυτή η μαγική

---

[41] Denesch Zoltai, Ethos und Affekt, Moscow: Progress 1977.
[42] Όπ. παρ.
[43] Όπ. παρ., σελ. 14.
[44] Hans Moser, Musikästhetik, México: UTEHA 1966. Βλ. επίσης και Bruno Nettl, όπ. παρ., σελ. 124-125.

δραστηριότητα δεν ασκεί άμεση επίδραση στην πραγματικότητα που περιβάλλει τον πρωτόγονο άνθρωπο, ωστόσο παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της διακριτικής του ικανότητας, όπως επίσης και στην ανάπτυξη εκείνων των διαδικασιών της σκέψης, οι οποίες στη συνέχεια οδηγούν στη διαμόρφωση της αφαιρετικής-λογικής και εν μέρει και της καλλιτεχνικής σκέψης.

Αυτό συμβαίνει επειδή η μουσική λογική, ως μορφή λογικής σκέψης[45] αναπαριστά τις επαναλαμβανόμενες αντικειμενικές σχέσεις των πραγμάτων. Είναι γνωστό, ότι η μουσική λογική συμπεριλαμβάνει τις διαδικασίες που συνθέτουν τη γνώση[46]. Πρόκειται για τη σύγκριση, την ανάλυση και τη σύνθεση, την αφαίρεση και τη γενίκευση[47]. Πρόκειται δηλαδή για τις λειτουργίες εκείνες, οι οποίες απαρτίζουν ό,τι ορίζεται ως *λογική* σκέψη.

Η διαμόρφωση των μουσικών κλιμάκων, για παράδειγμα, είναι αποτέλεσμα γενίκευσης, που συντελείται στη διαδικασία αναζήτησης σταθερότητας, σημείων στήριξης, για την ανάπτυξη της μελωδίας. Η διαδικασία αυτή, με τη σειρά της, συνδέεται με τη σταθεροποίηση (fixation) του ύψους του τόνου – διαδικασία αφαίρεσης, σύγκρισης και σύνθεσης, στη βάση της οποίας αναπτύσσεται η διακριτική ικανότητα του ανθρώπου. Φυσικά, μεταξύ της αφαιρετικής-λογικής και της μουσικής σκέψης υπάρχουν ουσιαστικές διαφορές. Πρώτ' απ' όλα στη μουσική σκέψη, η συναισθηματική σχέση προς τις αναπαριστώμενες από αυτήν σχέσεις μεταξύ των πραγμάτων, παίζει πολύ σημαντικότερο ρόλο, απ' ότι στην αφαιρετική-λογική σκέψη. Δεύτερο, η μονοσήμαντη ερμηνεία είναι προϋπόθεση αξιοπιστίας των λογικών-αφαιρετικών συλλογισμών. Αντίθετα, το αποτέλεσμα της μουσικής σκέψης, το οποίο ενσαρκώνεται μέσω της μουσικοποιητικής διαδικασίας, χαρακτηρίζεται – όπως άλλωστε κάθε έργο τέχνης – από τη δυνατότητα *πολυσήμαντης ερμηνείας*, η οποία όχι μόνο δεν προσβάλλει την αξιοπιστία του, αλλά αποτελεί και μία από τις ειδοποιούς διαφορές του καλλιτεχνικού προϊόντος.

Η υπέρβαση του συγκρητισμού της δραστηριότητας, του συγκρητισμού της συνείδησης και του συγκρητισμού των μορφών επικοινωνίας, είναι προϋπόθεση για τη διαφοροποίηση της καλλιτεχνικής από τη μη καλλιτεχνική δραστηριότητα, της καλλιτεχνικής από τη μη καλλιτεχνική σκέψη. Η υπέρβαση αυτή είναι επίσης προϋπόθεση και για την εμφάνιση του *αυτοστοχασμού* της τέχνης. Όσον αφορά το μυθολογικό στοχασμό επί της μουσικής τέχνης, θα συμπληρώσω ότι εκτός από την αντίληψη για τη μουσική ως μαγικό και θεραπευτικό μέσο, η μυθολογία συνδέει την καταγωγή της μουσικής με το υπερφυσικό στοιχείο.

Στην ελληνική μυθολογία, για παράδειγμα, *οι μούσες* δωρίζουν το τραγούδι

---

[45] Στην προκειμένη περίπτωση μάλλον με την ψυχολογική και λιγότερο με τη φιλοσοφική έννοια του όρου «λογικός».

[46] Από φιλοσοφική και ψυχολογική άποψη.

[47] Arnold Sochor, όπ. παρ., σελ. 103.

στους ανθρώπους και τα πτηνά. Ο Ερμής φτιάχνει τη λύρα από καύκαλο χελώνας και με τη μουσική του οργάνου αυτού εξευμενίζει τον Απόλλωνα, όταν ο τελευταίος αντιλαμβάνεται ότι του έχει κλέψει τα βόδια. Ο Ερμής δωρίζει τη λύρα στον Απόλλωνα, αλλά επίσης και στον Αμφίονα και στον Ορφέα. Για τον Αμφίονα υπάρχει η παράδοση, σύμφωνα με την οποία με τη βοήθεια της μουσικής του χτίστηκαν τα τείχη της Θήβας. Για τον Ορφέα είναι γνωστός ο μύθος για την επίδραση της μουσικής του στις φυσικές και τις υπερφυσικές δυνάμεις – εξουσία την οποία πλήρωσε ακριβά.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στην ελληνική μυθολογία το υπερφυσικό, το θεϊκό στοιχείο, είναι έντονα ανθρωπόμορφο. Στις άλλες μυθολογίες (π.χ. στην ινδική, η οποία άσκησε επίδραση στη διαμόρφωση της ελληνικής μυθολογίας) συναντάμε σαφή διαχωρισμό μεταξύ του καλού και του κακού. Στην αρχαία ελληνική μυθολογία, όπως είναι γνωστό, οι θεοί έχουν τόσο τις θετικές, όσο και τις αρνητικές πλευρές του χαρακτήρα τους. Δημιουργούν διάφορες ίντριγκες και γενικά συμπεριφέρονται με πολύ ανθρώπινο τρόπο. Το χαρακτηριστικό αυτό της ελληνικής μυθολογίας μας δείχνει, ότι έχει ήδη αρχίσει η διαδικασία απομυθοποίησης, έχει ήδη αρχίσει η διαδικασία μετάβασης από την κυριαρχία του Μύθου στην κυριαρχία του Λόγου.

Το ερώτημα που τίθεται εδώ είναι *γιατί* αυτή η διαδικασία αρχίζει ακριβώς με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Πρόκειται για τούς παράγοντες, οι οποίοι έπαιξαν ρόλο στη μετάβαση από το σύστημα των θρησκευτικών-μαγικών και μυθολογικών αντιλήψεων στη γέννηση του συστήματος των αφηρημένων εννοιών. Στην προκειμένη περίπτωση παρατηρούμε την εμφάνιση μιας εντελώς διαφορετικής *κοσμοθεώρησης*, η οποία στη θέση των μορφών των μυθικών θεοτήτων θέτει τα προβλήματα της φύσης και των αρχών (principia) του κόσμου, αν και αυτές οι αρχές εξακολουθούν να θεωρούνται ως έμψυχες, ζωντανές και αθάνατες θεϊκές δυνάμεις. Το ζήτημα πάντως είναι, ότι αυτές οι αρχές αποκτούν πλέον την αφηρημένη μορφή των εννοιών, οι οποίες αργότερα εξελίσσονται σε *κατηγορίες*. Τέτοιες έννοιες είναι, για παράδειγμα η αρχή και το άπειρο του Αναξίμανδρου.

Από την άλλη πλευρά, ενώ η μυθολογική συνείδηση δεν θέτει προβλήματα, αλλά αφηγείται άμεσα λύσεις, το ερώτημα για την εμφάνιση του κόσμου *τίθεται ως πρόβλημα*. Η θέση του προβλήματος αυτού έρχεται ως αποτέλεσμα της διαδικασίας απομυθοποίησης, η οποία έχει ήδη αρχίσει. Όπως σημειώνει ο Jean-Pierre Vernant[48], το Είναι, το οποίο η φιλοσοφία θέλει να προσεγγίσει και να ανακαλύψει πέραν της φύσης, δεν είναι το μυθικό υπερφυσικό Είναι, αλλά κάτι εντελώς διαφορετικό. Εδώ πρόκειται για την απομυθοποίηση του μη αισθητού και για τις πρώτες προσπάθειες ορθολογικής του ανάλυσης.

[48] Jean-Pierre Vernant, Μύθος και σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα, Αθήνα: Νεφέλη, Εγνατία, σελ. 348.

Σύμφωνα με τον B. Farrington[49], ο ορθολογισμός των πρώτων φιλοσόφων της ιωνικής σχολής συνδέεται με την ανάπτυξη της τεχνικής. Ο B. Farrington υποστηρίζει την άποψη, σύμφωνα με την οποία η αντικατάσταση των αρχαίων ανθρωπομορφικών αντιλήψεων από την ερμηνεία του κόσμου σύμφωνα με τα πρότυπα των μηχανών και των εργαλείων εκφράζει τον αναπτυγμένο ρόλο της τεχνικής στην κοινωνική ζωή της εποχής εκείνης. Ο G. Thomson[50] όμως, υποδεικνύει ότι στο χώρο της τεχνικής η Ελλάδα οφείλει πολλά στην Αρχαία Ανατολή, η οποία παρά την αναπτυγμένη τεχνική παρέμεινε δεμένη στο Μύθο και δεν δημιούργησε ορθολογική φιλοσοφία. Ο ίδιος ερευνητής υποδεικνύει ακόμη δύο παράγοντες, οι οποίοι επέδρασαν στη διαδικασία της απομυθοποίησης.

Ο πρώτος παράγοντας είναι η απουσία τέτοιας δομής, όπως είναι ο ανατολικός δεσποτισμός. Αυτό φυσικά συνδέεται και με την απουσία τέτοιου τρόπου παραγωγής, όπως είναι ο ασιατικός. Ο παράγοντας αυτός συνδέεται επίσης και με τήν οργάνωση του συστήματος των πόλεων-κρατών. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο J.-P. Vernant υπογραμμίζει τη στενή σχέση μεταξύ της εμφάνισης του πολίτη και της εμφάνισης του φιλοσόφου[51]. Στη σφαίρα των κοινωνικών μορφωμάτων, στα πλαίσια της αρχαίας πόλης-κράτους πραγματοποιείται ο διαχωρισμός των δύο πραγματικοτήτων – της κοινωνικής και της φυσικής. Ο διαχωρισμός αυτός είναι προϋπόθεση για την ανάπτυξη της ορθολογικής σκέψης στη σφαίρα της πνευματικής ζωής. Τρίτη προϋπόθεση, η οποία εμφανίζεται στη βάση αυτού του ίδιου παράγοντα, είναι η βαθμιαία αποδυνάμωση του κυρίαρχου μέχρι την εποχή εκείνη κοινωνικού δεσμού – του δεσμού της αιματοσυγγένειας. Η προϋπόθεση αυτή συνδέεται επίσης και με το διαχωρισμό μεταξύ φυσικής και κοινωνικής πραγματικότητας.

Ακριβώς στην πόλη-κράτος ο κοινωνικός δεσμός γίνεται αντιληπτός ως κάτι αφηρημένο, υπερ- και εξω-ατομικό και απελευθερωμένο από τούς δεσμούς της συγγένειας αίματος[52]. Το σύστημα των πόλεων-κρατών δεν στηρίζεται στους δεσμούς αιματοσυγγένειας, αλλά στην ανάγκη αποτελεσματικότερου συντονισμού των διάφορων δραστηριοτήτων.

Είναι άλλο ζήτημα το γεγονός, ότι στην αντίληψη των Αρχαίων Ελλήνων οι οικονομικές σχέσεις και γενικά αυτό που σήμερα εννοούμε με την έννοια «οικονομική ζωή», έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Σύμφωνα με την αρχαία ελληνική κοσμοαντίληψη, εκείνο το οποίο συνενώνει τούς ανθρώπους στην πόλη-κράτος είναι οι σχέσεις *τής φιλίας*, αν και (τόσο κατά την προκλασική, όσο και κατά την κλασική περίοδο) αντιλαμβάνονται την αντινομία μεταξύ των αναγκών και των ικανοτήτων του κάθε ατόμου – αντινομία η οποία κάνει αναγκαίο τον κοινωνικό

[49] Όπ. παρ., σελ. 348-349.
[50] Όπ. παρ., σελ. 349.
[51] Όπ. παρ., σελ. 354.
[52] Όπ. παρ., σελ. 356.

καταμερισμό της εργασίας[53].

Με την έννοια αυτή, ο κυρίαρχος κοινωνικός δεσμός γίνεται αντιληπτός και ως υπερ-ατομικός (το καθήκον προς την πόλη-κράτος), αλλά και ως βαθιά προσωπικός (οι σχέσεις φιλίας). Στο ίδιο πνεύμα, θα ήταν αστήρικτη η με την απόλυτη έννοια αποδοχή του αφηρημένου χαρακτήρα του κοινωνικού δεσμού, ο οποίος εμφανίζεται στην αρχαία πόλη-κράτος: ναι μεν ο δεσμός της φιλίας έχει περισσότερο αφαιρετικό χαρακτήρα από ό,τι ο δεσμός της αιματοσυγγένειας, αλλά δεν έχει ακόμη αποκτήσει τον αποκλειστικά αφηρημένο χαρακτήρα του κοινωνικού δεσμού, ο οποίος επικρατεί, για παράδειγμα, στις συνθήκες κυριαρχίας της εμπράγματης εξάρτησης[54]. Εκείνο, το οποίο μας ενδιαφέρει εδώ, είναι κατ' αρχήν η αποδυνάμωση του δεσμού της αιματοσυγγένειας στην οργάνωση της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας – αποδυνάμωση, η οποία εμβαθύνει το διαχωρισμό της κοινωνίας από τη φύση. Για παράδειγμα, ως αποτέλεσμα της μεταρρύθμισης του Κλεισθένη η αρχαία πόλη της Αθήνας οργανώνεται σε γεωγραφική βάση και εισάγεται η διάκριση μεταξύ του διοικητικού ημερολογίου, το οποίο ρυθμίζει την πολιτική ζωή και του σεληνιακού ημερολογίου, το οποίο ρυθμίζει τη θρησκευτική ζωή.

Ο δεύτερος παράγοντας, που είναι εξ' ίσου σημαντικός, είναι η εμφάνιση του κοινωνικού στρώματος των εμπόρων, για την εμφάνιση του οποίου δημιουργεί κατάλληλες συνθήκες η εισαγωγή γενικού ισοδύναμου των ανταλλακτικών αξιών των εμπορευμάτων. Στην Αρχαία Κίνα το νόμισμα είναι ένα κομμάτι ευγενούς μετάλλου, το οποίο μπορεί να ανταλλαχθεί με οποιοδήποτε εμπόρευμα, επειδή έχει μια σειρά ιδιοτήτων ως φυσικό σώμα. Το νόμισμα όμως, με καθορισμένη περιεκτικότητα ορισμένου μετάλλου (κλίμακα του χρήματος), κομμένο και εγγυημένο από το κράτος, εισάγεται στην κοινωνική ζωή από τούς Αρχαίους Έλληνες τον 7ο π.Χ. αιώνα. Με τις ιδιότητές του αυτές, το νόμισμα μετατρέπεται σε κοινωνικό σύμβολο – σε αφηρημένη έκφραση της ανταλλακτικής αξίας. Για τον έμπορο τα αντικείμενα χάνουν πλέον τις ποιοτικές τους διαφορές – την αξία χρήσης τους – και αποκτούν την αφηρημένη έννοια (σημασία) της ανταλλακτικής αξίας κάποιου εμπορεύματος, το οποίο δεν διαφέρει από τα άλλα εμπορεύματα *ποιοτικά* (δηλαδή λόγω των συγκεκριμένων χαρακτηριστικών του), αλλά μόνο ποσοτικά (δηλαδή ως μεγαλύτερη ή μικρότερη ανταλλακτική αξία, σε σύγκριση με τις άλλες ανταλλακτικές αξίες).Φυσικά, όλα αυτά δεν σημαίνουν ότι οι πρώτες μορφές της μη μυθολογικής συνείδησης είναι άμεσα διαπιστώσιμη αντανάκλαση του συστήματος των πόλεων-κρατών ή της εμπορευματο-χρηματικής κυκλοφορίας. Πολύ δε περισσότερο, που στην κοινωνία αυτή *δεν κυριαρχεί* η αφηρημένη ανταλλακτική αξία, αλλά η αξία χρήσης του εμπο-

[53] Όπ. παρ., σελ. 263 και οι σημειώσεις στο κείμενο για τούς Ησίοδο, Πρωταγόρα, Πλάτωνα και Αριστοτέλη.

[54] K. Marx, παραπομπή στη Γερμανική Ιδεολογία.

ρεύματος. Η *κυριαρχία* της ανταλλακτικής αξίας, όπως έχει δείξει ο K. Marx, χαρακτηρίζει αποκλειστικά την καπιταλιστική κοινωνία.

Στις συνθήκες της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας παρατηρούνται μόνο *στοιχεία* εκείνου, το οποίο συνιστά ποιοτικό χαρακτηριστικό της καπιταλιστικής κοινωνίας. Από την άποψη αυτή, απέχω πολύ από το να βλέπω στη μορφή του Οδυσσέα τον πρώτο αστό – θέση που υποστηρίζεται από τούς θεωρητικούς της Σχολής της Φρανκφούρτης M. Horkheimer και T. W. Adorno[55]. Οι μεταβολές ωστόσο, στις οποίες αναφέρθηκα, δημιουργούν *προϋποθέσεις* για την ανάπτυξη ενός νέου τύπου σκέψης, διαφορετικού από τον μυθολογικό.

Με την έννοια αυτή, μπορεί να σημειωθεί, πως η διαδικασία απομυθοποίησης συνδέεται με την εμβάθυνση του διαχωρισμού μεταξύ κοινωνίας και φύσης, όπως επίσης και με την εσωτερική διαφοροποίηση και δόμηση της κοινωνικής πραγματικότητας.

Με την εξέταση της διαδικασίας μετάβασης από το Μύθο στο Λόγο, διαγράφεται το πλαίσιο απομυθοποίησης της μουσικής ζωής και εκείνου του είδους στοχασμού για το οποίο η ίδια αποτελεί αντικείμενο, σε δύο επίπεδα: το ένα επίπεδο αφορά τη σφαίρα του κοινωνικού μορφώματος, του κοινωνικού Είναι. Το δεύτερο επίπεδο αφορά τη σφαίρα της πνευματικής ζωής, τη σφαίρα της κοινωνικής συνείδησης. Η διαλεκτική της υπό εξέταση διαδικασίας μας δείχνει, ότι δεν μπορεί να γίνεται αναφορά σε κανενός είδους «αμιγή» μυθολογική και μη μυθολογική συνείδηση. Από την άποψη αυτή, οι πρώτες μη μυθολογικές αντιλήψεις για τη μουσική δεν έχουν ελευθερωθεί πλήρως από το μύθο. Το ίδιο ισχύει και για τη μουσική πρακτική της ίδιας ιστορικής περιόδου. Υπάρχει, ωστόσο, σημαντική διαφορά μεταξύ των μυθολογικών αντιλήψεων για τη μουσική και των θεωριών που εξετάζουν την παιδαγωγική της λειτουργία και τη μιμητική της ουσία.

Όπως είναι γνωστό, οι Αρχαίοι Έλληνες θεωρούν τη μουσική ως ένα από τα κύρια μέσα διαπαιδαγώγησης. Έτσι, δίπλα στις μυθολογικές αντιλήψεις για τη θεϊκή προέλευση της μουσικής και τις μαγικές της λειτουργίες, εμφανίζεται η άποψη για μια άλλη λειτουργία της, η οποία απέχει πλέον από τη μαγεία και το μύθο. Κατ' αρχή θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι Αρχαίοι Έλληνες αντιλαμβάνονται τη μουσική ως ενότητα σωματικής κίνησης, προφορικού λόγου και μουσικού ήχου[56]. μια ενδιαφέρουσα ταξινόμηση των αρχαίων ελληνικών απόψεων για τη μουσική έχει προτείνει ο A. F. Lossev[57]:

α) Μαγική ή θεραπευτική θεώρηση της μουσικής. Σύμφωνα με τη θεώρηση

---

[55] M. Horkheimer και T. W. Adorno, Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού, Αθήνα: Ύψιλον 1986, σελ. 61-99.

[56] Annemarie Jeanette Neubecker, Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα, Αθήνα: Οδυσσέας 1986, σελ.

[57] A. F. Lossev, Antichnaya muzikalnaya estetika (Η αρχαία ελληνική αισθητική της μουσικής), Moscow: Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo 1960, σελ. 12.

αυτή, η μουσική αποτελεί μέσο ψυχολογικής ή φυσιολογικής επίδρασης στον άνθρωπο. Η μουσική αποτελεί μέσο επίδρασης στις θεωρούμενες ως υπερφυσικές φυσικές δυνάμεις.

β) Θεώρηση της μουσικής ως παιδαγωγικού μέσου.

γ) Κοσμολογική θεώρηση της μουσικής. Ο κόσμος (το σύμπαν) θεωρείται αρμονία (π.χ. Ηράκλειτος ή Πρωταγόρας).

δ) Αισθητική θεώρηση της μουσικής. Η μουσική θεωρείται τέχνη και αναπτύσσονται οι διάφορες μουσικές κατηγορίες.

ε) Μουσικο-θεωρητική εξέταση της μουσικής. Μελέτη της μουσικής «ως τέτοια», δηλαδή ανάπτυξη της θεωρίας για τούς τόνους, τις κλίμακες, τα διαστήματα, κ.λπ.

Ο πρώτος τύπος απόψεων για τη μουσική αναφέρεται στην περίοδο, κατά την οποία ακόμη κυριαρχεί η μυθολογική αντίληψη για τον κόσμο, αλλά στοιχεία αυτού του τύπου συναντώνται και στις μετέπειτα ιστορικές περιόδους. Ο δεύτερος και ο τρίτος τύπος απόψεων χαρακτηρίζουν την κλασική περίοδο, ενώ ο τέταρτος και ο πέμπτος είναι χαρακτηριστικοί για τούς ελληνιστικούς χρόνους. Γίνεται μάλλον σαφές ότι οι αρχαίες ελληνικές αντιλήψεις περί μουσικής όχι μόνο διαφέρουν ουσιαστικά από τις σύγχρονες, αλλά επίσης διαφέρουν και από περίοδο σε περίοδο. Φυσικά, δεν είναι δυνατός πάντοτε ο σαφής διαχωρισμός μεταξύ των διάφορων τύπων απόψεων για τη μουσική και μ' αυτή την έννοια η ταξινόμηση αυτή έχει κάπως αφηρημένο και σχηματικό χαρακτήρα.

Αρχικά, λοιπόν, η μουσική θεωρείται αδιάσπαστα δεμένη με τον προφορικό λόγο και τη σωματική κίνηση. Η πρώτη μη μυθολογική αντίληψη για την επίδρασή της, είναι η θεώρηση της παιδαγωγικής της σημασίας.

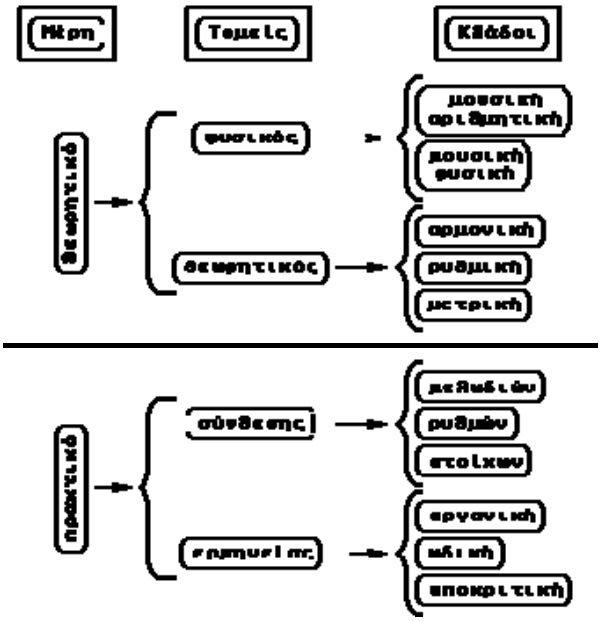
Ήδη από την εποχή του Πυθαγόρα (περίπου 580-500 π.Χ.), υπάρχει η ιδέα για τη μουσική ως ένα από τα στοιχεία που επιδρούν στην ψυχή. Η έννοια «ήθος» σημειώνει ακριβώς τις διαφορετικές διαθέσεις και τα διαφορετικά συναισθήματα που προκαλεί η επίδραση της μουσικής. Η ηθική σημασία της μουσικής στα πλαίσια της αρχαίας ελληνικής αντίληψης γίνεται σαφέστερη, αν ληφθεί υπόψη η δομή της αρχαίας ελληνικής θεωρίας της μουσικής[58].

Η αρχαία ελληνική θεωρία της μουσικής διακρίνεται σε δύο μέρη – θεωρητικό και πρακτικό, ενώ το κάθε μέρος περιλαμβάνει μερικούς τομείς και κάθε τομέας περιλαμβάνει ορισμένους κλάδους. Έτσι, στο θεωρητικό μέρος περιλαμβάνεται ο τομέας της φυσικής, ο οποίος εξετάζει τα φυσικά φαινόμενα που συνδέονται με τον ήχο. Ο τομέας αυτός περιλαμβάνει τούς κλάδους μουσική αριθμητική και μουσική φυσική. Η μουσική αριθμητική εξετάζει τις σχέσεις μεταξύ των ήχων, ενώ η μουσική φυσική εξετάζει τις ηχητικές σχέσεις στις κινήσεις

[58] V. P. Shestakov, Πρόλογος στην Αρχαία Ελληνική Αισθητική της Μουσικής, του A. F. Lossev, σελ. 9.

των ουράνιων σωμάτων. Ο δεύτερος τομέας του θεωρητικού μέρους, είναι ο θεωρητικός, ο οποίος εξετάζει τη μουσική ανεξάρτητα από τις σχέσεις της με τα φυσικά φαινόμενα. Ο τομέας αυτός περιλαμβάνει τρεις κλάδους: τον κλάδο της αρμονίας, ο οποίος εξετάζει τούς τρόπους (τις κλίμακες), τα διαστήματα, κ.λπ, τον κλάδο της ρυθμικής και τον κλάδο της μετρικής. Το δεύτερο μέρος της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας περιλαμβάνει τούς τομείς της σύνθεσης και της εκτέλεσης (ερμηνείας). Ο τομέας της σύνθεσης περιλαμβάνει τη σύνθεση μελωδιών, στοίχων και ρυθμών, ενώ ο τομέας της ερμηνείας περιλαμβάνει την οργανική, την ωδική και την υποκριτική, δηλαδή τη διδασκαλία των μουσικών οργάνων, του τραγουδιού και της σκηνικής παρουσίας. Στο σχήμα της επόμενης σελίδας συνοψίζεται η δομή των αρχαίων ελληνικών μουσικών τεχνών.

Είναι σαφές λοιπόν, γιατί οι Αρχαίοι Έλληνες δεν αναφέρονται στη «μουσική», ως μία ενιαία τέχνη, αλλά αναφέρονται στις «μουσικές τέχνες», δηλαδή στις τέχνες των μουσών. Με αυτή την έννοια, λοιπόν θα χρησιμοποιείται ο όρος «μουσικές τέχνες». Όπως σημειώνει ο V. P. Shestakov, είναι απόλυτα κατανοητό το γιατί η αρχαία ελληνική θεωρία των μουσικών τεχνών έθεσε τις βάσεις της θεωρίας της μουσικής και της μουσικολογίας[59].



Η δομή των αρχαίων ελληνικών μουσικών τεχνών μας δείχνει επίσης ότι οι απομυθοποιημένες απόψεις για τη μουσική μορφή, την οργάνωση του μουσικού υλικού, την επίδραση της μουσικής κ.λπ., γεννώνται άρρηκτα δεμένες με τις κοσμοθεωρητικές αντιλήψεις της εποχής. Σε κατοπινές ιστορικές περιόδους, η σχέση αυτή διαμεσολαβείται από τα αισθητικά ιδανικά και τις αισθητικές αντιλήψεις. Στο στάδιο που εξετάζουμε όμως, όταν ακόμη δεν έχει βαθύνει η εσωτερική διαφοροποίηση της κοινωνικής συνείδησης, η σχέση μεταξύ των υπό συζήτηση αντιλήψεων και των κοσμοθεωρητικών απόψεων εμφανίζεται μάλλον αδιαμεσολάβητη.

Με τον όρο «κοσμοθεωρητικές απόψεις», στην προκειμένη περίπτωση, αντιλαμβάνομαι τόσο τις απόψεις για το *πραγματικό*, όσο και τις απόψεις για το *ιδανικό*, δηλαδή, τόσο εκείνες τις αντιλήψεις οι οποίες *εξηγούν* τη φυσική και την κοινωνική πραγματικότητα, όσο και τις ιδέες για το πώς *θα έπρεπε να είναι* ο κόσμος.

[59] Όπ. παρ., σελ. 10.

Η απελευθέρωση της κοινωνικής συνείδησης από το Μύθο, η οποία στηρίζεται στους παράγοντες που αναφέρθηκαν, συνδέεται επίσης και με την εσωτερική ανάπτυξη της πνευματικής ζωής. Η διαφοροποίηση των τομέων της γνώσης, που αρχίζει με τη διαδικασία απομυθοποίησης, παρά το γεγονός ότι στην αρχή παρουσιάζεται ως εσωτερική διαφοροποίηση της φιλοσοφίας, έχει επίσης σημασία τόσο για την ίδια τη διαδικασία της απομυθοποίησης, όσο και για την εμφάνιση και την ανάπτυξη της ορθολογικής σκέψης. Στην εμφάνιση αυτή μάλιστα είναι πρωτεύων ο ρόλος της εξέλιξης των μαθηματικών: μέσω των μαθηματικών πραγματοποιείται η αναζήτηση της αρχής (principio) που συνδέει τα ποικίλα φαινόμενα.

Σύμφωνα με τον Densch Zoltai[60], παρατηρείται η τάση ορθολογικής ερμηνείας της ανορθολογικά εμφανιζόμενης ποιοτικής όψης του ήχου. Η ευταξία αντιπαρατίθεται στην αταξία και το χάος, όπως το μαθηματικά προσδιορισμένο, αυτό που εκφράζεται με ποσοτικούς όρους, μέσω αριθμών, αντιπαρατίθεται σε εκείνο το οποίο δεν μπορεί να συλληφθεί ορθολογικά, δεν είναι μετρήσιμο και είναι ανέκφραστο (δεν μπορεί δηλαδή να εκφραστεί). Η αρμονία, από την πλευρά της, είναι έκφραση ακριβώς της ευταξίας.

Παρόμοιες απόψεις, όπως και παρόμοιες αντιλήψεις για τη μαθηματική θεμελίωση της μουσικής, απαντώνται στη φιλοσοφική σκέψη όλων σχεδόν των χωρών της Αρχαίας Ανατολής, στην Κίνα, την Ινδία, τη Βαβυλώνα, κ.λπ. Η παρατήρηση της σχέσης των μαθηματικών με τη μουσική δεν είναι ελληνικής προέλευσης. Το ίδιο ισχύει και για την κοσμοθεωρητική σημασία, την οποία αποκτά η αρμονία. Στους Αρχαίους Έλληνες όμως, συναντάμε και την απόδοση *παιδαγωγικής αξίας* στις μουσικές τέχνες.

Όπως υποδεικνύει ο V. P. Shestakov[61], εδώ τίθεται το ερώτημα για τις αιτίες, λόγω των οποίων οι Αρχαίοι Έλληνες αποδίδουν τέτοια σημασία ακριβώς στις μουσικές τέχνες και όχι για παράδειγμα στη ζωγραφική ή τη γλυπτική. Ο ίδιος ερευνητής ερμηνεύει το γεγονός αυτό με βάση τις αντιλήψεις των Αρχαίων Ελλήνων για την ψυχική ζωή. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, για παράδειγμα, μόνο η μουσική εμπεριέχει την κίνηση, που είναι ουσιαστικό χαρακτηριστικό των ηθικών ιδιοτήτων. Η ερμηνεία αυτή, απαντά στο ερώτημα γιατί αποδίδεται τέτοια σημασία ακριβώς στις μουσικές τέχνες. Όμως, δεν απαντά στο ερώτημα γιατί η πρώτη μη μυθολογική θεώρηση των τεχνών αυτών συνδέεται κυρίως με τις παιδαγωγικές τους λειτουργίες και όχι με τις αισθητικές, γνωστικές, ψυχαγωγικές, θρησκευτικές και άλλες τους λειτουργίες.

Με την έννοια αυτή, απαιτεί ανάλυση το γεγονός ότι η αντίληψη των μουσικών τεχνών ως παιδαγωγικών μέσων δεν αποκλείει τη θεώρηση των υπόλοιπων

---

[60] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 18.
[61] V. P. Shestakov, όπ. παρ., σελ. 8.

λειτουργιών τους. Η κοινωνική σημασία των μουσικών τεχνών γίνεται προφανής ακριβώς μέσα από τις απόψεις των Αρχαίων Ελλήνων για την ηθικοπαιδαγωγική τους σημασία. Από την άποψη αυτή, η ηθική επίδραση των μουσικών τεχνών, που θεωρείται από τούς Αρχαίους Έλληνες ότι οδηγεί αναπόφευκτα στην καλλιέργεια των αρετών, αναφαίνεται και ως κοινωνικο-πολιτική επίδραση και (αντίστοιχα) διαπαιδαγώγηση.

Ο άνθρωπος που έχει μουσική παιδεία θεωρείται αληθινά καλλιεργημένος, έτοιμος να σταθεί ως αξιοπρεπής πολίτης της πόλης-κράτους, να την υπερασπίσει και να τη διευθύνει σύμφωνα με τις παραδόσεις των προγόνων και τούς νόμους των θεών. Θα πρέπει μάλιστα να τονιστεί ότι στην αντίληψη των Αρχαίων Ελλήνων, όλες οι αρετές έχουν άμεσα πρακτικό χαρακτήρα. Συνεπώς, η απάντηση στο ερώτημα που τέθηκε, θα πρέπει να αναζητηθεί στο χρηστικό (utilitarian) χαρακτήρα, με τον οποίο είναι φορτισμένες οι μουσικές τέχνες.

Και εδώ, λοιπόν, συναντάμε τον χρηστικό χαρακτήρα των τεχνών, όπως και στις συνθήκες του συγκρητισμού της δραστηριότητας. Η θέση και ο ρόλος των μουσικών τεχνών στη ζωή της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας όμως, διαφέρουν ουσιαστικά από τη θέση και το ρόλο των πρωτόγονων καλλιτεχνικών και αισθητικών (συμπεριλαμβανομένων και των μουσικών) εκδηλώσεων στη ζωή της πρωτόγονης κοινότητας. Στην αρχαία ελληνική κοινωνία οι μουσικές τέχνες (όπως και η τέχνη γενικά) είναι άρρηκτα δεμένες με την πρακτική (όχι βέβαια την πρακτική της μαγείας, που χαρακτηρίζει την πρωτόγονη κοινότητα).

Όπως σημειώνει ο A. F. Lossev[62], οι μουσικές τέχνες δεν χαρακτηρίζονται από ό,τι αργότερα ο Immanuel Kant ονόμασε ανιδιοτέλεια ή σκοπιμότητα χωρίς σκοπό (Zweckmäßigkeit ohne Zweck). Εξ' αιτίας αυτού, οι Αρχαίοι Έλληνες θεωρούν τις μουσικές τέχνες κυρίως ως παιδαγωγικό μέσο. Η άποψη αυτή συνεχίζει να υφίσταται και κατά τούς ελληνιστικούς χρόνους, αλλά τότε συναντάμε επίσης και τον αντίποδά της, δηλαδή την άποψη, σύμφωνα με την οποία οι μουσικές τέχνες δεν μπορούν να έχουν ηθική επίδραση, αλλά έχουν τη δυνατότητα να προσφέρουν μόνο αισθητήρια ηδονή.

Πνευματικοί πατέρες της άποψης αυτής θεωρούνται οι σοφιστές. Η άποψή τους αυτή στρεφόταν κατά των απόψεων οι οποίες υποστήριζαν κυρίως τις παραδόσεις και αγωνιζόταν να τις διατηρήσουν[63]. Φαίνεται, πως μάλλον η πρώτη άποψη, δηλαδή εκείνη για την ηθικο-παιδαγωγική επίδραση της μουσικής, ήταν η επικρατέστερη.

Γίνεται σαφές, από όσα έχουν εκτεθεί μέχρι εδώ, πως όταν πρόκειται για τη σχέση μεταξύ των μουσικών τεχνών και την κοινωνική πρακτική, θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη τα διάφορα στάδια στην ανάπτυξή της. Στην πρωτόγονη

---

[62] A. F. Lossev, όπ. παρ., σελ. 12.
[63] Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 145-146.

κοινότητα υφίσταται ο άμεσα χρηστικός χαρακτήρας των μουσικών εκδηλώσεων. Στην αρχαία ελληνική κοινωνία απαντάται μια ποιοτικά διαφορετική σχέση μεταξύ μουσικών τεχνών και πρακτικής, η οποία εκφράζεται στη δομή της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας και στην αντίληψη για την αισθητική και παιδαγωγική σημασία των μουσικών τεχνών. Ακριβώς αυτού του είδους οι απόψεις περικλείουν την αντίληψη της κοινωνικο-πολιτικής σημασίας των τεχνών αυτών. Οι απόψεις αυτές όμως, φαίνονται πιο καθαρά στην αρχαία ελληνική διδασκαλία για το ήθος.

ΕΝΟΤΗΤΑ 3

ΟΙ ΑΠΟΨΕΙΣ ΤΩΝ ΠΥΘΑΓΟΡΙΚΩΝ, ΤΟΥ ΔΑΜΩΝΑ ΤΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΥ, ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΑ

Η διαδικασία της απομυθοποίησης, όπως παρουσιάστηκε στην προηγούμενη διάλεξη, δεν αφήνει περιθώρια να υποτεθεί ότι πρόκειται για άλμα μεταξύ δύο ποιοτικά διαφορετικών τύπων κοινωνικής συνείδησης. Από την άποψη αυτή, οι πρώτες μη μυθολογικές αντιλήψεις για τις μουσικές τέχνες δεν είναι πλήρως απελευθερωμένες από το μυθολογικό στοιχείο. Θα υπενθυμίσω ότι, όπως υπέδειξα, διάφορα στοιχεία της μυθολογικής σκέψης εξακολουθούν να ενυπάρχουν στις πρώτες θεωρίες για τις μουσικές τέχνες. Το γεγονός αυτό συνδέεται τόσο με τις διαδικασίες ανάπτυξης του κοινωνικού καταμερισμού της εργασίας, όσο και με τις μορφές οργάνωσης της αρχαίας κοινωνίας, που απαρτίζουν και την πραγματική βάση διαμόρφωσης των χαρακτηριστικών της κοινωνικής συνείδησης.

Γενικά, η άρση του συγκρητισμού των διάφορων μορφών της κοινωνικής συνείδησης είναι άρρηκτα δεμένη με την άρση του συγκρητισμού της δραστηριότητας. Πρόκειται για διαδικασίες οι οποίες έχουν τις ρίζες τους στις μορφές οργάνωσης της κοινωνίας.

Θα υπενθυμίσω επίσης, ότι οι πρώτες μη μυθολογικές αντιλήψεις για τις μουσικές τέχνες συνδέονται με την ανάπτυξη των μαθηματικών και ότι δεν είναι άσχετες των κοσμολογικών απόψεων που επικρατούν κατά την αντίστοιχη ιστορική περίοδο. Το σύνολο των θεωριών των Πυθαγορικών για τη μουσική συνιστά κλασικό πρότυπο των απόψεων του είδους αυτού. Για τις θεωρίες των Πυθαγορικών υπάρχουν οι μαρτυρίες διάφορων αρχαίων συγγραφέων, όπως είναι ο Πλάτωνας, ο Ιάμβλιχος και ο Αριστείδης ο Κοϊντιλιανός.

Ο ίδιος ο Πυθαγόρας (6ος π.Χ. αι.) είναι μια ημιθρυλική μορφή. Σύμφωνα με τις παραδόσεις, είχε υποστεί σειρά μετενσαρκώσεων και είχε ζήσει πολλές διαφορετικές ζωές με διαφορετική κάθε φορά προσωπικότητα[107]. Φυσικά, ο θρύλος αυτός θα πρέπει να εξεταστεί στο φως των απόψεων που υποστήριζαν οι Πυθαγορικοί σχετικά με τις μετενσαρκώσεις της ψυχής.

Είναι γνωστό το Πυθαγορικό αξίωμα, σύμφωνα με το οποίο «το παν είναι αριθμός και αρμονία»[108]. Τα ουράνια σώματα κατά την κίνησή τους παράγουν

---

[107] Jean-Pierre Vernant, Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα, Αθήνα: Νεφέλη, Εγνατία, σελ. 104-105.

[108] Να αναζητηθεί το πρωτότυπο.

ήχους, οι οποίοι δεν είναι δυνατό να γίνουν αντιληπτοί μέσω των ανθρώπινων αισθήσεων. Το είδος αυτό της μουσικής ορίζεται ως *κοσμική μουσική* (musica mundana) και εκφράζει την αρμονία του κόσμου. Η κοσμική αυτή μουσική μπορεί να προσεγγιστεί μόνο διανοητικά και μόνον έτσι μπορεί ο άνθρωπος να την απολαύσει. Η απόλαυση της κοσμικής μουσικής μπορεί να επιτευχθεί με τη βοήθεια ασκήσεων, με την κατάλληλη διαπαιδαγώγηση και με κατάλληλο τρόπο ζωής.

Στους πρώιμους Πυθαγορικούς και κυρίως στον Αλκμίωνα, συναντάμε επίσης την αντίληψη περί *ανθρώπινης μουσικής* (musica humana)[109]. Το ανθρώπινο σώμα και η ανθρώπινη ψυχή, λοιπόν, δεν στερούνται αρμονίας, η οποία εκφράζεται στην ισορροπία αντίρροπων δυνάμεων. Όπως σημειώνει ο Denesch Zoltai[110], παρόμοια αντίληψη της ψυχικής και αισθητικής επίδρασης της μουσικής βρίσκεται στη μέση της απόστασης μεταξύ των αρχαίων απόψεων για τη μουσική ως μαγική δύναμη και της Αριστοτελικής θεωρίας της κάθαρσης.

Οι Πυθαγορικοί διακρίνουν επίσης και την οργανική μουσική (musica instrumentalis), η οποία μπορεί να προσληφθεί από τις ανθρώπινες αισθήσεις. Ακριβώς αυτό το είδος μουσικής, δηλαδή οι δομικά διαφορετικές μελωδίες οι οποίες γίνονται *αισθητά αντιληπτές*, ασκεί ποικιλόμορφη ηθική επίδραση στην ψυχή. Υπάρχει παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο Πυθαγόρας κατόρθωσε να εξευμενίσει μεθυσμένο νέο με τη βοήθεια των ήχων της υποφρυγικής κλίμακας.

Οι Πυθαγορικοί θεωρούσαν ότι η διάκριση μεταξύ συμφωνίας και διαφωνίας θα πρέπει να καθορίζεται με ορθολογικό, διανοητικό τρόπο, με τη βοήθεια των μαθηματικών. Η άποψή τους αυτή μας επιτρέπει να τούς εντάξουμε στη λεγόμενη κατεύθυνση των κανονικών. Η τάση αυτή της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας αντιπαρατίθεται στην τάση των λεγόμενων αρμονικών. Οι αρμονικοί θεωρούσαν πως η διαφωνία και η συμφωνία θα έπρεπε να καθορίζονται με τη βοήθεια της ακουστικής αντίληψης και όχι «εγκεφαλικά», δηλαδή διανοητικά, με τη βοήθεια των μαθηματικών. Διακρίνουμε λοιπόν εδώ μια πρώτη αντιπαράθεση μεταξύ των τάσεων που πολύ αργότερα – κατά την περίοδο του αγγλικού και γαλλικού διαφωτισμού της εποχής των John Lock και René Descartes – θα πάρουν τα σαφή χαρακτηριστικά του ορθολογισμού (rationalismus) και της αισθησιοκρατίας (sensualismus) αντίστοιχα[111].

Η αντιπαράθεση μεταξύ αρμονικών και κανονικών θεμελιώνεται στη διάκριση μεταξύ αισθητήριας και λογικής γνώσης (αίσθησις και λόγος) και αντίστοιχα στη διαφορετική αξιολόγηση της ακουστικής αντίληψης[112]. Είναι πλέον προφανές ότι η διακριτική ικανότητα του ανθρώπου της εποχής που «διατυπώ-

[109] Denesch Zoltai, Ethos und Affekt, Moscow: Progress 1977, σελ. 27.
[110] Όπ. παρ.
[111] Παραπομπή: Hans Joachim Moser, Musikästhetik, México: UTEHA 1966.
[112] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 28.

νονται» οι θεωρίες αυτές, δεν έχει αναπτυχθεί μόνο όσον αφορά την ικανότητα κερματισμού του ηχητικού συνεχούς σε διακριτά τμήματα (που αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για την ανάπτυξη της μουσικής-μελωδικής σκέψης). Αυτή η διαπάλη των ιδεών της εποχής εκείνης, μας δείχνει ότι η διακριτική ικανότητα του ανθρώπου έχει αναπτυχθεί επίσης και όσον αφορά την αντίληψη της διαφοράς μεταξύ των ποικίλων επιπέδων-σταδίων της διαδικασίας της γνώσης (τόσο με τη φιλοσοφική, όσο και με την ψυχολογική έννοια του όρου «γνώση») – αισθητήρια αντίληψη, παράσταση, λογικοί συνειρμοί (λογική-αφαιρετική σκέψη).

Η υποστήριξη από πλευράς των Πυθαγορικών της χρήσης των αποκλειστικά ορθολογικών, διανοητικών μέσων για τον καθορισμό της ποιότητας των διαστημάτων στη μουσική, αποκαλύπτει την αντιφατικότητα της διδασκαλίας αυτής. Από τη μια πλευρά παρατηρούμε την προσπάθεια ακριβούς, ποσοτικού προσδιορισμού των διαστημάτων με τη βοήθεια της αισθητήριας αντίληψης: στο πείραμα με το μονόχορδο του Πυθαγόρα σε τελευταία ανάλυση το αυτί θα καθορίσει πότε μεταβάλλεται το τονικό ύψος. Εκτός απ' αυτό, η ίδια η ιδέα του πειραματισμού εμπεριέχει τη σιωπηλή αποδοχή της αξίας της αισθητήριας αντίληψης: μια συνεπής ορθολογική τάση που θα απέρριπτε κάθε συμμετοχή των αισθητήριων οργάνων στον καθορισμό της ποιότητας των διαστημάτων, θα απέρριπτε και κάθε ιδέα πειραματισμού, αφού θα έπρεπε να προσεγγίσει τον καθορισμό αυτό αποκλειστικά με τα μέσα της λογικής. Από την άλλη πλευρά, το μαθηματικοποιημένο μουσικό-ηχητικό σύστημα, επειδή ακριβώς είναι μαθηματικοποιημένο, προϋποθέτει την αποδοχή της ταύτισης του αισθητικού στοιχείου με τις φυσικές νομοτέλειες, στερώντας έτσι την αισθητική κρίση και την αισθητική αξιολόγηση από την κοινωνική τους διαμεσολάβηση (εφόσον απορρίπτει την *ανθρώπινη* αισθητήρια αντίληψη) και πρακτικά τις μηδενίζει (γεγονός που αποτελεί «φυσική» συνέπεια της προτεραιότητας που απολαμβάνει το φυσικό στοιχείο έναντι του αισθητικού που είναι καθαρά *ανθρώπινο*, δηλαδή κατ' ουσία *κοινωνικό*). Έτσι, στις θεωρίες των Πυθαγορικών η αισθητική αξιολόγηση έχει απορροφηθεί εντελώς από το φυσικό στοιχείο, ενώ ταυτόχρονα ο ακροατής θεωρείται μόνο ως *αντικείμενο* επίδρασης και όχι *και* ως *υποκείμενο* πρόσληψης ή αποδοχής (θεώρηση που άλλωστε κυριαρχεί σχεδόν αποκλειστικά στη φιλοσοφία της μουσικής μέχρι την εποχή του Διαφωτισμού).

Παράλληλα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η ιδέα για την τελειότητα της musica instrumentalis που ρυθμίζεται από μαθηματικούς κανόνες συνδέεται με την ιδέα για την προσέγγιση της κοσμικής μουσικής με αποκλειστικά διανοητικό τρόπο. Με την έννοια αυτή, ο Rudolf Shäfke υποδεικνύει ότι η διανοητική στάση απέναντι στη μουσική στηρίζεται στην από θέσεις αρχής υποτίμηση της σημασίας της πραγματικής κοινωνικής μουσικής πρακτικής[113]. Με τον τρόπο

[113] Όπ. παρ.

αυτό, η Πυθαγορική άποψη σε τελευταία ανάλυση εκμηδενίζει τη μουσική ως πραγματικά ανθρώπινο δημιούργημα, το οποίο *πρέπει να ηχήσει και πρέπει να ακουστεί*.

Αυτές είναι μερικές από τις εσωτερικές αιτίες της παρακμιακής πορείας που σημειώνει η μαθηματικοποιημένη θεωρία της μουσικής, παρά το γεγονός ότι υπερβαίνει τα ανορθολογικά στοιχεία της μαγικής αντίληψης και μελετά τις αναλογίες του κερματισμένου με κριτήριο το ύψος του τόνου ηχητικού συστήματος[114]. Είναι γνωστό ότι αργότερα, στην περίοδο δηλαδή των ελληνιστικών χρόνων και κυρίως κατά το Μεσαίωνα, ο Πυθαγορισμός εξελίσσεται σε μυστικιστική θεωρητικολογία.

Οι βαθιά προοδευτικές πλευρές της διδασκαλίας των Πυθαγορικών για τη μουσική ωστόσο, αξίζουν επίσης της προσοχής μας. Φαίνεται, πως η σχολή των Πυθαγορικών θέτει πρώτη το ζήτημα για τη σχέση μεταξύ μουσικών τεχνών και ψυχής (με την αρχαία ελληνική έννοια του όρου), καθώς επίσης και για το ρόλο των μουσικών τεχνών στη διαπαιδαγώγηση[115]. Παρά τον σαφή ορθολογικό και διανοητικό χαρακτήρα της Πυθαγόρειας και της Πυθαγορικής προσέγγισης της πραγματικά ηχούσας μουσικής και παρά το μαθηματικό της καθορισμό, οι απόψεις αυτές οριοθετούν τις απαρχές της διαμόρφωσης της διδασκαλίας περί ήθους, της διδασκαλίας δηλαδή περί της ηθικής και αισθητικής επίδρασης των μουσικών τεχνών.

Από την άλλη πλευρά, δεν θα ήταν σκόπιμη η υποτίμηση της σημασίας των ερευνών που πραγματοποίησαν οι Πυθαγορικοί για τον καθορισμό των αναλογιών, βάσει των οποίων μπορεί να δημιουργηθεί ηχητικό σύστημα. Οι μελέτες τους για τον προσδιορισμό των σχέσεων μεταξύ των σωμάτων, τα οποία ηχούν, και του ύψους του ήχου, παρουσιάζουν επίσης ενδιαφέρον. Φαίνεται, πως η μετεξέλιξη των κλιμάκων με επτά βαθμίδες σε κλίμακες των οκτώ βαθμίδων είναι επίσης αποτέλεσμα των ερευνών του Πυθαγόρα[116].

Τελικά πάντως, οι Πυθαγόρειες κλίμακες έχουν αρκετές αδυναμίες οι οποίες γίνονται προφανείς κατά τον καθορισμό των διαστημάτων σε σύμφωνα και διάφωνα. Το πρόβλημα εντοπίζεται κυρίως στον αποκλειστικά μαθηματικό καθορισμό του ύψους των διάφορων τόνων, ο οποίος έχει επιτευχθεί μέσω μελέτης της συνάρτησης του ύψους του τόνου από το μήκος της παλλόμενης χορδής.

Ο Πυθαγόρας ανακάλυψε ότι με την υπέρθεση διαστημάτων πέμπτης προκύπτουν επτά διαφορετικοί ήχοι, οι οποίοι αν περιοριστούν στα πλαίσια μιας οκτάβας σχηματίζουν κλίμακα που περιέχει πέντε ίσα μεταξύ τους διαστήματα (δηλ. τόνους) και δύο μικρότερα (δηλ. ημιτόνια). Κάθε ένας από αυτούς τούς

---

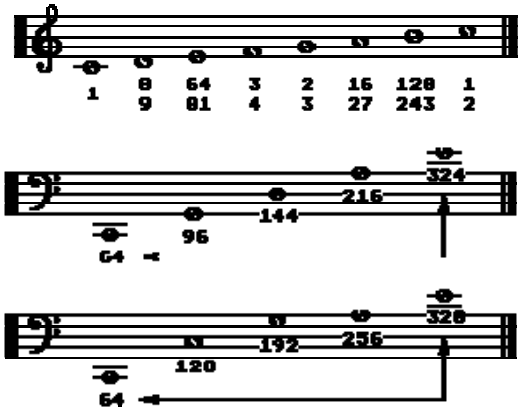
[114] Όπ. παρ., σελ. 25.

[115] Annemarie Jeanette Neubecker, Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα, Αθήνα: Οδυσσέας 1986, σελ. 136.

[116] Όπ. παρ., σελ. 108.

επτά ήχους, αν συσχετιστεί με το μήκος της χορδής, περιγράφεται από τις ακόλουθες μαθηματικές αναλογίες:

Αποδεικνύεται όμως, ότι εάν τα διαστήματα μεταξύ αυτών των διαφορετικών ήχων εξεταστούν όχι με τη βοήθεια των μαθηματικών (δηλαδή όχι σε σχέση με το μήκος της χορδής), αλλά με τη βοήθεια της φυσικής (δηλαδή αν εξεταστούν ως αριθμός παλμών στη μονάδα του χρόνου – Hz), τότε η τρίτη βαθμίδα της Πυθαγόρειας κλίμακας βρίσκεται 4Hz *πάνω* από την καθορισμένη με τα μέσα της φυσικής τρίτη βαθμίδα της ίδιας κλίμακας:



Το πρόβλημα αυτό παρουσιάζεται ξεκινώντας από το χαμηλό ντο, που αντιστοιχεί σε 64Hz και φτάνοντας στο μι (3η βαθμίδα της φυσικής κλίμακας του ντο). Σύμφωνα με τούς υπολογισμούς του Πυθαγόρα το μι αυτό αντιστοιχεί σε 324Hz, ενώ ο υπολογισμός του με τα μέσα της φυσικής (δηλαδή σύμφωνα με τη σειρά των υπέρτονων), το προσδιορίζει στα 320Hz. Η διαφορά αυτή, που ονομάστηκε Πυθαγορικό κόμμα, διαπιστώθηκε ήδη από τούς οπαδούς του Πυθαγόρα, κατά τον πειραματισμό τους με δύο μονόχορδα. Η διαφορά αυτή φαίνεται πολύ μικρή, αλλά δημιουργεί σοβαρά προβλήματα στον καθορισμό του διαστήματος της τρίτης (ντο-μι) ως σύμφωνου ή διάφωνου[117]. Ο Πυθαγόρας ορίζει ως σύμφωνα τα διαστήματα της ογδόης, της πέμπτης και της τετάρτης, ενώ το διάστημα της τρίτης το ορίζει ως διάφωνο.

Κατά την άποψη των Πυθαγορικών ως σύμφωνες ορίζονται οι συνηχήσεις εκείνες οι οποίες μπορούν να εκφραστούν με απλές αναλογίες του μήκους της χορδής. Αυτό εκφράζεται με το μαθηματικό τύπο που ανακάλυψαν και ο οποίος ονομάζεται *λόγος επιμόριος*. Πρόκειται για την αναλογία $\nu + \frac{1}{\nu}$. Όπως έδειξα όμως, η ρύθμιση της μουσικής με βάση μαθηματικούς κανόνες αποδεικνύεται προβληματική όχι μόνο από θεωρητική άποψη, αλλά επίσης και από μουσικοπρακτική. Τελικά, η αναλογία «λόγος επιμόριος» προσκρούει σε ενδογενείς θεωρητικές δυσκολίες.

Ανεξάρτητα από το γεγονός αυτό, η επιρροή της άποψης των Πυθαγορικών η οποία στηρίζεται στην αρχή ότι «όλα είναι ρυθμός και αρμονία»[118] και ονομάζεται «νοητική», υπερβαίνει κατά πολύ, από χρονική άποψη, τα όρια της αρχαιότητας. Στη συνέχεια αναπτύσσεται από τούς Λάσο, Ύπασσο (πιθανό α΄ μι-

[117] Για το πρόβλημα αυτό βλέπε: Αμάραντος Αμαραντίδης, Το Τονικό Μουσικό Σύστημα, Αθήνα: Νεφέλη 1987, σελ. 23-25, καθώς επίσης και Χαράλαμπος Σπυρίδης, μια Εισαγωγή στη Φυσική της Μουσικής, Θεσσαλονίκη 1986, σελ. 136-139.

[118] Να αναζητηθεί η πρωτότυπη διατύπωση στο αρχαίο κείμενο.

σό του 5ου αι. π.Χ.), Φιλόλαο (β΄ μισό του 5ου αι. π.Χ.), Αρχήτα (περίπου α΄ μισό του 4ου αι. π.Χ.), Ηρακλείδη τον Ποντικό (περίπου 385-310 π.Χ.) κ.ά., και κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα εξακολουθεί να παραμένει η επικρατέστερη. Θεωρώ ότι οι αιτίες γι αυτό δεν είναι μόνο τεχνικού χαρακτήρα. Η ανάπτυξη των μουσικών οργάνων μόνο *σε κάποιο βαθμό* καθορίζει την επίλυση των προβλημάτων που δημιουργεί η καθαρά μαθηματική κατασκευή των κλιμάκων[119]. Από την άποψη αυτή, η τεχνική δεν μπορεί να θεωρηθεί αποκλειστικά «υπεύθυνη» για τον υποσκελισμό της μαθηματικής θεωρίας των Πυθαγορικών για τη μουσική από τις απόψεις που δίνουν προτεραιότητα στην αισθητήρια αντίληψη έναντι της διανοητικής προσέγγισης.

Απόδειξη του τελευταίου αποτελεί η άποψη ενός άλλου θεωρητικού, του Αριστόξενου από τον Τάραντα, μαθητή του Αριστοτέλη του Σταγειρήτη, ο οποίος καθώς αντιπαρατίθεται στη θεωρητικολογία των αριθμών και αποδίδει πρωτεύοντα ρόλο στην ακουστική αντίληψη και εμπειρία, προσεγγίζει το διάστημα της τρίτης ως φυσικά σύμφωνο[120].

Ουσιαστικά, εδώ παρατηρούμε την αντιπαράθεση δύο τάσεων της μουσικοθεωρητικής σκέψης: της φυσιοκρατίας και του ανθρωποκεντρισμού. Λαμβάνοντας υπόψη ότι το ίδιο επίπεδο τεχνολογικής ανάπτυξης (των μουσικών οργάνων – αλλά και όχι μόνο αυτών), δεν εμποδίζει την εμφάνιση δύο αντίθετων τάσεων, καθώς επίσης και τη γενικότερη πνευματική ατμόσφαιρα της εποχής, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι οι αιτίες για την επικράτηση της πρώτης τάσης (δηλαδή του Πυθαγορισμού) κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, δεν είναι μόνο ή δεν είναι *κυρίως* τεχνολογικού χαρακτήρα. Θα πρέπει να ληφθεί υπόψη το γεγονός, ότι κατά την ιστορική περίοδο όπου κυριαρχεί η περιφρόνηση προς τήν αισθητήρια γνώση και επικρατεί η «πνευματική θέαση» της πραγματικότητας, φαίνεται απόλυτα φυσιολογική η κυριαρχία του θεωρητικού και αυστηρού καθορισμού της μουσικής.

Μπορούμε να εφαρμόσουμε την αξιολόγηση του A. F. Lossev[121] για τις απόψεις των Πυθαγορικών, αναφορικά με τις μουσικές τέχνες. Σύμφωνα με τον A. F. Lossev, λοιπόν, η θεωρία των Πυθαγορικών χαρακτηρίζεται από την αποδοχή:

α) της αντικειμενικής υλικότητας (εφόσον π.χ. αναφέρεται στην κοσμική μουσική),

β) της αλληλοδιαπλοκής του υλικού και του ιδεατού στοιχείου (εφόσον γίνεται αποδεκτή η ύπαρξη κάποιας υλικότητας, αλλά ταυτόχρονα θεωρείται όχι

[119] Εδώ να γίνει παραπομπή στις απόψεις του M. Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Mit einer Einleitung von Theodor Kroyer, München 1924.
[120] Hans Joachim Moser, Musikästhetik, México: UTEHA 1966, σελ. 173.
[121] A. F. Lossev, Antichnaya myzikalnaya estetika (Η Αρχαία Ελληνική Αισθητική της Μουσικής), Moscow: Gosudarstvennoe Myzikalnoe Izdatelstvo 1960, σελ. 32.

απλώς απαραίτητη, αλλά *conditio sine qua non* η διανοητική διεργασία για τη σύλληψή της),

γ) του κοσμολογικού, «συμπαντικού» θα λέγαμε, χαρακτήρα της μουσικής,

δ) της αιώνιας αλλαγής και κίνησης, που πραγματοποιούνται μέσω των αντιθέσεων, και, τέλος,

ε) της ακριβούς αριθμητικής ευταξίας του Είναι, η οποία εκφράζεται κυρίως μέσω αρμονικών, μουσικών αναλογιών.

Η ανάπτυξη της διδασκαλίας περί ήθους, τοποθετεί στο κέντρο της προσοχής την προσωπικότητα του Δάμωνα του Αθηναίου, στον οποίο αναφέρθηκα ήδη στην πρώτη διάλεξη. Ο Δάμων ο Αθηναίος κατά πάσα πιθανότητα συνδέεται με τούς Πυθαγορικούς μέσω του Πειθοκλείδη (περίπου 535-472 π.Χ.) ή μέσω του μαθητή του Πειθοκλείδη, Αγαθοκλή (προς το τέλος του 6ου π.Χ. αι.).

Ο Δάμων φαίνεται ότι είναι ένας από τούς σημαντικότερους φιλοσόφους και θεωρητικούς των μουσικών τεχνών κατά την περίοδο πριν από τον Αριστόξενο από τον Τάραντα της Σικελίας. Οι ιδέες του έχουν ασκήσει επιρροή στον Πλάτωνα, στον Αθήναιο, στον Αριστείδη και τον Κικέρωνα[122]. Μαρτυρίες για το Δάμωνα υπάρχουν και σε άλλους συγγραφείς. Στον Πλάτωνα, αλλά και σε κατοπινούς συγγραφείς συναντάμε αρκετά σχόλια για τις ιδέες που ανέπτυξε. Μπορεί να πει κανείς με βεβαιότητα, ότι ο Δάμωνας ήταν πεισμένος για την ύπαρξη στενής σχέσης μεταξύ μουσικών τεχνών και ψυχής, άποψη που δείχνει την ιδεολογική του συγγένεια με τούς Πυθαγορικούς.

Σύμφωνα με τη μαρτυρία του επικουρικού φιλόσοφου Φιλόδημου, κατά την άποψη του Δάμωνα η μουσική έχει τη δύναμη να καλλιεργεί τις αρετές. Από τον Αριστείδη τον Κοϊντιλιανό γνωρίζουμε πως η σχολή του Δάμωνα απέδειξε ότι ορισμένες μελωδίες μπορούν να διαπαιδαγωγήσουν τούς νέους στην ηθική συμπεριφορά και να υποβοηθήσουν την ανάπτυξη των φυσικών τους κλίσεων και ταλέντων. Οι απόψεις αυτές οδηγούν το Δάμωνα στην ιδέα για την ύπαρξη ενός ιδιαίτερου είδους αρετών, τις «μουσικές αρετές». Το «μουσικό κάλλος» βρίσκεται σε ενότητα με τη «μουσική αρετή»[123], από όπου συνάγεται και η από θέσεις αρχής αποδοχή της *πολιτικής* (με την αρχαία ελληνική έννοια του όρου) σημασίας της μουσικής.

Σύμφωνα με το Δάμωνα, η αρχή του τραγουδιού και του χορού βρίσκεται στην κίνηση της ψυχής[124]. Από την άλλη πλευρά, η πολιτεία δεν μπορεί να μένει αδιάφορη απέναντι στον τύπο των σχέσεων που υφίσταται μεταξύ των ανθρώπων και οι πολίτες θα πρέπει να διαπαιδαγωγούνται στο πνεύμα ορισμένων αρετών. Δεν μπορεί, λοιπόν, η πολιτεία να μένει αδιάφορη απέναντι σε αυτή ή εκείνη τη μορφή μουσικής, εφόσον αυτή συνδέεται με την κίνηση της ψυχής και δύ-

[122] Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 29-30 και 172, σημείωση αρ. 25.
[123] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 40.
[124] Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 138.

ναται να διαμορφώσει *ορισμένες* αρετές, ανάλογα τη δομή της. Φαίνεται, πως ο Δάμωνας δεν θεωρεί τη μουσική ως αφηρημένο ηχητικό σύστημα, όπως οι Πυθαγορικοί, αλλά την αναλύει έτσι, όπως αυτή εμφανίζεται στην κοινωνική πρακτική, ως *πραγματικά ηχόν* δεδομένο.

Σύμφωνα με τον Denesch Zoltai[125], το ήθος, ως μουσική κατηγορία, εμφανίζεται στο πλαίσιο της δημοκρατίας της πόλης-κράτους και στην πρωταρχική της μορφή συνιστά οργανικό στοιχείο της ιδεολογίας της κοινωνίας της πόλης-κράτους. Ο ίδιος σημειώνει, ότι η διδασκαλία για το ήθος επικαλείται την εσωτερική ενότητα της πόλης-κράτους. Η διδασκαλία αυτή ωριμάζει μέχρι την αποκάλυψη του ηθικού της περιεχομένου και της κοινωνικής της σημασίας ως σύστημα αξιών, στο οποίο εκφράζεται η πραγματικότητα. Αυτός είναι και ο λόγος που η διδασκαλία περί ήθους αποτελεί την πρώτη στην ιστορία της αισθητικής συνειδητή προσπάθεια δημιουργίας συστήματος *ηθικών* αξιών.

Στην προκειμένη περίπτωση, το κριτήριο για την αισθητική αξιολόγηση είναι η στάση απέναντι στα δημοκρατικά ήθη της πόλης-κράτους. Ταυτόχρονα, η διδασκαλία περί ήθους των μουσικών κλιμάκων συνδέεται με την αξιολόγηση της ηθικής σημασίας των διάφορων μουσικών οργάνων. Με την έννοια αυτή (εφόσον δηλαδή η ηθική αξιολόγηση της επίδρασης των διάφορων μουσικών οργάνων είναι παλαιότερη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού), ο H. Abert κατά πάσα πιθανότητα έχει δίκιο, όταν αναζητά τις ρίζες της συνειδητοποίησης των ποικίλων επιδράσεων των διάφορων ειδών μουσικής στην πριν από τούς Πυθαγορικούς εποχή[126]. Για την ακρίβεια, ο H. Abert προτείνει ότι βασικό ρόλο για τη συνειδητοποίηση αυτή, έπαιξε η μουσική-πολιτισμική επαφή μεταξύ της Αρχαίας Ανατολής και της Αρχαίας Ελλάδας, η οποία αρχίζει ίσως από τα πρώτα χρόνια του 7ου π.Χ. αι. Η σύγκριση της χροιάς των έγχορδων με εκείνη των πνευστών μουσικών οργάνων, πιθανότατα υποβοήθησε τη συνειδητοποίηση της ποικιλομορφίας των επιδράσεων της μουσικής.

Δεν είναι άλλωστε τυχαία η αρχαία ελληνική διάκριση μεταξύ Διονυσιακής και Απολλώνειας μουσικής. Η πρώτη συνδέεται με το θυελλώδες ήθος του Διόνυσου και με το οργιαστικό στοιχείο των τελετών που πραγματοποιούταν προς τιμή του. Τα χαρακτηριστικά της μουσικής του Απόλλωνα, αντίθετα, είναι η ηπιότητα και η αρμονία που οδηγεί στην ηρεμία και την ισορροπία. Η Διονυσιακή μουσική συνδέεται με τα πνευστά και κυρίως με τον αυλό, ενώ η Απολλώνεια μουσική συνδέεται με τα έγχορδα μουσικά όργανα, όπως η λύρα, η κιθάρα, κ.λπ.

Αυτή η διαφορά μεταξύ της τέχνης του Απόλλωνα και της τέχνης του Διόνυσου ασκεί την επιρροή της στη μετέπειτα ανάπτυξη της αισθητικής σκέψης

[125] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 41.
[126] Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 136.

ανά τούς αιώνες. Έτσι, για παράδειγμα, ένας από τούς σημαντικότερους εκπροσώπους της φιλοσοφίας της ζωής και του ανορθολογισμού, του τέλους του προηγούμενου αιώνα, ο Friedrich Nietzsche, θεμελιώνει τη θεωρία του για την καταγωγή της τραγωδίας και τη φύση της μουσικής τέχνης ακριβώς στην αρχαία ελληνική αντιπαράθεση μεταξύ του πνεύματος του Απόλλωνα και του πνεύματος του Διόνυσου[127].

Η εποχή του Δάμωνα συνδέεται με το βαθμιαίο αποχωρισμό της οργανικής μουσικής από τη μουσική που συνοδεύει τα τραγούδια και τούς χορούς. Ήδη κατά το 582 π.Χ. στους Δελφούς διοργανώνονται για πρώτη φορά μουσικοί αγώνες μόνο για οργανική μουσική, στους οποίους νικά ο Σακάδας από το Άργος με μουσική για αυλό. Κατά την ίδια περίοδο, ως ιδιόμορφο προϊόν της αποσύνθεσης των αρχαίων μουσικών τεχνών γεννιέται η μουσική τέχνη, η οποία και αποκτά αυτόνομη ύπαρξη[128].

Η μουσική ζωή στην Αρχαία Ελλάδα είναι αρκετά πλούσια, κάτι το οποίο φαίνεται από την ποικιλία των μουσικών μορφών. Εν συντομία θα σημειώσω, όπως είναι άλλωστε γνωστό, ότι υπάρχουν μορφές που χρησιμοποιούνται στις θρησκευτικές τελετές (ύμνοι, παιάνες, νόμοι, διθύραμβοι, κ.λπ.), όπως επίσης και μορφές που συνοδεύουν την καθημερινότητα (το γάμο, το θάνατο, τα επινίκεια των αθλητών, την αναχώρηση στον πόλεμο, το συμπόσιο, κ.λπ.)[129]. Τέτοιες μορφές είναι ο υμέναιος, το επιθαλάμιο, το σχόλιο, τα παιδικά τραγούδια, κ.ά.

Αξίζει να σημειωθεί, ότι παρά τον πλούτο της μουσικής ζωής και παρά το γεγονός ότι πρόκειται πλέον για τη διαμόρφωση μουσικού πολιτισμού και αντίστοιχης μουσικής συνείδησης (διαφορετικής, φυσικά, από τη μουσική συνείδηση του σύγχρονου ευρωπαίου), παρόλο επίσης που η οργανική μουσική υφίσταται πλέον ως αυτόνομη και εμφανίζονται οι πρώτοι συνθέτες-ερμηνευτές (είναι γνωστά τα ονόματα του Σακάδα, που αναφέρθηκε, αλλά και του Πίνδαρου, του Κλόνα, του Τέρπανδρου και άλλων), στην ανάπτυξη της θεωρητικής σκέψης της εποχής εκείνης δεν απαντάται η θεώρηση του ανθρώπου ως *ενεργού υποκειμένου* της μουσικής-καλλιτεχνικής δημιουργίας ή ως *ενεργού υποκειμένου* της μουσικο-αισθητικής πρόσληψης (αποδοχής και υποδοχής). Από την άποψη της διδασκαλίας περί ήθους, η μουσικοποιητική δραστηριότητα εξετάζεται στο πνεύμα της ρύθμισης και του κανονισμού της μουσικής το οποίο αντιστοιχεί στο ιδανικό για τη μουσική. Σύμφωνα με το ιδανικό αυτό, η μουσική πρέπει να διαπαιδαγωγεί τον πολίτη στις ηθικές αρετές.

Οι αιτίες θα πρέπει ίσως να αναζητηθούν στον αρχαίο ελληνικό τρόπο θέασης του κόσμου (όσο ποικιλόμορφος κι αν είναι αυτός). Η ουσία του προσδιορί-

[127] Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus der Geiste der Musik, München: Wilhelm Goldmann Verlag 1984.
[128] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 37.
[129] Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 51-71.

ζεται από τον τύπο της αρχαία ελληνικής κοινωνίας, από την οργάνωσή της, η οποία με τη σειρά της βρίσκει την έκφρασή της στον τρόπο θέασης του κόσμου. Η φιλοσοφική θέση του προβλήματος αυτού αποκτά την ακόλουθη διατύπωση: γιατί στην κοινωνική συνείδηση κυριαρχεί η θεωρική (με την έννοια της παθητικής θέασης, της ενατένισης) σχέση προς την πραγματικότητα – γεγονός που βρίσκει την έκφρασή του και στο στοχασμό επί της μουσικής (αλλά και της καλλιτεχνικής γενικότερα) ζωής.

Θα πρέπει ίσως να στρέψουμε και πάλι την προσοχή μας στον κυρίαρχο κοινωνικό δεσμό. Στην προηγούμενη διάλεξη ανέφερα, ότι ενώ στην πρωτόγονη κοινότητα κυριαρχούν οι σχέσεις αιματοσυγγένειας, στην αρχαία ελληνική πόλη-κράτος πλέον ο κυρίαρχος δεσμός είναι διαφορετικός. Επιτρέψτε μου εδώ να υπενθυμίσω τον υπερ-ατομικό και ταυτόχρονα βαθιά προσωπικό χαρακτήρα του κυρίαρχου στην αρχαία πόλη-κράτος κοινωνικού δεσμού.

Αν και η σχέση αυτή δεν είναι πλέον σχέση αιματοσυγγένειας, διατηρεί παρ' όλα αυτά το χαρακτήρα της ως σχέση *προσωπικής εξάρτησης*. Ο ελεύθερος πολίτης δεν είναι *προσωπικά* εξαρτημένος από κάποιον άλλο πολίτη, αλλά είναι *προσωπικά* εξαρτημένος από την κοινωνία της πόλης-κράτους. Ας θυμηθούμε, ότι στην αντίληψη των Αρχαίων Ελλήνων η πόλη-κράτος θεμελιώνεται στις σχέσεις της *φιλίας*. Η σχέση προσωπικής εξάρτησης περιλαμβάνει τόσο τον ελεύθερο πολίτη, όσο και το σκλάβο, παρ' όλο που για τον τελευταίο, φυσικά, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Το άτομο, για να μπορέσει να συνειδητοποιήσει τον εαυτό του ως *δρων υποκείμενο*, που δημιουργεί το ίδιο τον εαυτό του (θα μπορούσαμε να πούμε που *αυτοθεσμίζεται*[130]) και που είναι το ίδιο υπεύθυνο για τη μοίρα του, θα πρέπει κατ' αρχήν να είναι απαλλαγμένο από τις σχέσεις προσωπικής εξάρτησης. Η απαλλαγή αυτή θα πραγματοποιηθεί πολύ αργότερα, όταν πλέον ως αποτέλεσμα των βαθιών κοινωνικών και οικονομικών μετασχηματισμών ως κυρίαρχος κοινωνικός δεσμός θα επιβληθεί η προσωπική ανεξαρτησία, θεμελιωμένη στην εμπράγματη εξάρτηση. Όπως είναι γνωστό, αυτό συμβαίνει μόνο μετά την περίοδο που η Ιστορία ονομάζει Μεσαίωνα ή φεουδαρχία.

Μία δεύτερη παράμετρος, η οποία δεν θα έπρεπε να διαφύγει της προσοχής μας, είναι η αντίληψη των Αρχαίων Ελλήνων για τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Έχω υπόψη μου όχι τη *θεωρητική* σχέση, που άλλωστε παρουσιάστηκε εδώ τουλάχιστον όσο αφορά το πρόβλημα του καλλιτεχνικού υποκειμένου, αλλά την *πρακτική* σχέση προς την πραγματικότητα και κυρίως το συστηματοποιό της στοιχείο – την εργασία. Όπως δείχνει ο Jean-Pierre Vernant στην έρευνά του «Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα»[131], εκείνο το σύστημα δραστηριοτήτων το οποίο εμείς σήμερα αντιλαμβανόμαστε ως εργασιακή δραστηριότητα,

[130] Κ. Καστοριάδης, Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας.
[131] Jean-Pierre Vernant, όπ. παρ., σελ. 255-275.

ήταν διαφορετικά δομημένο και ιεραρχημένο στην αντίληψη του Αρχαίου Έλληνα. Φυσικά αυτό δε σημαίνει παρά ότι είχε σαφώς διαφορετική δομή και στην *πραγματικότητα*.

Πρώτο, συναντάμε τη διάκριση μεταξύ των αγροτικών δραστηριοτήτων και εκείνων των χειροτεχνών, οι οποίες αναπτύχθηκαν στην πόλη-κράτος και ονομάζονται *τέχναι*. Αξίζει να σημειωθεί, ότι στα αρχαία ελληνικά δεν υπάρχει κάποια έννοια, ανάλογη της σημερινής έννοιας «δουλιά». Το ρήμα *εργάζομαι* σημειώνει τις αγροτικές ασχολίες και τον τόκο (*εργασία χρημάτων*)[132]. Δεν υπάρχει έννοια που να σημειώνει την *παραγωγή* κοινωνικά χρήσιμων αξιών. Οι αγροτικές ασχολίες δεν λαμβάνουν τη μορφή κάποιων ωφέλιμων τρόπων και μεθόδων, οι οποίες εφαρμοζόμενες στη διαδικασία καλλιέργειας της γης θα οδηγήσουν στο επιθυμητό και καθ' όλα προσχεδιασμένο αποτέλεσμα.

Από την άποψη αυτή, η γη δεν θεωρείται *αντικείμενο*, επί του οποίου επιδρά ο άνθρωπος και το αλλάζει, ανάλογα με τούς σκοπούς του. Παρόμοια επίδραση θα αποτελούσε *ιεροσυλία*. Ο αγρότης είναι απλώς, ας πούμε, «μεσάζων» μεταξύ των θεών (και πρώτα απ' όλα της Τύχης, της μοίρας) και της γης. Η αγροτική ασχολία αποτελεί συμμετοχή σε μία τάξη πραγμάτων ανώτερη της ανθρώπινης, ταυτόχρονα φυσικής και θεϊκής. Είναι χαρακτηριστικό, μεταξύ άλλων, ότι οι θεοί της περιόδου αυτής είναι «χθόνιοι», δεν κατοικούν δηλαδή επάνω, στον Όλυμπο, αλλά *κάτω, μέσα στη γη*. Δεν είναι τυχαίο ότι από την εποχή του Ησίοδου μέχρι την εποχή του Ηρόδοτου και του Ξενοφώντα η αρετή ταυτίζεται με την καταπόνηση. Αλλά, όπως σημειώνει ο Jean-Pierre Vernant[133], στην πόλη, όπου παρατηρείται η εμφάνιση και στη συνέχεια η επικράτηση του αντιπαρατιθέμενου στο Μύθο Λόγου, η αγροτική εργασία χάνει πλέον το θεϊκό της φωτοστέφανο και τοποθετείται στο ίδιο επίπεδο με τις υπόλοιπες ασχολίες των δούλων, οι οποίες απαιτούν απλώς την καταβολή φυσικής προσπάθειας και μυικής δύναμης.

Από την άλλη πλευρά, ούτε οι *τέχνες* (με την έννοια που προαναφέρθηκε) θεωρούνται *παραγωγική δραστηριότητα*. Η τέχνη θεωρείται τέχνη, το προϊόν της οποίας ικανοποιεί διάφορες ανάγκες, επειδή δεν χρησιμοποιεί φυσικά, αλλά *τεχνητά* μέσα. Η τέχνη προϋποθέτει κάποιες ιδιαίτερες ικανότητες (*δυνάμεις*) εκείνου, ο οποίος την ασκεί, ενώ προϋποθέτει την ύπαρξη *ανάγκης* (*χρείας*) εκείνου, ο οποίος θα χρησιμοποιήσει το προϊόν. Αυτή είναι και η βάση του κοινωνικού καταμερισμού της εργασίας.

Η αρχαία ελληνική αξιολόγηση του καταμερισμού της εργασίας δεν τον συνδέει με τις δυνατότητες επίτευξης της ανώτατης παραγωγικής αποτελεσματικότητας της εργασίας. Η αξία του κοινωνικού καταμερισμού της εργασίας,

---

[132] Όπ. παρ., σελ. 255.
[133] Όπ. παρ., σελ. 261.

σύμφωνα με την αρχαία ελληνική αντίληψη, έγκειται στο γεγονός, ότι κατά την άσκηση των ποικίλων δραστηριοτήτων επιτρέπει την καλλιέργεια των διάφορων έμφυτων ατομικών κλίσεων και ταλέντων, οπότε με τον τρόπο αυτό δημιουργούνται τα καλύτερα δυνατά προϊόντα. Ο K. Marx σημειώνει σχετικά στο «Κεφάλαιο», ότι η αντίληψη αυτή χαρακτηρίζει την εποχή, κατά την οποία κυριαρχεί όχι η ανταλλακτική αξία, αλλά η αξία χρήσης του εμπορεύματος[134].

Οι τεχνικές ικανότητες, οι οποίες είναι απαραίτητες για την άσκηση δοσμένης τέχνης (χειροτεχνίας), εμφανίζονται ως φυσικά δεδομένα ταλέντα ή φυσικά δεδομένες κλίσεις, ενώ οι χειροτεχνικές δραστηριότητες εμφανίζονται ως προέκταση των φυσικών ικανοτήτων των χειροτεχνών. Η εκπαίδευση και η άσκηση μπορούν απλώς να υποβοηθήσουν αυτά τα *φυσικά δοσμένα* ταλέντα (όπως θεωρεί για παράδειγμα ο Αριστοτέλης), αλλά δεν μπορούν να *δημιουργήσουν* ταλέντα εκεί, όπου αυτά δεν υπάρχουν.

Το προϊόν της χειροτεχνικής δραστηριότητας, φυσικά, δεν θεωρείται φυσικό δεδομένο. Ο Αντίφωνας, για παράδειγμα, αναφερόμενος στη διαφορά μεταξύ φυσικών και τεχνητών προϊόντων, υποδεικνύει[135] ότι εάν κάποιος φυτέψει ένα κρεβάτι και αν το ξύλο του βλαστήσει, εκείνο που θα αναπτυχθεί θα είναι δέντρο και όχι κρεβάτι. Η δραστηριότητα του χειροτέχνη, ωστόσο, παραμένει μόνο στα πλαίσια εκείνου, το οποίο είναι δοσμένο από τη φύση. Σκοπός της δεν είναι να αλλάξει τη φύση και να εισάγει σ' αυτήν κάποια μορφή *ανθρώπινης* τάξης πραγμάτων. Η αποδοχή των τεχνικών δυνατοτήτων ως φυσικών δεδομένων εκφράζεται ακόμη στο Δημόκριτο, ο οποίος εξισώνει την τεχνική με τις φυσικές διαδικασίες. Στον Ηράκλειτο συναντάμε επίσης παρόμοια ταύτιση[136], ενώ σύμφωνα με τον Πλάτωνα οι ανθρώπινες τέχνες μιμούνται τις θεϊκές.

Έτσι, **δεύτερο**, τόσο οι αντιλήψεις για τις αγροτικές, όσο και οι αντιλήψεις για τις διάφορες χειροτεχνικές ασχολίες, δεν ερμηνεύουν την εργασιακή δραστηριότητα ως σχέση, κατά την οποία ο άνθρωπος επιδρά στη φύση και την αλλάζει, παρ' όλο που ταυτόχρονα στην πόλη-κράτος εμβαθύνεται ο διαχωρισμός της κοινωνίας από τη φύση.

Στον Πλάτωνα συναντάμε μια ακόμη πιο σαφή διατύπωση των αντιλήψεων αυτών[137]. Σύμφωνα με την άποψή του, για κάθε πράγμα (προϊόν) υπάρχουν τρία είδη τέχνης: η τέχνη της χρησιμοποίησής του, η τέχνη της κατασκευής του και η τέχνη της *μίμησής* του. Με την έννοια αυτή, η *δημιουργία* (*ποίησις*) συνιστά δραστηριότητα η οποία έχει, ούτως ειπείν, *εργαλειακό* χαρακτήρα, χαρακτήρα *μέσου*. Στο ίδιο πνεύμα, η εργασιακή δραστηριότητα του χειροτέχνη δεν αποκτά την αξία *αρετής*. Η επενδυμένη προσπάθεια του χειροτέχνη συνιστά υποταγή σε

[134] K. Marx, Το Κεφάλαιο, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή 1978, τ. 1, σελ. 381-384.
[135] Jean-Pierre Vernant, όπ. παρ., σελ. 266.
[136] Όπ. παρ., σελ. 274.
[137] Όπ. παρ., σελ. 268.

κάποιου είδους ξένη προς την ανθρώπινη φύση τάξη, κάτι σαν καταναγκασμό και δουλεία. Η αύξηση του ρόλου των δούλων και των μέτοικων στις χειροτεχνικές δραστηριότητες, είναι ενδεικτική της στάσης αυτής απέναντι στη χειροτεχνική (και κατ' επέκταση στη *χειρονακτική*) δραστηριότητα. Γίνεται λοιπόν σαφές, ότι υπάρχει σύμπτωση ή για την ακρίβεια *αντιστοιχία* μεταξύ της οργάνωσης της κοινωνίας και αυτού του τρόπου σκέψης.

Η ανάλυση των αρχαίων ελληνικών αντιλήψεων για την ανθρώπινη δραστηριότητα αποσαφηνίζει δύο ζητήματα. **Πρώτο**, γιατί στο στοχασμό επί της μουσικής (και της καλλιτεχνικής γενικότερα) ζωής κυριαρχεί η στάση ενατένισης, παθητικής θέασης της πραγματικότητας. **Δεύτερο**, γιατί στην ανάπτυξη της θεωρητικής σκέψης δεν συναντώνται τα ερωτήματα που αφορούν τη θεώρηση του ανθρώπου ως ενεργού υποκειμένου της καλλιτεχνικής δημιουργίας και πρόσληψης. Η ανάλυση αυτή απαντά επίσης στο ερώτημα γιατί στην αρχαία ελληνική αισθητική, παρά τις όποιες διαφορές μεταξύ των ποικίλων τάσεων και σχολών, παρουσιάζεται μια κοινή για όλες τους άποψη: αυτή της θεώρησης της τέχνης (και συνεπώς και της μουσικής τέχνης) ως *μίμησης*. Η εικόνα που μας παρουσιάζεται, όσον αφορά την τέχνη ως μίμηση η οποία ασκεί ηθική επίδραση, δεν θα είναι πλήρης εάν δεν εξεταστούν δύο σημαντικότατες θεωρίες για το ήθος, η διδασκαλία του Πλάτωνα και η διδασκαλία του Αριστοτέλη.

Ο Πλάτων (427-347 π.Χ.) έζησε κατά την περίοδο κατά την οποία ήδη είχε αρχίσει η παρακμή του συστήματος των πόλεων-κρατών. Στην Αθήνα, η αποκατεστημένη κατά το 403 π.Χ. δημοκρατία δεν κατορθώνει να αποκαταστήσει και την παλιά τάξη πραγμάτων, εκείνη δηλαδή της εποχής του Περικλή[138]. Φαίνεται, ότι προς το τέλος του 5ου π.Χ. αι. το σύστημα των πόλεων-κρατών είναι ήδη παρωχημένο. Οι παρακμιακές τάσεις ενδυναμώνονται μετά τον Πελοποννησιακό πόλεμο και η μικρή δουλοκτησία, στην οποία αντιστοιχεί και αρμόζει το σύστημα της πόλης-κράτους, εκτοπίζεται βαθμιαία από τη μεγάλη δουλοκτησία – διαδικασία η οποία περιγράφηκε σε γενικές γραμμές. Η μεγάλη δουλοκτησία συνοδεύεται από τη σύσταση ισχυρών πολεμικών και μοναρχικών οργανώσεων, όπως αυτή του Μεγάλου Αλεξάνδρου στη Μακεδονία.

Ο Πλάτων κατάγεται από σημαντική οικογένεια. Συγγενεύει με τον τελευταίο βασιλιά των Αθηνών Κόδρο, με τον γνωστό νομοθέτη Σόλωνα, όπως επίσης και με έναν από τούς Τριάκοντα τύραννους, τον Κριτία[139]. Όπως είναι γνωστό, ο Σωκράτης έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση των απόψεών του. Ο Πλάτωνας, όμως, συνδέεται ιδεολογικά και με τη διδασκαλία του Ηράκλειτου, στην οποία τον εισάγει ο Κρατύλος, αν και ο τελευταίος ερμηνεύει τη

[138] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 38.
[139] Radi Radev, Istoriya na antichnata filosofiya (ot Platon do Karnead) (Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Φιλοσοφίας /από τον Πλάτωνα στον Καρνεάδη/), Sofia: Nauka i Iskustvo 1983, σελ. 7.

διαλεκτική του Ηράκλειτου στο πνεύμα του απόλυτου σχετικισμού[140].

Οι αισθητικές απόψεις του Πλάτωνα, όπως και οι απόψεις του για τη μουσική τέχνη, είναι δύσκολο να κατανοηθούν, εάν εξεταστούν έξω από το πλαίσιο των γενικών φιλοσοφικών του αντιλήψεων. Από την άλλη πλευρά, δεν είναι δυνατή εδώ μια εξαντλητική παρουσίαση του Πλατωνικού φιλοσοφικού συστήματος. Θα σημειώσω μόνο εν συντομία την άποψη του Πλάτωνα για το αληθινό Είναι, το οποίο θεωρείται ως ιεραρχημένη δομή απόλυτων, αιώνιων και αμετάβλητων ιδεών, οι οποίες συνιστούν την ουσία των πραγμάτων. Στην κορυφή της ιεραρχίας των ιδεών βρίσκεται η ιδέα του Αγαθού. Πέρα από τον κόσμο των ιδεών, ο οποίος είναι και ο πραγματικός κόσμος – το αληθινό Είναι – υπάρχει το μη-Είναι, η άμορφη και αενάως κινούμενη ύλη. Μεταξύ του Είναι και του μη-Είναι βρίσκεται ο ορατός κόσμος των πραγμάτων, τα οποία αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας. Τα υλικά πράγματα είναι παροδικά και συνεπώς αναληθή. Τα υλικά πράγματα δεν είναι παρά σκιά, αντίγραφο της ουσίας τους, η οποία συνίσταται στις ιδέες.

Η τέχνη, λοιπόν, αναπαριστώντας (μιμούμενη) τα αντικείμενα, τα οποία είναι ήδη αναπαράσταση (μίμηση) των ιδεών, δεν είναι παρά μίμηση της μίμησης. Από εδώ ο Πλάτωνας οδηγείται στο συμπέρασμα ότι η τέχνη είναι αναληθής. Αυτή είναι η πρώτη κατηγορία του Πλάτωνα κατά της τέχνης, η οποία μπορεί να ονομαστεί γνωσιολογική, επειδή αναφέρεται στη σχέση υλικού και ιδεατού κόσμου μέσω των κατηγοριών της αλήθειας και του ψεύδους, που είναι καθαρά γνωσιολογικές.

Η δεύτερη κατηγορία του συνδέεται με το περιεχόμενο της μίμησης στην τέχνη. Επειδή η τέχνη έχει τη δύναμη να επιδρά συναισθηματικά, ευαισθητοποιεί έτσι τον άνθρωπο. Εδώ, κατά τον Πλάτωνα, ελλοχεύει ο κίνδυνος να εμφυσήσει η τέχνη στους ανθρώπους «αρνητικές», θα λέγαμε, αξίες, μέσω της μίμησης ανάρμοστων καταστάσεων, χαρακτήρων, κ.λπ. Με τον τρόπο αυτό, όμως τίθενται σε κίνδυνο η ενότητα και η μονολιθικότητα της πολιτείας (με την Πλατωνική έννοια του όρου «πολιτεία»), επειδή δεν υπάρχει μεγαλύτερος κίνδυνος από αυτόν της χαλάρωσης των ηθών και της ηθικής διαφθοράς.

Τη δεύτερη αυτή κατηγορία του Πλάτωνα κατά της τέχνης, μπορούμε να την ονομάσουμε ηθική. Όπως σημειώνει ο Monroe Beardsley[141], ο Πλάτωνας δεν κάνει διάκριση μεταξύ *τής μίμησης του αγαθού* και *της προτροπής σε ηθική συμπεριφορά*. Για τον Πλάτωνα αυτές οι δύο στιγμές ταυτίζονται. Από εδώ πηγάζει και η κανονιστική στάση του Πλάτωνα, όσον αφορά τις τέχνες, στάση που εκφράζεται και στην «Πολιτεία» του, και στους «Νόμους» του, όπου δηλαδή γίνεται λόγος για την ιδανική οργάνωση της κοινωνίας.

---

[140] Όπ. παρ., σελ. 8.

[141] Monroe Beardsley, Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, Αθήνα: Νεφέλη 1989, σελ. 43.

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, οι νομοθέτες θα πρέπει να προσεγγίσουν το ερώτημα του τι θα επιτραπεί να υπόκειται στη μίμηση της τέχνης και τι θα απαγορευτεί, με μεγάλη προσοχή. Στην ιδανική πολιτεία θα πρέπει να υπάρχουν ειδικές ομάδες ανθρώπων, επιφορτισμένες με τον έλεγχο της τέχνης (επαΐοντες). Όπως είναι γνωστό, η πολιτεία του Πλάτωνα αποτελεί εξιδανίκευση του αιγυπτιακού συστημάτων των καστών, που χαρακτηρίζεται από το «στεγανό» διαχωρισμό της φυσικής από την πνευματική εργασία (παρά τη συμβατικότητα των όρων αυτών).

Θα συμπληρώσω τη σύντομη παρουσίαση των γενικών φιλοσοφικών και αισθητικών ιδεών του Πλάτωνα με τις απόψεις του για το Ωραίο, το οποίο δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό με τη βοήθεια των αισθήσεων, αλλά μόνο με διανοητικό, θεωρητικό τρόπο. Όπως και το αληθινό Είναι, έτσι και η θέαση του Ωραίου είναι ιεραρχικά δομημένη. Έτσι, η θέαση του Ωραίου επιτυγχάνεται όταν πραγματοποιείται μετάβαση από τη θέαση της ομορφιάς των σωμάτων (πραγμάτων), στη θέαση της πνευματικής ομορφιάς, στη θέαση της ομορφιάς των θεσμών, των νόμων και των επιστημών, με κατάληξη την ομορφιά η οποία είναι ουσιαστική και τέλεια[142]. Το πρόβλημα αυτό αναπτύσσεται από τον Πλάτωνα στο διάλογό του «Συμπόσιο». Αξίζει να σημειωθεί ότι η τέχνη δεν φαίνεται να έχει καμία συμμετοχή σ' αυτή τη διαδικασία προσέγγισης του ιδανικού Ωραίου.

Το Ωραίο, με τη σειρά του, υφίσταται εκτός εμπειρικής πραγματικότητας και η ουσία του τοποθετείται στο ίδιο επίπεδο με τις ηθικές ιδέες του αγαθού, του δικαίου, κ.λπ. Σε άλλο σημείο, στο «Φίληβο», ο Πλάτωνας ισχυρίζεται, ως συνήθως μέσω του Σωκράτη, ότι το μέτρο και η συμμετρία συνιστούν πάντοτε το Ωραίο και την αρετή.

Στο πλαίσιο των ιδεών αυτών, δεν είναι δύσκολο να σημειωθεί, ότι υπάρχουν ορισμένες στιγμές στη Πλατωνική άποψη περί μουσικής, οι οποίες την συνδέουν τόσο με τις ιδέες του Δάμωνα, όσο και με τις ιδέες των Πυθαγορικών. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, κάθε μουσική κλίμακα ασκεί διαφορετική ψυχική και παιδαγωγική επίδραση (και φυσικά έχει διαφορετικά αποτελέσματα στον τομέα αυτό). Παράλληλα, ο Πλάτωνας υποδεικνύει ότι η μουσική διαπαιδαγώγηση συνεισφέρει στη διαμόρφωση των πολιτικών αρετών (δηλαδή των αρετών του πολίτη).

Στην «Πολιτεία» του ο Πλάτωνας αναπτύσσει την άποψή του για τη μουσική. «...ο ρυθμός και η αρμονία εμφυτεύονται ευκολότερα στην ψυχή και τη συγκινούν εντονότερα, εξευγενίζοντάς την, όντας οι ίδιοι εξευγενισμένοι...»[143]. Αυτός είναι και ο λόγος που παρά τις αρνητικές για την τέχνη απόψεις του Πλάτωνα, που παρουσιάστηκαν παραπάνω, δεν αποκλείεται η ύπαρξή της από την

[142] Monroe Beardsley, όπ. παρ., σελ. 35.
[143] Πλάτων, Πολιτεία, 3, 401d.

Πλατωνική ιδανική πολιτεία.

Μπορούμε να υποθέσουμε, ότι από την εποχή του Δάμωνα επήλθαν μεταβολές, τόσο στην ίδια τη μουσική, όσο και στη στάση των ανθρώπων απέναντί της. Το γεγονός αυτό φαίνεται από τις απόψεις που αναπτύσσονται στον διάλογο του Πλάτωνα «Νόμοι»[144]. Ο Πλάτωνας εξετάζοντας την ανάπτυξη της μουσικής εκφράζει τη λύπη του, επειδή από κάποια πρωταρχική αυστηρή τάξη, βαθμιαία εμφανίζεται, μέσω της ανάμιξης των διάφορων ειδών μουσικής, κάποιο είδος μουσικής αναρχίας – κάτι που εξαπλώνεται και στις υπόλοιπες σφαίρες της κοινωνικής ζωής.

Ο Πλάτωνας υπογραμμίζει επίσης ότι η αξιολόγηση της μουσικής με κριτήριο την ακουστική απόλαυση, είναι γνώρισμα παρακμής των ηθών. Γι αυτό επιτρέπει στην ιδανική πολιτεία την ύπαρξη μόνο εκείνων των κλιμάκων οι οποίες εκφράζουν την ουσία της ανδρείας και της ειρηνικής ζωής. Πρόκειται για τη δωρική και τη φρυγική κλίμακα αντίστοιχα, «...οι οποίες μιμούνται καλύτερα τις φωνές των δυστυχισμένων και των ευτυχισμένων, των συνετών και των γενναίων...»[145].

Από τα μουσικά όργανα, ο Πλάτωνας επιλέγει μόνο την κιθάρα και τη λύρα, ενώ αποκλείει τα όργανα με πολλές χορδές, δηλαδή τα πολυφωνικά όργανα. Στους βοσκούς επιτρέπει τη χρήση της σύριγγας (κάποιο είδος φλογέρας)[146]. Ο Πλάτωνας ισχυρίζεται επίσης, ότι από τούς ρυθμούς θα πρέπει να επιτραπούν μόνο εκείνοι που αρμόζουν στην ζωή των συνετών και των ανδρείων[147].

Ενώ στην «Πολιτεία» του ο Πλάτωνας εξετάζει το νόημα και τη λειτουργία της μουσικής, στους «Νόμους» του ασχολείται πιο αναλυτικά με κάθε σφαίρα εφαρμογής της. Υποδεικνύει ποιες μουσικές μορφές μπορούν να επιτραπούν (οι ύμνοι που δοξάζουν τούς θεούς, τα εγκώμια, που επαινούν τις σημαντικές προσωπικότητες, όπως και τα στρατιωτικά εμβατήρια) κι επίσης καθορίζει πώς θα διεξάγεται το μάθημα της μουσικής και αποκλείει την ύπαρξη της οργανικής μουσικής, δηλαδή της μουσικής χωρίς λόγια.

Δεν είναι δύσκολο να σημειώσουμε την ομοιότητα αυτής της αυστηρής ρύθμισης της μουσικής και της μουσικής ζωής με τις αρχαίες ανατολίτικες αντιλήψεις περί μουσικής. Στις αρχαίες κινεζικές απόψεις για τη μουσική, όπως και στις αρχαίες αιγυπτιακές απόψεις για την τέχνη γενικότερα, συναντάμε επίσης παρόμοια ρύθμιση. Με την έννοια αυτή, η θεωρία του Πλάτωνα εμφανίζεται ως εξιδανίκευση του συστήματος των καστών όχι μόνο στο επίπεδο της γενικής πολιτικής του φιλοσοφίας, αλλά και στο επίπεδο του στοχασμού επί της καλλιτεχνικής και ειδικότερα της μουσικής ζωής.

---

[144] Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 139-140.
[145] Πλάτων, όπ. παρ., 3, 398e-399c.
[146] Πλάτων, όπ. παρ., 3, 399d.
[147] Πλάτων, όπ. παρ., 3, 399e-400a.

Η θεωρία του Πλάτωνα για τη μουσική δε στερείται εκείνου του κοσμολογικού στοιχείου, το οποίο χαρακτηρίζει και τις απόψεις των Πυθαγορικών. Στην «Πολιτεία» δηλώνει ότι «...όταν έχεις προσηλώσει το βλέμμα σου στην αστρονομία, έχεις προσηλώσει τα αυτιά σου στην αρμονική κίνηση...»[148] και κατόπιν προσθέτει ότι συμφωνεί με τούς Πυθαγορικούς. Σε άλλο σημείο ο Πλάτωνας αναπτύσσει τη θεωρία για το ουράνιο επτάχορδο, δηλαδή τη θεωρία για τούς επτά πλανήτες, οι οποίοι βρίσκονται σε καθορισμένες μουσικές-αρμονικές σχέσεις μεταξύ τους[149]. Είναι γνωστή επίσης και η στάση του Πλάτωνα απέναντι στην Πυθαγόρεια θεωρία των αριθμών. Χωρίς να μπω σε λεπτομέρειες, θα υπενθυμίσω απλώς ότι στο πλαίσιο αυτό αναπτύσσεται η μουσικο-κοσμολογική θεωρία του Πλάτωνα, της οποίας τα βασικότερα σημεία είναι η ιδέα για την ανομοιογένεια του κοσμικού χώρου και η άποψη για τον κόσμο ως κάποιο είδος ενιαίου και καθολικού μουσικού οργάνου[150].

Στα πλαίσια της κατάστασης της παρακμής του συστήματος των πόλεων-κρατών, είναι κατανοητή η αντιφατικότητα της Πλατωνικής θεωρίας για τη μουσική. Από τη μία πλευρά ουσιαστικά ο Πλάτωνας συστηματοποιεί τη θεωρία για το ήθος και τη μουσική διαπαιδαγώγηση και αυτό τον συνδέει με τις παραδόσεις του Δάμωνα του Αθηναίου. Από την άλλη πλευρά, ο Πλάτωνας δεν μπορεί να υπερβεί τούς περιορισμούς, οι οποίοι συνδέονται με την κοινωνική συνείδηση της εποχής του. Αυτό φαίνεται στη μουσικο-κοσμολογική του άποψη, η οποία, όπως και η άποψη των Πυθαγορικών, μαρτυρεί τη σύνθεση της ακουστικής, της γεωμετρίας και της αστρονομίας – σύνδεση στην οποία ταυτίζονται το φυσικό με το αισθητικό στοιχείο.

Ο βαθμός διαφοροποίησης της μουσικής ζωής από τις υπόλοιπες σφαίρες της κοινωνικής ζωής, όπως και ο βαθμός εσωτερικής διαφοροποίησης της μουσικής ζωής δεν είναι άσχετοι προς την κυριαρχία αυτού του ιδιόμορφου τύπου συγκρητισμού της κοινωνικής συνείδησης. Η αντιφατικότητα της λύσης την οποία προτείνει ο Πλάτωνας στα προβλήματα για την ουσία της μουσικής και της μουσικής ζωής στηρίζεται όχι μόνο στην αντιφατικότητα των γενικών φιλοσοφικών και αισθητικών αντιλήψεων, αλλά – κυρίως – συνδέεται με την αντιφατικότητα των διάφορων τάσεων της κοινωνικής ζωής της εποχής του, της εποχής δηλαδή της παρακμής των πόλεων-κρατών.

Σ' αυτό συνίσταται και η «τραγωδία του Πλάτωνα», όπως σημειώνει η Agnes Heller[151]. Ο Πλάτωνας πρόλαβε να «δει» μόνο μία πλευρά της δημοκρατίας της πόλης-κράτους: αυτή της παρακμής της. Στο πλαίσιο αυτό δεν είναι τυχαίο ότι δεν κατορθώνει να συνειδητοποιήσει ότι το μουσικό ήθος προϋποθέτει

[148] Όπ. παρ., 7, 530d.
[149] A. F. Lossev, όπ. παρ., σελ. 42.
[150] Όπ. παρ., σελ., 45.
[151] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 47 και 51.

τη σχετική ηθική αυτονομία της προσωπικότητας[152], επειδή διαφορετικά χάνει το νόημά του και μετατρέπεται, όπως δείχνει και η Πλατωνική θεωρία, σε ωμή, βαθιά αντιδημοκρατική ρύθμιση της μουσικής ζωής (και όχι μόνο). Ανεξάρτητα απ' αυτά, η θεωρία του Πλάτωνα δεν παύει να είναι ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα στο χώρο της ανάπτυξης της φιλοσοφίας, αλλά και της κοινωνιολογίας της μουσικής. Στην Πλατωνική θεωρία, όπως προσπάθησα να δείξω, έχουν ληφθεί υπόψη οι προγενέστερες απόψεις, και μάλιστα όχι μόνο του Πυθαγόρα και του Δάμωνα του Αθηναίου, αλλά και άλλων στοχαστών της αρχαιότητας.

Στη θεωρία του Πλάτωνα η συστηματική ανάπτυξη της διδασκαλίας περί ήθους παραμένει στα πλαίσια κυρίως της ηθικά θεμελιωμένης αυστηρής ρύθμισης. Όμως, ο μαθητής της Ακαδημίας Αριστοτέλης ο Σταγειρίτης, προσδίδοντας διαφορετικό προσανατολισμό στις απόψεις αυτές και εξετάζοντάς τες δημιουργικά, οδηγείται σε συμπεράσματα, τα οποία δεν κρατούν απλώς κάποιες αποστάσεις από εκείνα του Πλάτωνα, αλλά στην πλειοψηφία τους τούς αντιπαρατίθενται κιόλας.

Είναι γνωστό, ότι ο Αριστοτέλης γενικεύει, συστηματοποιεί και ταξινομεί τα επιτεύγματα τόσο εκείνων των γνωστικών αντικειμένων, τα οποία εξετάζουν τη φυσική πραγματικότητα, όσο και των γνωστικών αντικειμένων, τα οποία εξετάζουν την κοινωνική πραγματικότητα και το στοχασμό επ' αυτής. Παράλληλα, ανακαλύπτει νέες κατευθύνσεις στην ανάπτυξή τους, οι οποίες από πολλές απόψεις διατηρούν την ισχύ και την επικαιρότητά τους μέχρι τούς νεώτερους χρόνους. Ο στοχασμός επί της μουσικής ζωής γενικά, αποκτά στον Αριστοτέλη τέτοιες κατευθύνσεις οι οποίες επί σειρά αιώνων θεωρούνται κοινότοπες και κοινά παραδεκτές αλήθειες. Δεν είναι τυχαίο, για παράδειγμα, ότι όταν κατά το Μεσαίωνα αναφέρονται στον Αριστοτέλη, πολύ συχνά δεν τον αποκαλούν με το όνομά του, αλλά λένε απλώς «ο φιλόσοφος». Οι σχολαστικά σκεπτόμενοι μεσαιωνικοί φιλόσοφοι βρίσκουν στον Αριστοτέλη τις βάσεις για την ανάπτυξη και την επίλυση σειράς προβλημάτων που θέτει η εποχή τους. Το ίδιο ισχύει και για τούς φιλοσόφους οι οποίοι μετά το Μεσαίωνα θέτουν στο κέντρο της προσοχής τους τον άνθρωπο όχι μόνο ως πνευματική, αλλά και ως υλική υπόσταση.

Η πρώτη συστηματοποίηση της διδασκαλίας περί μουσικού ήθους, αυτή του Πλάτωνα, πραγματοποιείται με αντιφατική μορφή. Η αιτία βρίσκεται στο γεγονός ότι η συστηματοποίηση αυτή πραγματοποιείται κατά την εποχή, κατά την οποία επέρχεται αποσύνθεση των συγκρητικών μορφών της μουσικής ζωής[153]. Η διαδικασία αυτή ασκεί επίδραση στην ανάπτυξη της θεωρίας και στη συνέχεια οδηγεί στην εσωτερική διαφοροποίηση της ίδιας της μουσικής ζωής. Στο

[152] Όπ. παρ., σελ. 52.
[153] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 53.

πλαίσιο αυτό, η θεωρία του Πλάτωνα συνιστά ιδιόμορφο τύπο συντηρητισμού. Ο Πλατωνικός συντηρητισμός διακρίνεται και στην αρνητική αξιολόγηση των νέων φαινομένων της μουσικής ζωής, όπως είναι για παράδειγμα η ανάπτυξη της οργανικής μουσικής και η αντίστοιχη ανάπτυξη της ερμηνευτικής επιδεξιότητας.

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η θεωρία του Πλάτωνα, από την άποψη του ότι οι κοινωνικές διεργασίες αυτού του είδους γενικά δεν είναι αντιστρέψιμες, αποδεικνύεται ουτοπική. Από την άποψη αυτή, στην εξέλιξη του στοχασμού επί της μουσικής ζωής διαμορφώνεται προβληματική κατάσταση, της οποίας τα θεμέλια βρίσκονται στις διαδικασίες που εκδιπλώνονται στα πλαίσια της μουσικής ζωής. Ο Αριστοτέλης δίνει επιστημονικά σημαντική λύση στην προβληματική αυτή κατάσταση, θέτοντας σε νέα βάση το στοχασμό επί της μουσικής ζωής σε όλα τα επίπεδα.

Ο ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, Ο ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΣ, ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ ΚΑΙ Ο ΠΡΩΙΜΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

Ο Αριστοτέλης έζησε από το 384 έως το 322 π.Χ. Γεννήθηκε στα Στάγειρα της Μακεδονίας. Ο πατέρας του Νικόμαχος ήταν απόγονος του Ασκληπιού[201] και γιατρός στην αυλή του βασιλιά Αμύντα του 2ου, ο οποίος ήταν παππούς του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Ο Αριστοτέλης, λοιπόν, διαπαιδαγωγήθηκε σε περιβάλλον γιατρών και φυσιοδιφών. Στην Ακαδημία του Πλάτωνα, όπου παρέμεινε επί είκοσι χρόνια[202], πηγαίνει το 367 π.Χ. Σύμφωνα με το Διογένη το Λαέρτιο, όταν ο Αριστοτέλης εγκατέλειψε την Ακαδημία ο Πλάτωνας, που φαίνεται ότι δεν συμφωνούσε με αυτή του την απόφαση, είπε: «ο Αριστοτέλης με κλώτσησε, όπως τα νεογέννητα κλωτσούν τη μάνα τους»[203]. Λένε επίσης ότι ο Πλάτωνας, συγκρίνοντας τον Αριστοτέλη με τον Ξενοκράτη – έναν άλλο μαθητή του, ο οποίος στη συνέχεια ηγήθηκε της Ακαδημίας – είπε ότι αν ο Ξενοκράτης χρειάζεται σπιρούνισμα, ο Αριστοτέλης χρειάζεται ηνία[204].

Κατά την περίοδο 343-342 π.Χ. ο Αριστοτέλης βρίσκεται στην αυλή του βασιλιά της Μακεδονίας Φιλίππου και για τρία χρόνια είναι δάσκαλος του Αλέξανδρου. Μετά την παραμονή του στη Μακεδονία, επιστρέφει στην Αθήνα, όπου ιδρύει δική του φιλοσοφική σχολή (334 π.Χ.), η οποία ονομάστηκε Λύκειο επειδή βρισκόταν κοντά στο ναό του Απόλλωνα του Λύκειου. Το 323 π.Χ. ο Αριστοτέλης αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την Αθήνα επειδή μετά το θάνατο του Αλέξανδρου επικράτησαν εκεί οι αντιμακεδονικές δυνάμεις[205]. Με αφορμή την αποχώρησή του από την Αθήνα ο Διογένης ο Λαέρτιος λεει πως σύμφωνα με άλλες μαρτυρίες, ο Αριστοτέλης έφυγε από την Αθήνα επειδή κατηγορήθηκε για ιεροσυλία[206]. Εν πάση περιπτώσει, ο Αριστοτέλης μετοίκησε στην Εύβοια, τη γενέτειρα της μητέρας του, όπου και πέθανε την επόμενη χρονιά, το 322 π.Χ.

Σε μια σειρά έργων του (Ρητορική, Πολιτική, Ποιητική) ο Αριστοτέλης εξετάζει τα προβλήματα της τέχνης και ειδικότερα της μουσικής τέχνης, στο πλαίσιο των γενικών φιλοσοφικών του απόψεων και τηρώντας κριτική στάση απέ-

---

[201] Διογένης ο Λαέρτιος, Βίοι Φιλοσόφων, Sofia: Narodna Kultura 1985, σελ. 127.
[202] Radi Radev, Istoriya na antichnata filosofiya (ot Platon do Karnead) (Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Φιλοσοφίας /από τον Πλάτωνα στον Καρνεάδη/), Sofia: Nauka i Iskustvo 1983, σελ. 120.
[203] Διογένης ο Λαέρτιος, όπ. παρ., σελ. 128.
[204] Radi Radev, όπ. παρ., σελ. 119.
[205] Radi Radev, όπ. παρ., σελ. 121-122.
[206] Διογένης ο Λαέρτιος, όπ. παρ., σελ. 129.

ναντι στη θεωρία του Πλάτωνα. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι το έργο του «Περί ποιητικής τέχνης», γνωστό ως «Ποιητική», γραμμένο κατά πάσα πιθανότητα μεταξύ του 347 και του 342 π.Χ.[207], είναι από τα λίγα έργα στο χώρο της φιλοσοφίας της τέχνης τα οποία έθεσαν στους ερευνητές τόσο πολλά προβλήματα ερμηνείας και προκάλεσαν τόσο πολλές διαμάχες.

Ο Αμερικανός θεωρητικός της τέχνης Monroe Beardsley υποδεικνύει ότι ακόμη και αν δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα τι ακριβώς ήθελε να πει ο Αριστοτέλης, γνωρίζουμε ωστόσο πώς ερμηνεύτηκαν οι ιδέες του και ποιες από αυτές άσκησαν επιρροή στην ανάπτυξη της αισθητικής σκέψης[208]. Εάν κάθε εποχή βλέπει τούς ιδεολογικούς της προγόνους σε διαφορετικό φως και από διαφορετική οπτική γωνία, ο Αριστοτέλης αποτελεί τυπικό παράδειγμα τέτοιου είδους προγόνου.

Ο Αριστοτέλης από τη μια πλευρά συνεχίζει τις παραδόσεις του κοσμολογισμού που χαρακτηρίζει την αρχαία ελληνική αισθητική. Από την άλλη πλευρά συστηματοποιεί τις αισθητικές κατηγορίες, χρησιμοποιώντας τη λογική ανάλυση. Ενώ για τον Πλάτωνα η ουσία των αισθητά αντιληπτών πραγμάτων βρίσκεται στον επέκεινα της εμπειρίας κόσμο των ιδεών, για τον Αριστοτέλη τα πράγματα αποτελούν ενότητα μορφής, ύλης, αιτίας και σκοπού. Με την έννοια αυτή, η ενότητα μορφής και ύλης είναι σκόπιμη οργάνωση και τάξη.

Αλλά παρά το ότι για τον Αριστοτέλη η ύλη είναι υπόστρωμα και δυνατότητα (για παράδειγμα το κερί ως άμορφο υλικό είναι η δυνητική μορφή του Ερμή), ενεργοποιείται από κάτι εξωτερικό: τη μορφή, η οποία και συνιστά εγγενές χαρακτηριστικό της πραγματικότητας[209]. Ουσιαστικά, με το διαχωρισμό ύλης και μορφής, ως πρώτη και έσχατη αρχή της πραγματικότητας τίθενται η πρώτη ύλη και η τελευταία μορφή αντίστοιχα[210]. Ο Αριστοτέλης θεωρεί ότι το σύμπαν, η κοσμική ολότητα, που έχει τεθεί σε κίνηση από τον «πρώτο κινητήρα», συνιστά ανώτατη τελειότητα μορφής, αρμονίας και τάξης.

Στο πλαίσιο αυτό, η θεώρηση της τέχνης ως μίμησης τίθεται σε νέα, μετά τον Πλάτωνα, βάση. Δεν πρόκειται πλέον για μίμηση των αισθητών πραγμάτων, τα οποία είναι μίμηση των ιδεών, όπως θεωρούσε ο Πλάτωνας. Για τον Αριστοτέλη η μίμηση αποτελεί έμφυτη κλίση των ανθρώπων, οι οποίοι διακρίνονται έτσι από τα υπόλοιπα έμβια όντα. Η μίμηση είναι, λοιπόν, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η differentia specifica του ανθρώπου: ο άνθρωπος είναι ο πλέον ικανός να μιμείται, και τις πρώτες του γνώσεις τις αποκτά ακριβώς μέσω της μίμησης[211]. Εάν για τον Πλάτωνα η μίμηση συνδέεται με την αναλήθεια και συνεπώς

[207] Monroe Beardsley, Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, Αθήνα: Νεφέλη 1989, σελ. 47.
[208] Όπ. παρ.
[209] Radi Radev, όπ. παρ., σελ. 162.
[210] Όπ. παρ.
[211] Αριστοτέλης, Ποιητική, Sofia: Nauka i Iskustvo 1975, σελ. 70 (κεφ. 4).

δεν έχει καμία γνωστική αξία, για τον Αριστοτέλη τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά.

Δεν είναι δύσκολο να σημειωθεί ότι η αντίληψη του Αριστοτέλη πλησιάζει περισσότερο σε μια θεωρία η οποία εξετάζει τη γνώση ως ιδιότυπη αντανάκλαση της αντικειμενικής πραγματικότητας, σε αντίθεση από την άποψη του Πλάτωνα. Στο πλαίσιο αυτό, ο Αριστοτέλης θέτει και το ζήτημα για τη γνωστική ουσία της μίμησης.

Δεύτερο, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη «...όλοι οι άνθρωποι αισθάνονται ικανοποίηση από το αναπαριστώμενο, ενώ απόδειξη αυτού είναι η πρακτική: με ευχαρίστηση παρατηρούμε την πλέον ακριβή αναπαράσταση πραγμάτων τα οποία από μόνα τους είναι δυσάρεστα για το μάτι, για παράδειγμα, αναπαραστάσεις των χειρότερων ζώων και πτωμάτων. Η αιτία γι αυτό βρίσκεται στο γεγονός ότι η γνώση είναι στον ανώτατο βαθμό ευχάριστη όχι μόνο για τούς φιλοσόφους, αλλά και για τούς υπόλοιπους ανθρώπους...»[212]. Αυτή είναι η δεύτερη *φυσική* αιτία, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η οποία γέννησε «...την ποίηση γενικά»[213].

Από το πνεύμα αυτών των σκέψεων του Αριστοτέλη, μπορούμε να συμπεράνουμε, ότι στην προκειμένη περίπτωση η έννοια «η ποίηση γενικά» είναι ισοδύναμη της έννοιας «η τέχνη γενικά». Συνεπώς, δεν είναι αστήρικτος ο ισχυρισμός ότι η δεύτερη αρχή, η οποία εισάγεται από τον Αριστοτέλη, είναι η αρχή της ηδονής.

Στη θεωρία του Πλάτωνα επίσης αναγνωρίζεται η στιγμή της απόλαυσης (ηδονής), αλλά εκεί έχει μάλλον υποταγμένη στη διαπαιδαγώγηση σημασία. Εκτός απ' αυτό, για τον Πλάτωνα το Ωραίο ταυτίζεται με το Αγαθό. Στον Αριστοτέλη πλέον, συναντώνται ο διαχωρισμός και η διάκριση αυτών των δύο στιγμών – της αισθητικής και της ηθικής, κάτι που αποτελεί ουσιαστικό βήμα μπροστά, σε σχέση με τις Πλατωνικές απόψεις.

Ο διαχωρισμός αυτός είναι αναγκαία προϋπόθεση για την απόρριψη της προσέγγισης της μουσικής και γενικότερα της καλλιτεχνικής ζωής από τις θέσεις κάποιων υπερβατικών, αφηρημένων και ιδεατών κατασκευών. Με αυτό δεν ισχυρίζομαι ότι η αισθητική είναι άσχετη της ηθικής. Αντιθέτως, το καλλιτεχνικό έργο υφίσταται με όλες του τις διαστάσεις, μία εκ των οποίων είναι και η ηθική. Ο συστηματοποιός παράγων του καλλιτεχνικού έργου ωστόσο, είναι οι αισθητικές του ιδιότητες, ενώ ταυτόχρονα, όπως είναι γνωστό, το Ωραίο δεν συμπίπτει πάντα με το Αγαθό, αν αφαιρεθούμε, φυσικά, από την συγκεκριμένη κοινωνικο-ιστορική τους έκφανση.

Από την άλλη πλευρά, τόσο η αρχή της αισθητικής απόλαυσης, όσο και η

[212] Όπ. παρ.
[213] Όπ. παρ.

αρχή της θετικής αντίληψης της μίμησης, αποκαλύπτουν την προσέγγιση των έργων τέχνης ως *αισθητά αντιληπτών δεδομένων*. Η αρχή της διανοητικής προσέγγισης της τέχνης, που εισήχθη από τούς Πυθαγορικούς και συνεχίστηκε από τον Πλάτωνα, υποχωρεί έναντι της αρχής, σύμφωνα με την οποία η θεώρηση της τέχνης ξεκινά από την *καλλιτεχνική πρακτική*. Στη βάση αυτή ο Αριστοτέλης παίρνει μια περισσότερο μετριοπαθή θέση από εκείνη του Πλάτωνα, όσον αφορά τη ρύθμιση και τούς περιορισμούς της καλλιτεχνικής ζωής. Φυσικά, αυτή η μετριοπαθέστερη στάση, όπως και η «υποχώρηση» της διανοητικής προσέγγισης από τη θέση ισχύος που κατείχε, συνδέονται με τις διαφορετικές γενικές φιλοσοφικές προϋποθέσεις από τις οποίες ξεκινά ο Αριστοτέλης.

Ο Αριστοτέλης συμφωνεί με την παραδοσιακή αντίληψη για τη συναισθηματική επίδραση της μουσικής, μέσω της οποίας αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί στη διαπαιδαγώγηση. Σύμφωνα με τις γενικές φιλοσοφικές και αισθητικές του αρχές όμως, δεν θεωρεί τη παιδαγωγική λειτουργία της μουσικής ως τη μοναδικά σημαντική, όπως ο Πλάτωνας.

Ο Αριστοτέλης πιστεύει ότι εκτός από τη παιδαγωγική (*ψυχαγωγική*) λειτουργία της, η μουσική λειτουργεί και ως μέσο διασκέδασης, αν και δεν είναι αυτή η ανώτερη αποστολή της. Η μουσική, μέσω της ικανότητάς της να προκαλεί ικανοποίηση (ηδονή), υποβοηθά τη χαλάρωση, ηρεμεί και ανακουφίζει τον άνθρωπο[214]. Ο Αριστοτέλης μας εξηγεί και με ποιο τρόπο συμβαίνει αυτό: μιμούμενη τα διάφορα συναισθήματα, τις διάφορες διαθέσεις και τα διάφορα πάθη, η μουσική προκαλεί στον ακροατή τα ίδια συναισθήματα, τις ίδιες διαθέσεις και τα ίδια πάθη. Έτσι, βιώνοντας μέσω της μουσικής τα διάφορα συναισθήματα, σαν να τα βίωναν στην πραγματικότητα, οι άνθρωποι «...υφίστανται κάποιο είδος κάθαρσης, δηλαδή ανακούφισης, που συνδέεται με την απόλαυση»[215]. Ο Αριστοτέλης μας αποκαλύπτει τον τρόπο, με τον οποίο η μουσική συνδέεται με το ήθος: μέσω της συναισθηματικής της επίδρασης, δηλαδή μέσω της κάθαρσης, η μουσική μας εμπνέει ηθικές ιδέες. Συνεπώς, η ηθική επίδραση της μουσικής, κατά τον Αριστοτέλη, *διαμεσολαβείται από την ψυχολογική της επίδραση*.

Σε άλλο σημείο όμως, ο Αριστοτέλης φαίνεται να μην κάνει διάκριση μεταξύ του ψυχολογικού και του ηθικού στοιχείου, ακολουθώντας την παράδοση της αρχαίας ελληνικής αντίληψης για τις αρετές ως χαρακτηριστικά της ψυχής. Την ταύτιση αυτή τη συναντάμε πάλι στην πραγματεία του «Πολιτική», όπου ο Αριστοτέλης εξετάζει την ιδιαιτερότητα της μουσικής επίδρασης, σε σύγκριση με εκείνη άλλων μορφών της τέχνης: «...μέσω της όρασης αντιλαμβανόμαστε μόνο

[214] Αριστοτέλης, Πολιτική, κείμενο αρ. 18 στο: A. F. Lossev, Antichnaya myzikalnaya estetika (Η Αρχαία Ελληνική Αισθητική της Μουσικής), Moscow: Gosudarstvennoe Myzikalnoe Izdatelstvo 1960, σελ. 192-193. Επίσης και: Annemarie Jeanette Neubecker, Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα, Αθήνα: Οδυσσέας 1986, σελ. 141-142.

[215] Αριστοτέλης, Πολιτική, όπ. παρ., σελ. 204.

τις μορφές των αντικειμένων και ως τέτοιες μόνο σε ασήμαντο βαθμό, και μάλιστα όχι σε όλους, προκαλούν τα αντίστοιχα συναισθήματα στην αισθητήρια αντίληψή μας. Πρόκειται μάλιστα εδώ, όχι για πραγματική μίμηση των ηθικών ιδιοτήτων, αλλά για αναπαραγόμενη μέσω του περιγράμματος και των χρωμάτων των μορφών ουσία, (πρόκειται – Α.Μ.) μάλλον για απλώς εξωτερική αναπαράσταση των ιδιοτήτων αυτών, επειδή αυτές αντανακλώνται στην εξωτερική εμφάνιση του ανθρώπου... Όσον αφορά τις μελωδίες αντίθετα, σ' αυτές περιέχεται ήδη αναπαράσταση των χαρακτήρων. Αυτό γίνεται σαφές από το εξής: οι μουσικές κλίμακες διαφέρουν ουσιαστικά η μία από την άλλη, έτσι ώστε κατά την ακρόασή τους προκαλούνται σε μας διαφορετικές διαθέσεις, τις οποίες αντιμετωπίζουμε με εντελώς διαφορετικό τρόπο την κάθε μία...»[216].

Φαίνεται ότι εδώ η έννοια «χαρακτήρες» ταυτίζεται με την έννοια «διαθέσεις». Ανεξάρτητα από την αμφισημία αυτή, η θεωρία του Αριστοτέλη για την ιδιαιτερότητα της επίδρασης της μουσικής διατηρεί την αξία της, όπως διατηρεί την αξία του και το κριτήριο ταξινόμησης των τεχνών που πηγάζει από τις παραπάνω σκέψεις του.

Πρόκειται για τον *τρόπο* δια του οποίου η κάθε μορφή τέχνης επιδρά στον άνθρωπο. Στην πραγματεία του «Περί Ποιητικής Τέχνης», ο Αριστοτέλης διακρίνει τις μορφές της τέχνης ανάλογα με:

α) τα *μέσα* τα οποία η κάθε μορφή τέχνης χρησιμοποιεί για τη μίμηση,

β) τα *αντικείμενα* τα οποία μιμείται, και

γ) τον *τρόπο* με τον οποίο η κάθε μορφή τέχνης μιμείται[217].

Σύμφωνα με τα παραπάνω και με βάση τις απόψεις που εκφράζει ο Αριστοτέλης στο έργο του «Πολιτική», μπορούμε να συμπεράνουμε ότι στα έργα του η μουσική αποκτά πλέον τη σημασία της ιδιόμορφης και αυτόνομης μορφής τέχνης[218]. Ο Αριστοτέλης μάλιστα αποφεύγει την αυστηρή ρύθμιση και τούς αυστηρούς προσδιορισμούς της μουσικής, που χαρακτηρίζουν την Πλατωνική αισθητική της μουσικής.

Είναι γεγονός, ωστόσο, ότι σύμφωνα με τη γνώμη του θα πρέπει για παιδαγωγικούς σκοπούς να χρησιμοποιούνται οι λεγόμενες από τον ίδιο «ηθικές» μελωδίες, που διακρίνονται από τις «πρακτικές» και τις «ενθουσιαστικές», οι οποίες θα πρέπει να χρησιμοποιούνται στις διάφορες παρουσιάσεις (παραστάσεις). Στις «ηθικές μελωδίες» ο Αριστοτέλης συμπεριλαμβάνει ειδικότερα εκείνες, οι οποίες έχουν δημιουργηθεί με βάση τη δωρική κλίμακα. Δεν αποκλείει ωστόσο, τη χρήση και των άλλων ειδών μελωδίας για παιδαγωγικούς σκοπούς. Συναρτά όμως τη χρήση αυτή από την κρίση των παιδαγωγών και από τις δυνατότητες της κάθε μίας να προκαλεί κάθαρση.

---

[216] Αριστοτέλης, Πολιτική, όπ. παρ., σελ. 195-196.
[217] Αριστοτέλης, Πολιτική, όπ. παρ., σελ. 195-196.
[218] Denesch Zoltai, Ethos und Affekt, Moscow: Progress 1977, σελ. 55.

Παρά τη σημασία που έχει η μουσική τέχνη για τη διαπαιδαγώγηση και τον ελεύθερο χρόνο των πολιτών, ο Αριστοτέλης πιστεύει ότι η επαγγελματική ενασχόληση με αυτήν είναι ανάξια των ελεύθερων πολιτών. Παράλληλα, εξετάζει την ανάγκη πρακτικής εκμάθησης της τεχνικής των μουσικών οργάνων, διότι, κατά τη γνώμη του, για τούς σκοπούς της διαπαιδαγώγησης δεν αρκεί η θεωρητική ενασχόληση με τη μουσική τέχνη.

Η αντιφατική αυτή θέση μπορεί να ερμηνευθεί, κατά πάσα πιθανότητα, από τη μια πλευρά με βάση τις αρχαίες ελληνικές αντιλήψεις για την εργασιακή και ειδικότερα τη χειροτεχνική δραστηριότητα, οι οποίες, όπως υπέδειξα στη δεύτερη διάλεξη, υφίστανται τέτοια εξέλιξη στα πλαίσια του συστήματος των πόλεων-κρατών, που οδηγεί στην υποτίμηση αυτής της μορφής δραστηριότητας.

Από την άλλη πλευρά, ακριβώς στα πλαίσια της κοινωνικής οργάνωσης με βάση το σύστημα των πόλεων-κρατών, δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητος ο ρόλος της *πρακτικής σχέσης* προς την πραγματικότητα. Αυτό συνεπάγεται από το γεγονός ότι στο σύστημα αυτό εμβαθύνεται ο διαχωρισμός της κοινωνίας από τη φύση, όπως και (κατά συνέπεια) η εσωτερική κοινωνική διαφοροποίησή του. Οι διαδικασίες αυτές με τη σειρά τους συντελούν στην ανάπτυξη του *Λόγου*.

Σε γενικές γραμμές αυτά είναι τα πλαίσια στα οποία ο Αριστοτέλης αναπτύσσει την πρακτική προσέγγιση όχι μόνο των προβλημάτων της τέχνης, αλλά και όλων των προβλημάτων που έτυχαν της μελέτης του. Τα πλαίσια αυτά, τόσο από την άποψη της κοινωνικής πραγματικότητας, όσο και από την άποψη της κοινωνικής συνείδησης, επιβάλλονται από την κυριαρχία των δουλοκτητικών σχέσεων. Στην ίδια τους τη βάση δηλαδή, βρίσκεται η αντιπαράθεση μεταξύ του ελεύθερου πολίτη και του ανελεύθερου (μέτοικου ή δούλου).

Με την έννοια αυτή ο Αριστοτέλης είναι συνεπής όταν ισχυρίζεται ότι η επαγγελματική ενασχόληση με την τέχνη δεν αρμόζει στον ελεύθερο άνθρωπο. Παραμένει συνεπής και με τη θέση του, σύμφωνα με την οποία, μεταξύ της πρακτικής, της συναισθηματικής και της θεωρικής ζωής, η τελευταία είναι εκείνη που θα πρέπει να προτιμάται[219]. Στο πλαίσιο των γενικών φιλοσοφικών απόψεων λοιπόν, η Αριστοτελική φιλοσοφία της μουσικής δεν μπορεί να διαφύγει των ορίων της παθητικής θέασης της πραγματικότητας. Το γεγονός αυτό όμως, σε καμία περίπτωση δεν μειώνει την αξία της Αριστοτελικής θεωρίας.

Οι διαδικασίες παρακμής του συστήματος των πόλεων-κρατών, που άρχισαν ήδη από την περίοδο αμέσως πριν από τον Πλάτωνα, εμβαθύνονται και ισχυροποιούνται μετά το θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου (323 π.Χ.). Η τεράστια πολυεθνική αυτοκρατορία δεν κατορθώνει να διατηρήσει την ενότητά της, ιδιαίτερα όταν μετά το θάνατο του ιδρυτή της αρχίζει η διαμάχη των επιγόνων. Ως

[219] Διογένης ο Λαέρτιος, όπ. παρ., σελ. 132.

αποτέλεσμα της διαμάχης αυτής διαμορφώνεται μια σειρά μικρότερων κρατών, όπως αυτά των Αντιγονιδών στη Μακεδονία, των Πτολεμαίων στην Αίγυπτο και το μεγαλύτερο όλων – το κράτος των Σελευκιδών.

Ως κύριο χαρακτηριστικό της πολιτικής δομής των κρατών αυτών προβάλλει ο συγκεντρωτισμός της εξουσίας, φαινόμενο το οποίο δεν είναι άσχετο των κυρίαρχων κοινωνικών σχέσεων στις γεωγραφικές περιοχές που βρέθηκαν κάτω από την εξουσία του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Οι διαρκείς πόλεμοι και οι συνεχείς εξεγέρσεις υποθάλπουν την ισχύ της πρώην αυτοκρατορίας, η οποία, όπως είναι γνωστό, το 146 π.Χ. κατακτάται ολοκληρωτικά από τη Ρώμη.

Η παρακμή του συστήματος των πόλεων-κρατών δεν είναι μόνο παρακμή σε επίπεδο πολιτικού συστήματος. Οι κυρίαρχες στην κοινωνική συνείδηση αντιλήψεις για τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και για τις διυποκειμενικές σχέσεις διαρκώς υποθάλπονται από τη μία πλευρά λόγω των νέων κοινωνικοπολιτικών συνθηκών οι οποίες επιβάλλονται, και από την άλλη λόγω της αλληλεπίδρασης της αρχαίας ελληνικής κουλτούρας με την κουλτούρα των υπό κατοχή εθνοτήτων.

Προφανώς, οι βάσεις των αντιλήψεων περί προσωπικής σχέσης και φιλίας που εθεωρείτο θεμελιώδης στα πλαίσια του συστήματος των πόλεων-κρατών, έχουν πλέον κλονιστεί σε πολύ μεγάλο βαθμό. Η διαμόρφωση της αυτοκρατορίας συνοδεύεται από τη διαμόρφωση νέων δομών της κοινωνικής συνείδησης, οι οποίες χαρακτηρίζονται έντονα από το στοιχείο του κοσμοπολιτισμού.

Στο πλαίσιο αυτό, για παράδειγμα, η αντιπαράθεση «Έλληνας – Βάρβαρος» βαθμιαία χάνει τούς λόγους ύπαρξής και το περιεχόμενό της, στο βαθμό στον οποίο εντείνεται η αμοιβαία πολιτισμική αφομοίωση με τις άλλες εθνότητες. Επίσης υποθάλπονται και οι αντιλήψεις περί ήθους των μουσικών κλιμάκων, οι οποίες παραδοσιακά συνδεόταν με τα χαρακτηριστικά ηθικά γνωρίσματα της κάθε φυλής (δεν είναι τυχαίο το ότι οι κλίμακες φέρουν ονόματα φυλών: ιωνική, δωρική κ.λπ.).

Σε γενικές γραμμές αυτό είναι το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσονται οι διάφορες τάσεις στο χώρο της φιλοσοφίας της μουσικής. Στην πραγματικότητα οι διαδικασίες παρακμής που περιγράφηκαν θα πρέπει να γίνονται αντιληπτές και ως διαδικασίες διαμόρφωσης νέων δυναμικών δομών, τόσο στη σφαίρα του κοινωνικού Είναι, όσο και στη σφαίρα της κοινωνικής συνείδησης.

Από το ύψος της εποχής μας μπορεί να διαπιστωθεί ότι η ελληνιστική περίοδος είναι μεταβατική μεταξύ της αρχαιότητας και του μεσαίωνα (παρά τη συμβατικότητα των ιστορικών αυτών όρων). Η μεταβατικότητα συνιστά βαθμιαία εξέλιξη δοσμένης μορφής της οργάνωσης της κοινωνίας σε κάποια άλλη μορφή, η οποία συνοδεύεται και από τη μετάβαση από ένα τύπο κοσμοθεώρησης σε άλλο. Στο χώρο της φιλοσοφίας της μουσικής, αντίστοιχα, παρατηρούνται επί-

σης διακριτικά στοιχεία μεταβατικής κατάστασης, όπως άλλωστε και σε όλες τις μέχρι τότε αναπτυγμένες μορφές τέχνης.

Εάν πρέπει με το συντομότερο δυνατό τρόπο να εκφραστούν τα βασικά χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας της μουσικής, για να διαπιστωθεί η ύπαρξη κάποιων ορίων μεταξύ αυτής και της μεσαιωνικής φιλοσοφίας της μουσικής, τότε μπορούμε να πούμε ότι η αρχαιότητα θέτει σε πρώτο πλάνο το πρόβλημα των σχέσεων μεταξύ μουσικής, συναισθήματος και ηθικής. Ουσιαστικά, το πρόβλημα αυτό είναι και το μήλο της Έριδας μεταξύ των λεγόμενων αρμονικών και κανονικών – τάσεις οι οποίες εκφράζουν υπόρρητα την αντιπαράθεση μεταξύ φυσιοκρατίας και ανθρωποκεντρισμού, όπως επίσης και την αντιπαράθεση μεταξύ δύο ριζικά διαφορετικών απόψεων που αφορούν την αισθητήρια αντίληψη και την αξιολόγησή της.

Κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, η προβληματική αυτή συμπληρώνεται με την εξέταση των ζητημάτων που αφορούν την *ερμηνεία*. Όπως πολύ σωστά σημειώνει ο Kenneth Clarck[220], «ο μεσαιωνικός άνθρωπος είναι ικανός να βλέπει πολύ καθαρά τα πράγματα, αλλά πιστεύει ότι οι ορατές μορφές πρέπει να θεωρούνται μόνο ως σύμβολα ή σημεία κάποιας ιδανικής (ή ιδεατής – Α.Μ.) τάξης πραγμάτων, η οποία είναι και η μόνη αληθινή πραγματικότητα».

Όπως είναι γνωστό, το πρόβλημα για τη σημασία είναι ένα από τα θεμελιώδη προβλήματα στο χώρο της φιλοσοφίας της τέχνης. Το γεγονός αυτό γίνεται σαφές αν ληφθεί υπόψη ότι η τέχνη συνιστά μορφή επικοινωνίας, η οποία δεν διεξάγεται με τη βοήθεια μονοσήμαντα ερμηνευόμενων φορέων του νοηματικού περιεχομένου. Για παράδειγμα, η επιστημονική επικοινωνία χαρακτηρίζεται από τον υψηλό βαθμό μονοσημίας των χρησιμοποιούμενων φορέων νοηματικού περιεχομένου.

Το καλλιτεχνικό έργο, αντίθετα (συμπεριλαμβανομένου και του μουσικού) μπορεί να υποβληθεί σε σειρά ερμηνειών από την πλευρά του αποδέκτη. Αυτό οφείλεται ακριβώς στο γεγονός ότι ο βαθμός μονοσημίας των χρησιμοποιούμενων φορέων νοηματικού περιεχομένου (χρώματα, σχήματα, ήχοι, κ.λπ.) είναι χαμηλός. Φυσικά, εδώ παίζουν ρόλο και άλλοι παράγοντες, όπως είναι ο γενικότερος κοινωνικο-πολιτισμικός ορίζοντας, στα πλαίσια του οποίου διεξάγεται η καλλιτεχνική επικοινωνία. Σχετικά μ' αυτό, ο γερμανός ερευνητής Walter Benjamin, σημειώνει ότι «το αρχαίο άγαλμα της Αφροδίτης... βρισκόταν σε διαφορετική σχέση προς την παράδοση στους Αρχαίους Έλληνες, οι οποίοι έβλεπαν σ' αυτό κάποιο αντικείμενο λατρείας, από ότι στους μεσαιωνικούς πνευματικούς πατέρες, οι οποίοι το θεωρούσαν ειδωλολατρικό αντικείμενο ακολασίας»[221]. Το ίδιο ισχύει και για το μουσικό έργο: ποτέ δεν θα μπορέσει ο άνθρω-

[220] Kenneth Clarck, Civilization, Sofia: Bulgarski Hudojnik 1977, σελ. 81.

[221] Walter Benjamin, Το Καλλιτεχνικό Έργο στην Εποχή της Τεχνητής Αναπαραγωγιμότητάς του (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduktionsbarkeit) – στο Walter Benjamin, Δοκίμια για την Τέ-

πος του εικοστού αιώνα να αντιληφθεί τη μεσαιωνική μουσική όπως την αντιλαμβανόταν ο μεσαιωνικός άνθρωπος.

Μετά από αυτήν τη σύντομη σημειολογική παρέκβαση, μπορούμε να προχωρήσουμε στην εξέταση της φιλοσοφίας της μουσικής της περιόδου των ελληνιστικών χρόνων. Όπως είναι γνωστό, στο χώρο της φιλοσοφίας εμφανίζονται και αναπτύσσονται οι τάσεις των Επικουρικών, των στωικών και των σκεπτικιστών. Οι σχολές της Ακαδημίας του Πλάτωνα και του Λυκείου του Αριστοτέλη εξακολουθούν να υπάρχουν και να αναπτύσσουν τη δραστηριότητά τους, καθώς οι πρωταρχικές διδασκαλίες των φιλοσόφων αυτών εξελίσσονται από τούς μαθητές τους, ανάλογα με τις συνθήκες.

Ο κυριότερος στοχαστής στο χώρο της φιλοσοφίας της μουσικής είναι ο Αριστόξενος, ο οποίος και μας δίνει πληρέστατη άποψη της μουσικής θεωρίας και πρακτικής της αρχαιότητας. Ο Αριστόξενος επίσης, γενικεύει τις θεωρίες της εποχής του και δίνει πρωτότυπες λύσεις σε μια σειρά προβλημάτων που συνδέονται με τη μουσική πρακτική και θεωρία[222]. Θεωρείται ο πρώτος θεωρητικός της μουσικής, η οποία ήδη έχει αρχίσει να αποσπάται από την πολιτική θεωρία και πρακτική[223].

Παρά το ότι ο Αριστόξενος είναι μαθητής του Αριστοτέλη, οι κοσμοθεωρητικές τους αντιλήψεις διίστανται[224]. Ο Αριστόξενος βρίσκεται πιο κοντά στις απόψεις του Πυθαγορισμού. Παρ' όλα αυτά, η θεωρία του παραμένει στα πλαίσια της Αριστοτελικής και Πλατωνικής παράδοσης[225]. Ο Αριστόξενος πάντως, αποδίδοντας θεμελιώδη σημασία στη μελωδία, δεν θεωρεί, όπως οι Πυθαγορικοί, ότι αυτή είναι αποτέλεσμα αριθμητικών σχέσεων. Κατά τη γνώμη του το κριτήριο για τον καθορισμό της συμφωνίας και της διαφωνίας είναι πρώτα απ' όλα η ακουστική αντίληψη. Αποδέχεται τα καθορισμένα από τον Πυθαγόρα διαστήματα της τετάρτης, πέμπτης και ογδόης ως σύμφωνα, αλλά παράλληλα προσδιορίζει τη λεγόμενη φυσική τρίτη (4:5), η οποία είναι λίγο χαμηλότερη από τη σύγχρονη τρίτη[226], ως σύμφωνο διάστημα.

Από την άλλη πλευρά, ο Αριστόξενος δεν συμφωνεί με την παραδοσιακή αντίληψη την οποία συναντάμε στις διδασκαλίες από τον Πυθαγόρα μέχρι τον Αριστοτέλη, ότι το ήθος δηλαδή των διάφορων κλιμάκων και των διάφορων μελωδιών συνιστά την ως φυσικό δεδομένο ουσία τους, συνιστά την ουσία τους ως φυσική τους ιδιότητα. Η άποψη αυτή οδηγεί το μαθητή του Αριστοτέλη στην εξαιρετικά καρποφόρα από μεθοδολογική άποψη αντίληψη, η οποία αφορά τη

χνη, Αθήνα: Κάλβος 1978, σελ. 345.

[222] Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 167, σημείωση 79.

[223] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 71.

[224] Όπ. παρ., σελ. 70.

[225] Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 143.

[226] Αμάραντος Αμαραντίδης, Το Τονικό Μουσικό Σύστημα, Αθήνα: Νεφέλη 1987, σελ. 25. Βλ. επίσης: Hans Joachim Moser, Musikästhetik, México: UTEHA 1966, σελ. 173.

θέση και το ρόλο του *δημιουργικού* υποκειμένου στις διαδικασίες της μουσικής ζωής.

Ο Αριστόξενος θεωρεί ότι το ήθος ουσιαστικά δημιουργείται από το συνθέτη. Ο συνθέτης δημιουργεί το ήθος της μελωδίας, χρησιμοποιώντας και συνθέτοντας με ποικίλους τρόπους τα διάφορα στοιχεία της μουσικής.

Η ιδέα αυτή είναι εξαιρετικά σημαντική όχι μόνο από υποκειμενική άποψη, δηλαδή όχι μόνο από την άποψη του δημιουργικού υποκειμένου, αλλά και από *αντικειμενική* άποψη, δηλαδή από την άποψη του *αντικειμένου* της μουσικοποιητικής δραστηριότητας, από την άποψη του *υλικού της μουσικής τέχνης*. Το μουσικό υλικό, λοιπόν, θεωρείται πλέον ως οργανική, δυναμική ολότητα που συμπεριλαμβάνει διάφορα στοιχεία, ενώ παράλληλα η διαδικασία διαμόρφωσής του σε νοηματική-συναισθηματική οργανική ολότητα, η διαδικασία δηλαδή της μορφοπλασίας του, τίθεται σε συνάρτηση από το υποκείμενο.

Η άποψη αυτή συνιστά υποχώρηση από την αντίληψη που κυριαρχεί στην κοινωνική συνείδηση, και η οποία εξισώνει την κοινωνικά (και συνεπώς ιστορικά) καθορισμένη σχέση του ανθρώπου προς τη φύση με την ίδια τη φύση[227]. Έχω υπόψη μου την αντίληψη, σύμφωνα με την οποία οι διάφορες τεχνικές ικανότητες θεωρούνται φυσικά δεδομένες. Η ιδέα του Αριστόξενου, που παρουσιάστηκε παραπάνω, έχει αναμφισβήτητη σημασία για την παραπέρα αποκάλυψη των σχέσεων μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου στην ανάπτυξη του στοχασμού επί της μουσικής ζωής.

Η άποψη του Αριστόξενου για το *χώρο* στη μουσική δεν είναι μικρότερης αξίας, από την άποψή του για το μουσικοποιητικό υποκείμενο. Κατά τη γνώμη του, η μελωδία περιλαμβάνει σειρά ξεχωριστών τόνων, ο καθένας από τούς οποίους βρίσκεται σε καθορισμένες σχέσεις με τούς υπόλοιπους, ανάλογα με το ύψος του (διαστήματα). Το διάστημα, λοιπόν, έχει (μια άποψη χώρου) κάποια «χωρική διάσταση», η οποία περιορίζεται μεταξύ δύο τόνων διαφορετικού ύψους[228].

Όπως υποδεικνύει ο Denesch Zoltai[229], ο προσανατολισμός αυτός προϋποθέτει τρία αλληλένδετα στοιχεία:

α) ακριβή αντίληψη του κάθε τόνου,

β) θεωρική σύγκριση μεταξύ των προηγούμενων και επόμενων τμημάτων της αντανακλώμενης στο χρόνο διαδικασίας και

γ) συνειδητοποίηση της αντιπαράθεσης μεταξύ των αρμονικών και μη αρμονικών, των ουσιωδών και επουσιωδών στοιχείων της μελωδικής διαδικασίας.

Αυτός είναι και ο λόγος, χάρη στον οποίο για τον πολύπλοκο προσανατολι-

[227] Βλ. Διάλεξη Τρίτη, σελ.
[228] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 74.
[229] Όπ. παρ.

σμό στη μελωδική διαδικασία[230] δεν αρκεί η αντίληψη που αναπτύσσεται στα πλαίσια της βιωμένης καθημερινότητας, αλλά απαιτείται *εκπαιδευμένη* αντίληψη και *εκπαιδευμένη* μνήμη (που οδηγούν στη διαμόρφωση της ικανότητας πρόσληψης). Σύμφωνα με τον Denesch Zoltai, ο Αριστόξενος, θέτοντας το πρόβλημα του χώρου στη μουσική, αποκαλύπτει την ουσία της μουσικής πρόσληψης, ως δραστηριότητας προσανατολισμού μέσω της ακουστικής αντίληψης[231].

Ο Αριστόξενος παρακάμπτει τον Πυθαγόρειο μαθηματικό καθορισμό της μουσικής και παράλληλα προσπαθεί να αποκαλύψει στα πλαίσια της διαδικασίας της μουσικής πρόσληψης την αλληλεπίδραση μεταξύ αισθητήριας αντίληψης και λογικής ανάλυσης αυτού πού έχει γίνει αντιληπτό. Στην πραγματεία του «Αρμονικά Στοιχεία», ο Αριστόξενος δηλώνει ότι «το μέγεθος των διαστημάτων το κρίνουμε μέσω της ακοής, ενώ μέσω της νόησης ατενίζουμε τη σημασία τους»[232].

Με την έννοια αυτή, τόσο ο Αριστόξενος, όσο και ο Αριστοτέλης, στις μελέτες τους για τη μουσική λαμβάνουν υπόψη τους την πραγματικά ηχούσα μουσική και δεν ξεκινούν από την ιδανική, δηλαδή αφηρημένη, μουσική, με την Πυθαγορική ή την Πλατωνική έννοια. Η προσέγγιση αυτή αποτελεί βασική προϋπόθεση για την ανάπτυξη της αντίληψης περί μουσικού χώρου. Δεν είναι τυχαίο ότι τα προβλήματα αυτά διαφεύγουν της προσοχής τόσο των Πυθαγορικών, όσο και του Πλάτωνα, παρά τις μουσικο-κοσμολογικές τους απόψεις. Στις θεωρίες τους η αρμονία θεωρείται ως «τάξη» ή «ευταξία» του κοσμικού χώρου, η οποία αντιπαρατίθεται στην *«αμορφία»* (στην απουσία δηλαδή κάθε μορφής), στο χάος, στο ανορθολογικό στοιχείο. Η αρμονία που δημιουργεί ο άνθρωπος, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής (στο βαθμό που γίνεται αποδεκτή αυτή η δυνατότητα), θεωρείται ως προέκταση αυτής της κοσμικής αρμονίας. Για τον Αριστόξενο, όμως, ο χώρος συνιστά ιδιότητα του μουσικού ήχου.

Παράλληλα με τις δύο σημαντικές ανακαλύψεις που παρουσιάστηκαν (την ανακάλυψη του μουσικού χώρου και του υποκειμένου που είναι δημιουργός του μουσικού ήθους), ο Αριστόξενος αναλύει συστηματικά και διεξοδικά τη θεωρία της μουσικής, με τη στενή έννοια του όρου. Εξετάζει δηλαδή τις κλίμακες, τα διαστήματα, τούς ρυθμούς κ.λπ. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Αριστόξενος θεωρείται ο πατέρας της θεωρίας της μουσικής. Οι ανακαλύψεις του όμως, παραμένουν στο επίπεδο των πρώτων αρχών και δεν αναπτύσσονται παραπέρα από τούς μεταγενέστερους θεωρητικούς.

Οι αιτίες αυτής της εξέλιξης βρίσκονται από τη μια πλευρά στις κοινωνικές

---

[230] Για το πρόβλημα του προσανατολισμού στη διαδικασία της αισθητικής πρόσληψης βλέπε: M. S. Kagan, Lekcii po marksistko-leninska estetika (Διαλέξεις Μαρξιστικής-Λενινιστικής Αισθητικής), σελ.

[231] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 75.

[232] A. F. Lossev, όπ. παρ., σελ. 208.

και ιστορικές συνθήκες της εποχής του. Από την άλλη πλευρά, είναι εγγενείς της θεωρητικής σκέψης εκείνης της εποχής. Η κατανόηση της ουσίας του μουσικού χώρου προϋποθέτει αποκάλυψη όχι μόνο των φιλοσοφικών, αλλά και των ψυχολογικών, φυσικών, σημειωτικών κ.λπ. διαστάσεών του.

Η άποψη για τις εγγενείς θεωρητικές αιτίες ισχύει και για την κατανόηση της ουσίας του υποκειμένου που μορφοποιεί το μουσικό υλικό. Πρώτα απ' όλα είναι αναγκαίος μεθοδολογικός προσανατολισμός τέτοιος, που να επιτρέπει τη θεώρηση των φαινομένων στην πραγματική τους υπόσταση. Αυτό προϋποθέτει ερμηνεία των φαινομένων σε όλες τους τις διαστάσεις, όπως και στις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των διαστάσεων αυτών. Προφανώς, παρ' όλο που και ο Αριστόξενος προσεγγίζει σε κάποιο βαθμό αυτόν το μεθοδολογικό προσανατολισμό, η λύση του προβλήματος αυτού δεν είναι δυνατή στην εποχή του. Το ίδιο ισχύει και για την θέση παρόμοιου προσανατολισμού ως προβλήματος.

Κατά την περίοδο μετά τον Αριστόξενο οξύνονται η κρίση και η αντιφατικότητα της φιλοσοφίας της μουσικής. Ωστόσο δεν σταματά η ανάπτυξη της συστηματοποιημένης θεωρίας της μουσικής. Τα ερωτήματα που τίθενται πλέον αφορούν την επιχειρηματολογία της παραδοσιακής αντίληψης περί μουσικού ήθους, την άποψη δηλαδή για το συγκεκριμένο ηθικό περιεχόμενο των μέσων που χρησιμοποιούνται στη μορφοπλασία[233]. Η αντιπαράθεση μεταξύ αρμονικών και κανονικών εξακολουθεί να υφίσταται, αλλά πλέον δίνεται έμφαση στα προβλήματα που αφορούν στην επίδραση της μουσικής. Ο στωικός φιλόσοφος Διογένης ο Βαβυλώνιος και ο επικουρικός φιλόσοφος Φιλόδημος αντιπροσωπεύουν δύο διαμετρικά αντίθετες απόψεις στο ζήτημα αυτό.

Επειδή δεν υπάρχει κανένα γραπτό μνημείο που να εκφράζει άμεσα τις απόψεις του Διογένη του Βαβυλώνιου, αυτές έχουν αποκατασταθεί μέσω των απόψεων του θεωρητικού του αντιπάλου, του Φιλόδημου. Όπως υπέδειξα, η ιδέα περί μουσικού ήθους, σύμφωνα με την οποία κάθε μουσική κλίμακα συνδέεται με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε φυλής του αρχαίου ελληνικού κόσμου, βρίσκεται σε παρακμή κατά τούς ελληνιστικούς χρόνους. Αυτό αποτελεί φυσική συνέπεια της επαφής μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών, αλλά και των κοινωνικο-ιστορικών αλλαγών, οι οποίες έχουν ως αποτέλεσμα την άρση των περιορισμών που επιβάλλει ο στενός ορίζοντας της πόλης-κράτους. Η προσοχή πλέον στρέφεται όχι τόσο στα γενικά χαρακτηριστικά, τα οποία ενώνουν πολιτισμικά την κοινότητα, αλλά στις ατομικές ιδιαιτερότητες, οι οποίες οδηγούν στην αυτονομία της πρόσληψης και τη «χρωματίζουν» υποκειμενικά.

Ο Διογένης ο Βαβυλώνιος δεν διαχωρίζει τη θέση του από αυτό το κοινωνικο και πολιτισμικό πλαίσιο. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν απορρίπτει εντελώς τη διδασκαλία περί μουσικού ήθους. Ο Διογένης πιστεύει ότι από τη μια

[233] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 80.

πλευρά η μουσική ασκεί ηθική επίδραση, η οποία, από την άλλη πλευρά όμως συνδέεται με την ατομικότητα και τις ιδιαιτερότητες του χαρακτήρα του αποδέκτη. Με την έννοια αυτή ο Διογένης ο Βαβυλώνιος συνεχίζει την παράδοση του Αριστοτέλη, υπογραμμίζοντας ότι η μουσική τέχνη ως μίμηση ηθικών χαρακτηριστικών και συναισθημάτων, αναμφίβολα επιδρά στο ηθικό περιεχόμενο της ψυχής και εξευγενίζει το χαρακτήρα.

Σε συμφωνία με τη στωική φιλοσοφία, ο Διογένης υποδεικνύει ότι η μουσική επιδρά όχι μέσω της κάθαρσης, όπως πίστευε ο Αριστοτέλης, αλλά μέσω της αποφυγής των παθών, με σκοπό την επίτευξη της απάθειας.

Εν συντομία, η απάθεια μπορεί να χαρακτηριστεί ως ψυχική γαλήνη, ως απελευθέρωση της ψυχής από κάθε είδους πάθος και έντονα συναισθήματα γενικότερα. Είναι γνωστό, ότι σύμφωνα με τούς στωικούς φιλόσοφους η κατάσταση της απάθειας είναι η ιδανική ψυχική κατάσταση του ατόμου. Μπορεί να προστεθεί ότι εκτός από την ιδιαίτερη προσοχή που δίνεται στο υποκείμενο της μουσικής πρόσληψης – ιδέα που και από μόνη της είναι αξιόλογη για την ανάπτυξη του φιλοσοφικού στοχασμού επί της μουσικής τέχνης – στις απόψεις του Διογένη συναντώνται και τα στοιχεία εκείνα που οδηγούν στο μυστικισμό.

Αυτό δεν αφορά μόνο τις φιλοσοφικές αντιλήψεις των στωικών για τη μουσική, αλλά και τις γενικές φιλοσοφικές τους απόψεις. Τέτοια στοιχεία συναντάμε και στον Πλάτωνα, αλλά στα πλαίσια της κοινωνικής και ιστορικής κατάστασης, όπως και της εξέλιξης της ίδιας της θεωρητικής σκέψης κατά την περίοδο κατά την οποία ζει ο Διογένης ο Βαβυλώνιος, τούς αποδίδεται πολύ μεγαλύτερη σημασία. Η κοινωνική και ιστορική κατάσταση αυτής της μεταβατικής περιόδου ευνοεί την ανάπτυξη του μυστικισμού, ο οποίος θέτει υπό αμφισβήτηση τις παραδοσιακές αντιλήψεις, ενώ η συνείδηση της νέας εποχής δεν έχει ακόμη διαμορφωθεί.

Η συμβολή του Διογένη του Βαβυλώνιου δεν συνίσταται μόνο στην προσοχή που δίνει στο υποκείμενο της μουσικής πρόσληψης, το οποίο δεν θεωρείται πλέον *αντικείμενο επίδρασης*. Η συμβολή του Διογένη του Βαβυλώνιου συνίσταται και στο ότι σημειώνει την ποικιλομορφία των δυνατοτήτων και των όψεων της μουσικής πρόσληψης.

Ήδη ο μαθητής του Πλάτωνα ο Σπεύσιππος (409-339 π.Χ.) διακρίνει στη θεωρία του της γνώσης την αισθητήρια αντίληψη από τη σκέψη ως δύο επίπεδα της διαδικασίας της γνώσης. Αιτιολογεί μάλιστα οντολογικά αυτή την άποψη υποδεικνύοντας ότι υπάρχουν πράγματα αισθητώς γνώσιμα, όπως επίσης και νοητώς προσεγγίσιμα[234].

Ο Διογένης ο Βαβυλώνιος, από την πλευρά του διακρίνει τρεις ικανότητες μουσικής πρόσληψης:

[234] Radi Radev, όπ. παρ, τόμος 2, σελ. 263-264 και Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 145.

α) η πρώτη είναι φυσικά δεδομένη και μέσω αυτής αντιλαμβανόμαστε τις ποιοτικές διαφορές του μουσικού ήχου (π.χ. τη δυναμική),

β) μέσω της δεύτερης ικανότητας, που αποκτάται με την κατάλληλη εκπαίδευση, διαπιστώνουμε την αισθητική αξία δοσμένης μελωδίας. Ο Διογένης ονομάζει την ικανότητα αυτή «επιστημονική αντίληψη», όρο που χρησιμοποιεί ο Σπεύσιππος κατά τη διάκριση του δεύτερου επιπέδου της γνώσης. Τέλος,

γ) μέσω της τρίτης ικανότητας μας μεταδίδεται ορισμένη διάθεση, όταν ακούμε κάποια μελωδία.

Όπως σημειώνει η γερμανίδα ερευνητής Annemarie Jeanette Neubecker[235], σ' αυτές τις απόψεις του Διογένη του Βαβυλώνιου παρατηρείται η εμφάνιση της διάκρισης μεταξύ ηθικού και εκείνου που μπορούμε να ονομάσουμε αισθητικό στοιχείο. Οι απόψεις αυτές όμως, δεν αναπτύσσονται στη συνέχεια και πρακτικά αποτελούν μάλλον ιδιόμορφη εξαίρεση για τα δεδομένα της εποχής.

Ο επικουρικός φιλόσοφος Φιλόδημος (τέλος του 2ου αι.π.Χ. – περίπου μέσα του 1ου αι.π.Χ.) παίρνει αρνητική στάση απέναντι στις δύο βασικές θέσεις της φιλοσοφίας της μουσικής που εξετάσαμε μέχρι τώρα. Αντίθετα με την παράδοση, η δική του άποψη, η οποία έχει τις θεωρητικές της ρίζες στη θεωρία του Πυθαγόρα, απορρίπτοντας τη διδασκαλία περί μουσικού ήθους ορίζει την απέναντι όχθη της μακραίωνης διαμάχης γύρω από αυτό το πρόβλημα. Σύμφωνα με τον H. Abert[236], η αρχή της παράδοσης αυτής τίθεται ήδη από τούς σοφιστές, κατά τον 5ο π.Χ. αι. Πράγματι, τόσο ο σκεπτικισμός, όσο και ο αγνωστικισμός που χαρακτηρίζουν τις απόψεις των σοφιστών – και εδώ δεν είναι απαραίτητο να προσχωρήσω στη διαμάχη που αφορά την ερμηνεία τους – επιβεβαιώνουν τη διαπίστωση του Hermann Abert.

Η παράδοση της αμφισβήτησης της δυνατότητας της μουσικής να ασκεί ηθική επίδραση συνεχίζεται και στον πάπυρο του Hibeh, ο συγγραφέας του οποίου είναι άγνωστος. Στο γραπτό αυτό μνημείο, το οποίο χρονολογείται από τον 4ο π.Χ. αι., εκφράζονται ειρωνικά σχόλια εναντίον εκείνων που αυτοαποκαλούνται «αρμονικοί»: αποφαίνονται θετικά ή αρνητικά για τις μελωδίες, ισχυριζόμενοι ότι κάποιες μας κάνουν πράους, άλλες δίκαιους, τρίτες γενναίους, κ.λπ. Σύμφωνα με το συγγραφέα του παπύρου, οι αποφάνσεις αυτές αποδεικνύουν την άγνοια εκείνων που τις υποστηρίζουν και χρησιμοποιεί το ακόλουθο παράδειγμα: παρά το ότι οι κάτοικοι των Θερμοπυλών προτιμούν το είδος της μουσικής που θεωρείται ότι κάνει τούς ανθρώπους άτολμους, είναι ανδρείοι και γενναίοι[237].

Η ίδια παράδοση συνεχίζεται από τούς επικουρικούς. Ο Φιλόδημος υποστηρίζει ότι επειδή ο όρος «μουσική» συμπεριλάμβανε την ποίηση και το χορό, οι

[235] Όπ. παρ. σελ. 145.
[236] Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 146.
[237] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 81 και Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 139.

προγενέστεροί του έκαναν το λάθος να της αποδίδουν ιδιότητες που κατέχει ο προφορικός λόγος[238]. Και ο Φιλόδημος συνεχίζει εκφράζοντας την άποψη ότι ο ήχος δεν μπορεί να μιμείται πράγματα ή ιδέες, αλλά μόνο άλλους ήχους.

Είναι προφανές ότι ο Φιλόδημος προσδίδει στον όρο «μίμηση» περιεχόμενο διαφορετικό από εκείνο που του απέδιδε ο Πλάτωνας ή ο Αριστοτέλης και ότι τον αντιλαμβάνεται με τη στενή έννοια. Ο Φιλόδημος όμως, συνδέει τη μουσική και με το ανορθολογικό, το μη λογικό (άλογον) στοιχείο: «καμία μελωδία, όντας ανορθολογική (άλογη), δεν διεγείρει την ψυχή από την κατάσταση της ηρεμίας και δεν την οδηγεί στην κατάσταση η οποία αρμόζει φυσικά στο χαρακτήρα της... Επειδή η μουσική δεν είναι μιμητική τέχνη... ούτε έχει, όπως πιστεύει αυτός ο άνθρωπος (δηλαδή ο Διογένης – Α.Μ.), ομοιότητες με ηθικά συναισθήματα...»[239].

Για να αποδείξει τη θέση του ο Φιλόδημος χρησιμοποιεί ένα επιχείρημα παρόμοιο με εκείνο που εκτίθεται και στον πάπυρο του Hibeh: «τόσο στην περίπτωση του εναρμόνιου, όσο και στην περίπτωση του χρωματικού γένους (κλίμακας – Α.Μ.), οι άνθρωποι διακρίνονται όχι με βάση την ανορθολογική αισθητήρια αντίληψη, αλλά με βάση τις απόψεις τους (δόξαι). Μερικοί, όπως ο Διογένης, ισχυρίζονται ότι το εναρμόνιο γένος είναι... εξευγενισμένο και καθαρό, ενώ το χρωματικό δεν είναι ανδροπρεπές, αλλά χυδαίο. Άλλοι θεωρούν το εναρμόνιο γένος δεσποτικό, ενώ το χρωματικό το θεωρούν ήπιο και υποβλητικό. Και οι δύο πλευρές εκφράζουν απόψεις οι οποίες δεν προσιδιάζουν στη φύση των κλιμάκων αυτών»[240].

Στη βάση αυτή ο Φιλόδημος φτάνει στο συμπέρασμα ότι η μουσική δεν μπορεί να είναι ηθικά ούτε ωφέλιμη, ούτε επιβλαβής. Σε συμφωνία με το πνεύμα των επικουρικών φιλοσόφων υπογραμμίζει ότι η αισθητήρια αντίληψη δεν έχει καμία γνωστική αξία. Μόνο όταν στις αισθητήριες αντιλήψεις προσάπτονται οι γνώμες (δόξαι), μόνο τότε είναι δυνατή η επίτευξη γνώσης. Στη συνέχεια ο Φιλόδημος φτάνει στο συμπέρασμά του για τη σχέση μεταξύ μουσικής και κοινωνίας: «είναι αδιανόητο οι ήχοι, οι οποίοι απλώς διεγείρουν την άλογη ακοή, να συμβάλλουν στη διαμόρφωση κάποιας ψυχικής τάξης, ικανής να διακρίνει το ωφέλιμο από το επιβλαβές στις κοινωνικές μας σχέσεις»[241].

Στα πλαίσια αυτά, το πρόβλημα της υποκειμενικότητας της μουσικής πρόσληψης οδηγεί το Φιλόδημο στην απόρριψη της ιδέας του Διογένη του Βαβυλώνιου που αφορά την τελειοποίηση μέσω της εκπαίδευσης της φυσικά δοσμένης ικανότητας αντίληψης. Εφόσον η αισθητική πρόσληψη είναι υποκειμενική, άρα

[238] Monroe Beardsley, όπ. παρ., σελ. 66.
[239] Όπ. παρ., σελ. 67.
[240] Όπ. παρ.
[241] Όπ. παρ., σελ. 68.

δεν μπορεί να καλλιεργηθεί[242]. Έτσι, ο Φιλόδημος παίρνει πιο ακραία θέση από τον Διογένη το Βαβυλώνιο στο ζήτημα του υποκειμενικού χαρακτήρα της μουσικής πρόσληψης.

Είναι αλήθεια, ότι το μουσικό έργο, όπως και το καλλιτεχνικό έργο γενικά, υφίσταται πληθώρα ερμηνειών απο πλευράς αποδέκτη, η οποία οφείλεται στην πολυσημία του. Υπάρχει ωστόσο και η θέση των αμετάβλητων στοιχείων, δηλαδή η αντικειμενική άποψη. Η άποψη αυτή συνδέεται με τον κοινωνικοπολιτισμικό ορίζοντα, στα πλαίσια του οποίου διεξάγεται η διαδικασία της πρόσληψης (αποδοχής και υποδοχής).

Η αντικειμενικότητα συνδέεται επίσης με την αμετάβλητη όψη του ανθρώπινου ψυχισμού η οποία κάνει κατ' αρχήν δυνατή και πραγματοποιήσιμη τη διαδικασία της καλλιτεχνικής και ειδικότερα της μουσικής επικοινωνίας. Η άποψη του Φιλόδημου, ερμηνευμένη με διαφορετικό τρόπο, μας προτείνει μια βάση για την κατανόηση της *ελευθερίας του υποκειμένου* στη διαδικασία της πρόσληψης, ενώ ο Διογένης ο Βαβυλώνιος υπογραμμίζει την αναγκαιότητα της εκπαίδευσης, δηλαδή την αναγκαιότητα της τοποθέτησης της ελευθερίας αυτής σε ορισμένα πλαίσια.

Εδώ τίθεται αμέσως ένα διπλό ερώτημα: ποιες είναι οι «εγγυήσεις» για το ότι ο εκπαιδευτής θα εμπνεύσει στον εκπαιδευόμενο την κατάλληλη προσέγγιση – αν αφαιρεθούμε προς το παρόν από το πρόβλημα της ίδιας της καταλληλότητας. Η άλλη πλευρά του ερωτήματος – που απευθύνεται στην άποψη του Φιλόδημου – είναι: ποιες είναι οι «εγγυήσεις» για τη διαφύλαξη της διαδικασίας της πρόσληψης από την ταύτισή της με το χαοτικό άθροισμα των ξεχωριστών ατομικών αισθητήριων αντιλήψεων, οι οποίες ουσιαστικά εκμηδενίζουν το ίδιο το έργο;

Τόσο η μία, όσο η άλλη άποψη θέτουν σειρά προβλημάτων που αφορούν το παραπάνω ερώτημα, αλλά πέρα απ' αυτό και οι δύο συνιστούν βήμα προς τα εμπρός στην ιστορία της ανάπτυξης της θεωρητικής σκέψης. Ο Φιλόδημος κάνει ένα αποφασιστικό βήμα στην κατεύθυνση της υπέρβασης των θεωριών της μίμησης και του μουσικού ήθους.

Όπως ο σχετικισμός και ο αγνωστικισμός των σοφιστών οδηγούν στην απόρριψη των θεωριών του ήθους και της μίμησης, όχι μόνο στην Πλατωνική, αλλά και στην Αριστοτελική τους εκδοχή, με τον ίδιο τρόπο στους σκεπτικιστές οι βασικές αρχές οδηγούν στο ίδιο συμπέρασμα. Η θεωρία της μίμησης και η θεωρία του ήθους προϋποθέτουν την παραδοχή της γνωσιμότητας της ουσίας των πραγμάτων και της δυνατότητας γνώσης των καθόλου (universalia). Αυτός είναι και ο λόγος που οι θεωρίες αυτές είναι ασυμβίβαστες με τον αγνωστικισμό, το σχετικισμό και το σκεπτικισμό.

[242] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 83.

Ας πάρουμε για παράδειγμα τις τρεις υποθέσεις του Γοργία:

α) τίποτα δεν υπάρχει,

β) εάν υπάρχει κάτι, αυτό δεν είναι γνώσιμο, και

γ) εάν υπάρχει κάτι γνώσιμο, αυτό δεν είναι εκφράσιμο.

Προφανώς, σύμφωνα με την άποψη αυτή τίποτα δεν μπορεί να μιμηθεί οτιδήποτε, επειδή το να μιμείσαι σημαίνει πρώτα απ' όλα να *γνωρίζεις* είτε εκείνο το οποίο μιμείσαι (Αριστοτέλης), είτε εκείνο το οποίο είναι μίμηση της ίδιας του της ουσίας (Πλάτων). Αλλά από την πρώτη υπόθεση έπεται πως δεν υπάρχουν ούτε η μελωδία, ούτε ο ρυθμός, ούτε ο ήχος και επομένως ούτε επιστήμη που ασχολείται μαζί τους.

Ακριβώς αυτή είναι και η θέση του Σέξτου του Εμπειρικού. Στην πραγματεία του «Κατά των Μουσικών» (2ος π.Χ. αι.), ο Σέξτος ο Εμπειρικός διακρίνει τις σημασίες της έννοιας «μουσική». Κατά τη γνώμη του «μουσική» σημαίνει:

α) «κάποια επιστήμη για τις μελωδίες, τον ήχο, τη δημιουργία των ρυθμών και παρόμοια αντικείμενα, αναφορικά με την οποία (επιστήμη – Α.Μ.) ονομάζουμε τον Αριστόξενο μουσικό»,

β) «την επιδεξιότητα που αναφέρεται στα μουσικά όργανα, έτσι όπως ονομάζουμε μουσικούς εκείνους που χρησιμοποιούν το φλάουτο», και τέλος

γ) «με τη μεταφορική έννοια συνηθίζουμε μερικές φορές να αποκαλούμε (μουσικά – Α.Μ.) τα ίδια τα ονόματα και (να ονομάζουμε μουσική) την ορθή εκτέλεση στα πλαίσια αυτών ή εκείνων των δραστηριοτήτων. Έτσι, για παράδειγμα, λέμε ότι κάποιο έργο διακρίνεται για τη μουσικότητά του, ακόμη και όταν αυτό μας παρουσιάζεται με τη μορφή της ζωγραφικής...»[243].

Αφού ο Σέξτος ο Εμπειρικός εξηγεί ότι στην πραγματεία του αυτή τον όρο «μουσική» τον χρησιμοποιεί με την πρώτη έννοια, αποδεικνύει στη συνέχεια με μια σειρά επιχειρημάτων τη συναισθηματική δύναμη της μουσικής. Παραπέρα, για να καταρρίψει τα επιχειρήματα αυτά, υποστηρίζει ότι η μουσική στερείται νοήματος. Η γνωσιολογική αυτή άποψη είναι η βάση στην οποία ο Σέξτος ο Εμπειρικός, αναπτύσσοντας την οντολογική άποψη των προβλημάτων για τη μουσική, φτάνει στο συμπέρασμα ότι αυτή στερείται αντικειμενικής υπόστασης.

Κατά τη γνώμη του αυτό συμβαίνει, επειδή η διαδικασία της μουσικής πρόσληψης χαρακτηρίζεται από υποκειμενικότητα. Μπορεί να προστεθεί εδώ, ότι η πραγματεία του Σέξτου του Εμπειρικού προηγείται χρονικά του Φιλόδημου, αλλά ιδεολογικά φαίνεται σαν να είναι η φυσική συνέχεια των απόψεων του τελευταίου, εφόσον οδηγεί στον ακραίο μουσικο-θεωρητικό μηδενισμό (nihilism). Για τον σκεπτικιστή Σέξτο τον Εμπειρικό η πραγματική ύπαρξη της μουσικής είναι αναμφισβήτητο γεγονός. Από την άλλη πλευρά όμως, συνιστά-

[243] Σέξτος ο Εμπειρικός, Κατά των Μουσικών, στο A. F. Lossev, Antichnaya myzikalnaya estetika (Η Αρχαία Ελληνική Αισθητική της Μουσικής), Moscow: Gosudarstvennoe Myzikalnoe Izdatelstvo 1960, σελ. 209.

ται η επιφύλαξη κάθε αισθητικής απόφανσης, εφόσον η πρόσληψη έχει υποκειμενικό χαρακτήρα. Από την άποψη αυτή, δεν είναι τυχαία η σύγκριση της θεωρίας του Σέξτου του Εμπειρικού με τον σχετικισμό και τον αγνωστικισμό των σοφιστών. Δεν είναι επίσης τυχαία η παρακάτω σύγκριση: η θεωρητική θέση του Σέξτου του Εμπειρικού εκμηδενίζει το αντικείμενό της, όπως οι απόψεις των Πυθαγορικών και του Πλάτωνα[244].

Στη συνέχεια, στον Πλωτίνο, παρακολουθούμε την ύστερη ανάπτυξη του πλατωνισμού, αλλά με υπογραμμισμένη τη μυστικιστική-θεωρική (speculative) όψη του, ενώ στον Ιάμβλιχο ο πυθαγορισμός στρέφεται προς τη μαγεία: κατά τη γνώμη του τελευταίου ο μουσικός ήχος κατοικείται από θεούς και δαίμονες[245]. Από την άποψη αυτή, όπως σημειώνει ο Denesch Zoltai[246], ο υποκειμενισμός δεν γεννά μόνο το σκεπτικισμό και το μηδενισμό, αλλά προετοιμάζει επίσης το έδαφος για το μυστικισμό και τον ανορθολογισμό του Μεσαίωνα.

Άλλες εγγενείς θεωρητικές προϋποθέσεις για τη μετάβαση αυτή συνδέονται με την απελευθέρωση της θεωρίας περί μουσικού ήθους από την αρχή της αισθητικής μίμησης[247]. Τέλος, ο μουσικός μυστικισμός αναπτύσσεται στη βάση της υπερβολικής θεωρητικολογίας γύρω από τη σχέση της μουσικής με τα μαθηματικά και αυτό είναι ίσως το παράδοξο: σε ορισμένες συνθήκες τα ορθολογικά στοιχεία στη φιλοσοφία της μουσικής της ύστερης Αρχαιότητας και του πρώιμου Μεσαίωνα μετατρέπονται σε θεμέλια του ανορθολογισμού.

Παρά την παρακμή της, η διδασκαλία του μουσικού ήθους εξακολουθεί να υφίσταται για ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα. Ο Κλαύδιος Πτολεμαίος (2ος μ.Χ. αι.) προσπαθεί να βρει τα σημεία επαφής μεταξύ των μαθηματικών υπολογισμών και των αισθητήριων αντιλήψεων. Θεωρείται ότι πρώτος αυτός ανακάλυψε το σύμφωνο χαρακτήρα του διαστήματος της μεγάλης τρίτης (5:4). Η φιλοσοφία της μουσικής του, στην οποία συναντώνται πρώιμα στοιχεία του Πυθαγορισμού, μαζί με ιδέες του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, ασκούν πολύ μεγάλη επίδραση στη διαμόρφωση των απόψεων του Βοήθιου (480-524)[248], ο οποίος προσπαθεί να συγκεράσει την αρχαία ελληνική κληρονομιά με τη χριστιανική κοσμοθεώρηση[249].

Η μεγάλη σημασία που αποκτούν ο μυστικισμός και η θεωρητικολογία με τούς αριθμούς, οδηγούν σε νέο επίπεδο την άποψη περί τελειότητας της κοσμικής αρμονίας. Στα πλαίσια της θρησκευτικής θέασης του κόσμου η τελειότητα της κοσμικής αρμονίας αντιπαρατίθεται στο ανθρώπινο ατελές.

Ήδη στον Φίλωνα τον Αλεξανδρινό συναντάμε το συνδυασμό του μουσικο-

[244] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 85.
[245] Όπ. παρ., σελ. 85.
[246] Όπ. παρ.
[247] Όπ. παρ.
[248] Annemarie Jeanette Neubecker, όπ. παρ., σελ. 40.
[249] Denesch Zoltai όπ. παρ.

θεωρητικού θρησκευτικού ανορθολογισμού με τις ιδέες του ασκητισμού. Ο νεοπλατωνικός Πορφύριος (234-περίπου 305), ο οποίος έγραψε ένα αρκετά εκτεταμένο σχόλιο της πραγματείας του Πτολεμαίου για τη μουσική, αντιπαραθέτει στην κοσμική μουσική τη θρησκευτική. Ενώ η δεύτερη υπηρετεί το Θεό, η πρώτη, απευθυνόμενη στις αισθήσεις, συνιστά δαιμονική αρχή. Κατά τη γνώμη του, τα μουσικά όργανα είναι μια από τις μορφές του δαιμονισμού. Αξίζει να σημειωθεί, ότι αρχίζει πλέον η διαδικασία την οποία ο αυστριακός κοινωνιολόγος της μουσικής Kurt Blaukopf ονομάζει «αποσωμάτωση» (Entkörperlicherung) της μουσικής[250]. Ο Πορφύριος διατυπώνει την πρώτη αρχή της μεσαιωνικής φιλοσοφίας της μουσικής: «non voce, sed corde cantare»[251] («να μη τραγουδάμε με τη φωνή, αλλά με την καρδιά»).

[250] Kurt Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft, München, Zürich: Piper 1982. Με τον όρο αυτό ο Kurt Blaukopf προσδιορίζει τον αποχωρισμό της μουσικής από τη σωματική κίνηση (χορός) και γενικότερα τον αυστηρό διαχωρισμό της από την αισθητήρια απόλαυση.

[251] Denesch Zoltai όπ. παρ., σελ. 88.

ΕΝΟΤΗΤΑ 5

ΙΕΡΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΚΟΣΜΙΚΟΠΟΙΗΣΗ: ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ ΚΑΙ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Οι προσπάθειες αναπαράστασης ορισμένων πνευματικών και υλικών κοινωνικών δομών του παρελθόντος και οι προσπάθειες παρακολούθησης της δυναμικής τους, πάντοτε συγκρούονται με μιά σειρά δυσκολίες. Αυτό ισχύει τόσο για την περιγραφική-τυπική, όσο και για την ερμηνευτική αναπαράσταση περιεχομένου. Οι προσπάθειες αυτές έρχονται αντιμέτωπες πρώτα και κύρια με την ασυμβατότητα τών σύγχρονων αντιλήψεων, τις οποίες ούτως ή άλλως μας ενσταλάζει η κοινωνικο-ιστορική πραγματικότητα στην οποία είμαστε βυθισμένοι.

Η ασυμβατότητα αναφέρεται στον τρόπο αντίληψης μιάς άλλης, ουσιαστικά διαφορετικής από τη σύγχρονη, κοινωνικο-ιστορικής πραγματικότητας. Οι σύγχρονες κατηγορίες, εάν εφαρμοστούν μηχανικά στην υπό αναπαράσταση πραγματικότητα, όχι μόνο μας οδηγούν σε μερική αποκάλυψη τών αιτιατών σχέσεων (στην προκειμένη περίπτωση αναφέρομαι στον ερμηνευτικό-περιεκτικό τύπο αναπαράστασης), αλλά και στη διαμόρφωση παραμορφωμένων αντιλήψεων για την εν λόγω κοινωνικο-ιστορική πραγματικότητα.

Αυτός είναι και ο λόγος που μέχρι τώρα η προσπάθειά μας ήταν εν μέρει προσανατολισμένη στην αποκάλυψη τών αρχαίων ελληνικών απόψεων που αφορούν τις δύο συστηματοποιές ως προς την κοινωνική ολότητα σχέσεις: τη σχέση του ανθρώπου προς τη φύση από τη μιά πλευρά, και τη σχέση του ανθρώπου προς τον άνθρωπο, από την άλλη. Από την άποψη αυτή, η εξέταση οποιωνδήποτε απόψεων, και κυρίως στο χώρο της φιλοσοφίας της μουσικής, επιδιώκει ένα τριπλό σκοπό:

α) όσο είναι δυνατό να αποκαλυφθούν οι αιτιακές σχέσεις της εμφάνισης τών υπό συζήτηση απόψεων, της ανάπτυξής τους και της διαλεκτικής είτε τυπικής αναίρεσής τους από τα επόμενα στάδια ανάπτυξης του στοχασμού επί της μουσικής ζωής,

β) στο βαθμό που είναι δυνατό να αποκαλυφθεί η σημασία της κάθε άποψης που εξετάζεται για την αντίστοιχη κοινωνικο-ιστορική κατάσταση, στην οποία εμφανίστηκε, αναπτύχθηκε και παρήκμασε, και τέλος

γ) όσο είναι δυνατό να αποκαλυφθούν η θέση της και ο ρόλος της στην κατοπινή ανάπτυξη του φιλοσοφικού στοχασμού επί της μουσικής τέχνης.

Τα πλαίσια τών δυνατοτήτων αυτών είναι τεχνικού, αλλά και θεωρητικού χαρακτήρα. Δεν είναι απαραίτητο, ωστόσο να αναλυθούν στο σημείο αυτό, ε-

φόσον άλλωστε η αναπαράσταση που επιχειρείται δεν διεκδικεί ούτε την απόλυτη πληρότητα, ούτε – πολύ λιγότερο – την τελειότητα.

Στο φως όσων εκτέθηκαν θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι η αξιολογική σχέση ως προς την άλφα ή τη βήτα άποψη – σχέση που εγγράφεται στην τρίτη όψη του σκοπού που περιγράφηκε – είναι σχετική και συμβατική. Ασφαλώς, η σχετικότητα και η συμβατικότητα δεν είναι απόλυτες. Τα όριά τους καθορίζονται από αυτό που προσδιορίστηκε ως δεύτερη όψη του παραπάνω στόχου. Με την έννοια αυτή, η θεώρηση, για παράδειγμα, της άποψης του Διογένη του Βαβυλώνιου για την υποκειμενικότητα της μουσικής πρόσληψης, ή τών απόψεων του Αριστόξενου για το μουσικό χώρο, ως βημάτων προς τα εμπρός στην ανάπτυξη της φιλοσοφίας της μουσικής είναι συμβατική: ούτε ο Αριστόξενος, ούτε ο Διογένης, ούτε η εποχή τους εκφράζουν παρόμοια αξιολογική σχέση, επειδή πρώτο η αντίληψη του χρόνου που κυριαρχεί κατά την ιστορική αυτή περίοδο είναι διαφορετική, δεύτερο δεν ερευνούν την ανάπτυξη της φιλοσοφίας της μουσικής, τρίτο οι σκοποί που ακολουθούν ως στοχαστές είναι τελείως διαφορετικοί κ.λπ., κ.λπ.

Από την άποψη της σύγχρονης φιλοσοφίας της μουσικής ωστόσο, οι απόψεις αυτές μας παρουσιάζονται σαν βαθμίδες, στάδια, βήματα, κ.λπ. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να διαχωρίσω τη θέση μου από την τελεολογία.

Η αναπαράσταση τών απόψεων αυτών δεν είναι σωστό να χρησιμοποιεί ως μέθοδό της τη θεώρηση της ανάπτυξης του φιλοσοφικού στοχασμού επί της μουσικής τέχνης σαν μία ευθύγραμμη πορεία η οποία οδηγεί στην «απαστράπτουσα αλήθεια» της εποχής μας και να θέτει τούς στοχαστές του παρελθόντος στη θέση ανθρώπων, οι οποίοι έχτιζαν εσφαλμένες θεωρητικές κατασκευές για να ανατροπούν στη συνέχεια από τούς κατοπινούς στοχαστές. Ο τριπλός στόχος που περιγράφηκε, αντίθετα, επιδιώκει την κατανόηση της σύγχρονης φιλοσοφίας της μουσικής, την κατανόηση της γέννησης και της ανάπτυξής της.

Από την άποψη αυτή αποσαφηνίζεται και η μέθοδος: οι αιτιακές σχέσεις από τη μιά πλευρά αναζητούνται στην κοινωνικο-ιστορική πραγματικότητα, ενώ από την άλλη αναζητούνται στην εσωτερική-θεωρητική ανάπτυξη η οποία και εμφανίζει τη δική της αυτοτέλεια και αυτονομία.

Ακριβώς αυτή η σχετική αυτονομία και η αυτοτέλεια φαίνεται σαφέστερα στην ανάπτυξη της φιλοσοφίας της μουσικής της περιόδου τών ελληνιστικών χρόνων. Ο μυστικισμός και ο ανορθολογισμός που κυριαρχούν κατά την ιστορική αυτή περίοδο, και οι οποίοι θεμελιώνονται στη μαθηματική θεωρητικολογία, όπως επίσης και στον φιλοσοφικό-μουσικό υποκειμενισμό (π.χ. Φιλόδημος), που οδηγεί στο μηδενισμό (π.χ. Σέξτος ο Εμπειρικός), μας δείχνουν ότι η εποχή του Μεσαίωνα είχε γεννηθεί πνευματικά πολύ πριν επικρατήσει ως σύστημα υλικών κοινωνικών δομών. Η πραγματική σχέση μεταξύ κοινωνικού Είναι και κοινωνικής συνείδησης αποδεικνύεται ότι είναι ασύγκριτα πολυπλοκότερη ο-

ποιασδήποτε σύνθετης θεωρητικής αναπαράστασής της.

Ήδη από την εποχή του Πυθαγόρα συναντάμε τα στοιχεία του μυστικισμού και του ανορθολογισμού, όταν πραγματοποιείται η μετάβαση από το Μύθο στο Λόγο. Έπρεπε όμως τα στοιχεία αυτά να βρεθούν στην κατάλληλη κοινωνικο-οικονομική κατάσταση για να μετατραπούν σε κυρίαρχα.

Η μετατροπή της θέσης και του ρόλου τους στην κοινωνική συνείδηση είναι διαδικασία η οποία εκδιπλώνεται κυρίως κατά την περίοδο τών ελληνιστικών χρόνων. Το φαινόμενο αυτό συσχετίζεται με την κοινωνικο-οικονομική κατάσταση της ελληνιστικής εποχής που χαρακτηρίζεται από την παρακμή και την τελική διάλυση δοσμένων κοινωνικών δομών, καθώς επίσης και από την ταυτόχρονη εμφάνιση και εγκαθίδρυση άλλων. Με την έννοια αυτή, η ελληνιστική περίοδος είναι περίοδος μετάβασης – όρος ο οποίος από μιά ορισμένη οπτική γωνία είναι συμβατικός.

Η παρακμή του αρχαίου ελληνικού συστήματος τών πόλεων-κρατών που συνοδεύεται από τη διαμόρφωση τών αυτοκρατοριών, συνδέεται άμεσα με την εξέλιξη του κυρίαρχου κοινωνικού δεσμού τών σχέσεων προσωπικής εξάρτησης. Αυτό ισχύει τόσο για τη δουλοκτητική σχέση προσωπικής εξάρτησης, όσο και για την πολιτική όψη της ίδιας σχέσης. Στις συνθήκες μιάς πολυεθνικής αυτοκρατορίας συγκρούονται ποικίλα κοινωνικο-πολιτισμικά μορφώματα και αλληλοαφομοιώνονται. Τέτοιες συνθήκες δεν ευνοούν την αντίληψη τών σχέσεων φιλίας ως θεμέλιου λίθου της κοινότητας τών πολιτών[303].

Από την άλλη πλευρά, η δουλοκτητική σχέση προσωπικής εξάρτησης προφανώς βιώνει το ιστορικό της όριο. Οι ελεύθεροι πολίτες αποτελούν κατά την περίοδο αυτή μιά ασήμαντη μειοψηφία απέναντι στον πληθυσμό τών δούλων, η θέση τών οποίων διαρκώς χειροτερεύει. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την όλο και συχνότερη εκδήλωση εξεγέρσεων, που σε γενικές γραμμές καταλήγουν σε ήττα τών δούλων η οποία συνοδεύεται από αιματηρά αντίποινα. Είναι γνωστό το περιστατικό της σταύρωσης έξι χιλιάδων δούλων μετά την ήττα της εξέγερσής τους. Σ' αυτές τις συνθήκες η δουλοκτησία βαθμιαία γίνεται όχι μόνο αναποτελεσματική για την ικανοποίηση στοιχειωδών παραγωγικών αναγκών, αλλά επίσης γίνεται και επικίνδυνη για τούς ελεύθερους πολίτες. Στο φως της κατάστασης αυτής δεν φαίνεται καθόλου τυχαίος ο ισχυρισμός ότι ήταν οι δούλοι, εκείνοι πού άνοιξαν τις πύλες της Ρώμης, όταν το 410 μ.Χ. εισέβαλαν οι γοτθικές ορδές υπό την ηγεσία του Αλάριχου.

Οι συνεχείς εμφύλιοι πόλεμοι και οι συχνές εξεγέρσεις τών δούλων, όπως επίσης και η πίεση που ασκούσαν οι φυλές που ζούσαν κοντά στα σύνορα της αυτοκρατορίας, είναι μερικοί από τούς παράγοντες που οδήγησαν στην κρίση και την παρακμή. Παράλληλα, μιά σειρά δομικές αλλαγές οικονομικού και διοι-

[303] Βλ. στην τρίτη διάλεξη, σελ.

κητικού χαρακτήρα που προξένησαν οι βαθύτερες αιτίες της κρίσης, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση τών νέων δομών.

Εν συντομία: κατά την εποχή του Διοκλητιανού (285-305) ο φαινόμενο της μεγάλης γαιοκτησίας (latifundium) γενικεύεται, ενώ το σύστημα της ηγεμονίας (principatus) αντικαθίσταται από το σύστημα της δεσποτείας (dominatus) το οποίο συνοδεύεται από την ενίσχυση του συγκεντρωτισμού και της γραφειοκρατίας. Κατά την εποχή του Μεγάλου Κωνσταντίνου (306-337) η πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας μεταφέρεται στο Βυζάντιο (330). Στην ίδια περίοδο περιορίζονται οι δυνατότητες αλλαγής επαγγέλματος, καθώς το 332 θεσπίζεται ο νόμος για την υποχρεωτική κληρονομική άσκηση του πατρικού επαγγέλματος. Επίσης εγκρίνεται το διάταγμα περί ανεξιθρησκίας (διάταγμα του Μεδιολάνου – 313), μέτρο που σαφώς ευνοεί τη χριστιανική θρησκεία. Παρά την προσπάθεια του Ιουλιανού να αποκαταστήσει το παλιό καθεστώς τών λεγόμενων εθνικών θρησκειών, η χριστιανική θρησκεία επιβάλλεται[304], καθώς ο αυτοκράτορας Θεοδόσιος ο 1ος την αναγνωρίζει ως επίσημη θρησκεία της αυτοκρατορίας, ενώ την επόμενη χρονιά, δηλαδή το 381 η δεύτερη Οικουμενική Σύνοδος αναγνωρίζει στον πατριάρχη τη δεύτερη θέση μετά τον αυτοκράτορα[305].

Η κοινωνικο-ιστορική κατάσταση που περιγράφηκε σε γενικές γραμμές μας δίνει μιά εικόνα για τις συνθήκες στις οποίες στην κοινωνική συνείδηση κυριαρχούν ο κοσμοπολιτισμός και η αβεβαιότητα για το αύριο, η αμφισβήτηση τών παραδοσιακών αξιών και τελικά η αντικατάστασή τους.

Ο κοσμοπολιτισμός είναι συμβατός με το σχετικισμό ο οποίος στις συνθηκες που περιγράφηκαν εξελίσσεται σε αγνωστικισμό και μυστικισμό, υποβοηθώντας έτσι την ιεροποίηση της κοινωνικής ζωής. Η αρχή της αυστηρής ιεραρχίας, που εκτοπίζει την αρχή της ισονομίας τών ελεύθερων πολιτών, εκφράζεται και στις φιλοσοφικές αντιλήψεις της περιόδου του Μεσαίωνα[306]. Ως αποτέλεσμα τών εξελίξεων αυτών προκύπτει βαθμιαία η αυστηρή διαχωριστική γραμμή μεταξύ της «ανθρώπινης» και της «θεϊκής» πολιτείας (Αυγουστίνος). Η αντιπαράθεση αυτή έλκει την καταγωγή της από την αντιπαράθεση μεταξύ τών αισθητώς και νοητώς προσεγγίσιμων πραγμάτων. Στη βάση αυτή, τα αισθητά πράγματα γίνονται αντιληπτά μάλλον ως σύμβολα, ως *σημεία* της ουράνιας πραγματικότητας, ή ως σκιές – όπως θα έλεγε ο Πλάτωνας – μιάς υπερφυσικής και υπερβατικής πραγματικότητας.

Στο πλαίσιο αυτό, η αποστολή της φιλοσοφίας νοείται ως ερμηνεία. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τα σχόλια και οι επεξηγήσεις τών ήδη υπαρχόντων

---

[304] G. Ostrogorsky, Ιστορία του Βυζαντίου, Αθήνα: Ιστορικές Εκδόσεις Στέφανος Βασιλόπουλος 1978, τ. 1, σελ. 84-89.

[305] Tamara Talbot-Rice, Η Καθημερινή Ζωή στο Βυζάντιο, Αθήνα: Παπαδήμα 1986, σελ. 73.

[306] Antologiya po srednovekovna filosofiya (Ανθολογία Μεσαιωνικής Φιλοσοφίας), Sofia: Nauka i Izkustvo 1986, σελ. 8-9.

κειμένων κατέχουν κεντρική θέση στη μεσαιωνική φιλοσοφική σκέψη. Η μεσαιωνική φιλοσοφία, έχοντας στραμμένο το πρόσωπό της προς την παράδοση, εξετάζει το μέλλον σε αποκλειστικά εσχατολογικό φώς.

Η αυστηρή ιεραρχία η οποία εκφράζεται στην αντίληψη περί ουράνιας ιεραρχίας και που έχει την αντιστοιχία της στη γήινη ιεραρχία, εκφράζεται στην παραδοσιακά προσανατολισμένη φιλοσοφική σκέψη και επιβάλλει την ισχύ της αυθεντίας. Η ισχύς της αυθεντίας, η οποία είναι απελευθερωμένη από τις σαρκικές, ανθρώπινες διαστάσεις της, θεμελιώνεται στην καλλιέργεια της ανορθολογικής πίστης στο αλάθητό της και στη μυστικιστική ταύτισή της με την απόλυτη αλήθεια.

Πολύ πριν να αναγνωριστεί η χριστιανική θρησκεία ως επίσημη, ο Τερτυλιανός (περίπου 160-240) εκφράζει την ανορθολογική αρχή του νέου τύπου προσέγγισης της πραγματικότητας: credo, quia absurdum est (πιστεύω, επειδή είναι παράλογο).

Ο θεσμός της εκκλησίας παρουσιάζεται ως ο έσχατος γήινος βαθμός της αυθεντίας η οποία ταυτίζεται με τον έσχατο βαθμό της γήινης αλήθειας. Η εκκλησία βρίσκεται μεταξύ της ανθρώπινης και της θεϊκής πολιτείας, και είναι η ορατή μορφή της θεϊκής πολιτείας. Ο μυστικισμός της άποψης αυτής όμως, υποθάλπεται «εκ τών έσω», με την ίδια την παραδοχή της «ορατής μορφής»[307]. Οι κοσμικοποιές τάσεις «δεν γεννώνται απλώς από το σύστημα της μεσαιωνικής σκέψης, αλλά από την πραγματική κοινωνικο-ιστορική υπόσταση της εκκλησίας. Πολύ δε περισσότερο που η καθολική εκκλησία εγγενώς επιδιώκει να κατακτήσει σε όλα τα επίπεδα την 'ανθρώπινη πολιτεία' και όσο περισσότερο 'κατακτά' την 'πολιτεία' αυτή, τόσο περισσότερο επικίνδυνες γίνονται για την ίδια οι κοσμικοποιές τάσεις»[308].

Μπορεί να σημειωθεί ότι παρόμοια τάση εκδηλώνεται και στο χώρο της φιλοσοφίας: στο βαθμό που αφομοιώνεται από τη θεολογία, στον ίδιο βαθμό η θεολογία κοσμικοποιείται[309]. Μία από τις κύριες πηγές αυθεντίας για τον μεσαιωνικό φιλόσοφο είναι τα αρχαία ελληνικά συγγράματα. Όσο περισσότερο η μεσαιωνική φιλοσοφική σκέψη εμβαθύνει στον θεωρητικό κόσμο τών αρχαίων στοχαστών, τόσο περισσότερο εντείνονται οι κοσμικοποιές τάσεις.

Σύμφωνα με ό,τι έχει εκτεθεί μέχρι εδώ, τα βασικά χαρακτηριστικά της μεσαιωνικής κοινωνικής πραγματικότητας, καθώς επίσης και της μεσαιωνικής κοινωνικής συνείδησης, μπορούν να συνοψιστούν ως εξής: *κλειστή ιεραρχία*, κυριαρχία της *παράδοσης*, *υπερβατικότητα του νοήματος*, που συνδέεται με τη *σημειακή πρόσληψη της αισθητής πραγματικότητας*, και τέλος κυριαρχία της εσχατο-

[307] G. Fotev, Socialna Realnost i Vaobrajenie (Κοινωνική Πραγματικότητα και Φαντασία), Sofia: Nauka i Izkustvo 1986, σελ. 66.
[308] Όπ. παρ.
[309] Antologiya po srednovekovna filosofiya (Ανθολογία Μεσαιωνικής Φιλοσοφίας), σελ. 8.

λογίας, που χαρακτηρίζει τη μεσαιωνική κοσμοαντίληψη.

Όπως ήδη σημειώθηκε, η αυστηρή ιεραρχία δεν εκφράζεται μόνο στις κοινωνικές δομές της μεσαιωνικής κοινωνίας, αλλά και στις πνευματικές της δομές. Δεν είναι τυχαίο, για παράδειγμα, ότι στη σχολαστική φιλοσοφία συναντάμε την ιεράρχηση τών διαφόρων ειδών νοήματος: κυριολεκτικό νόημα, αλληγορικό νόημα, τροπολογικό ή ηθικό νόημα καιτέλος αναγωγικό νόημα, το οποίο αποκαλύπτει τη θεϊκή και συνεπώς την υπερβατική αλήθεια, η οποία είναι και η απόλυτη.

Ο περιορισμός που εκφράζεται στον κλειστό τύπο ιεραρχίας χαρακτηρίζει τη μεσαιωνική κοινωνικότητα και συνδέεται κυρίως με τις πραγματικές σχέσεις μεταξύ τών ανθρώπων, όπως άλλωστε και με τη σχέση του ανθρώπου προς τη φύση. Η ιεραρχική κοινωνική δομή είναι κλειστή με την έννοια ότι η μετάβαση από τη μία κοινωνική ομάδα στην άλλη είναι αν όχι αδιανόητη, τουλάχιστον εξαιρετικά δύσκολη και είναι κάτι που συμβαίνει σπάνια. Ο περιορισμός αυτός μάλιστα στην προκειμένη περίπτωση εκφράζεται και μέσω της ίδιας της οικονομικής δομής της μεσαιωνικής κοινότητας. Η μικρή, οικονομικά αυτοδύναμη κοινότητα που ασχολείται κυρίως με την αγροτική παραγωγή (όχι με τη σύγχρονη έννοια του όρου), είναι τυπική για τις συνθήκες αυτές. Και εδώ κυριαρχεί η αξία χρήσης του εμπορεύματος (ή πιό σωστά του *προϊόντος*, εφόσον στις συνθήκες αυτές δεν μπορούμε να μιλάμε για εμπορευματική παραγωγή). Σκοπός της παραγωγής δεν είναι το κέρδος και αυτή είναι μία από τις αιτίες που η εξέλιξη και η ανάπτυξη τών μέσων εργασίας στην περίοδο αυτή είναι μηδαμινές.

Ο τρόπος αυτός παραγωγής και ζωής βρίσκεται στη βάση της μεσαιωνικής αντίληψης για το χρόνο, η οποία μαζί με την ανορθολογική πίστη στην αυθεντία υπαγορεύουν την κυριαρχία της παράδοσης. Από την άποψη αυτή, η χαρακτηριστική αυτή παραδοσιακότητα ερμηνεύεται ως μία από τις «παραμέτρους» της υλικής και πνευματικής κοινωνικής πραγματικότητας.

Η νεοδημιουργημένη κοινωνικο-ιστορική κατάσταση μας ενδιαφέρει από την άποψη της αλληλοσχέσης της με τη μουσική ζωή και το στοχασμό επ' αυτής. Η αντιπαράθεση μεταξύ της ιερατικής και της κοσμικής «τάξης πραγμάτων» εκφράζεται στην αντιπαράθεση μεταξύ ασκητικού και κοσμικού τρόπου ζωής που εμφανίζεται ήδη κατά την ελληνιστική περίοδο, καθώς επίσης στην αντιπαράθεση μεταξύ ηθικού και ανήθικου στοιχείου. Αυτή η αυστηρή καθολική διττότητα, η οποία συναντάται επίσης και σε όλες τις μυθολογίες – από τις αρχαίες ανατολικές μέχρι τις ινδιάνικες – δεν αφήνει εκτός εμβέλειας ούτε τη μουσική. Οι πατέρες της εκκλησίας αντιπαραθέτουν την ηθική (ιερή) μουσική (musica sacra) στην ανήθικη (και συνεπώς «απαγορευμένη») (musica prohibita).

Στη βάση αυτής της αντίληψης για τη μουσική βρίσκεται η σημειακή πρόσληψη της αισθητής πραγματικότητας που συνδέεται με την υπερβατικότητα του νοήματος. Ο Aribus Scholasticus (11ος αι.) ανακαλύπτει καθορισμένες σχέσεις

μεταξύ τών τεσσάρων τρόπων (μεσαιωνικών κλιμάκων) και τη ζωή του Χριστού. Οι τρόποι συμβολίζουν την ενσάρκωσή του, το θάνατό του, την ανάσταση και την ανάληψή του. Ο Marchettus da Padua (13ος αι.) ανακαλύπτει στη μουσική σύμβολα τών τεσσάρων ευαγγελίων, ενώ ο Jean de Muris (de Mures – 13ος αι.) φθάνει στο απόγειο με τούς συμβολισμούς της εκκλησίας μέσω της μουσικής[310].

Η υπερβατικά ερμηνευόμενη συμβολική υπαγορεύει και την αυστηρή ρύθμιση, τον αυστηρό κανονισμό και προσδιορισμό τών μουσικών μορφών. Η χρήση του μουσικού υλικού, ο τρόπος με τον οποίο αυτό οργανώνεται υποτάσσονται στην μυστικιστική, ασκητική κοσμοθεώρηση. Για τούς πατέρες της εκκλησίας η αντιπαράθεση μεταξύ ηθικού και ανήθικου στοιχείου ουσιαστικά συνιστά αντιπαράθεση μεταξύ ιερού και ιερόσυλου. Η τέχνη (και ειδικότερα η μουσική τέχνη) δεν αποτελεί πλέον μίμηση της φύσης ή τών συναισθημάτων. Η τέχνη είναι απαραίτητη στο βαθμό που μπορεί να εκφράσει τον νέο υπερβατικό σκοπό της ανθρώπινης ζωής, δηλαδή τη μίμηση του Χριστού[311].

Η περίπτωση του μουσικού υλικού δεν είναι τυχαία. Έτσι, για παράδειγμα, ο τρίσημος ρυθμός θεωρείται τέλειος, επειδή συμβολίζει την Αγία Τριάδα. Ο τετράσημος ρυθμός, αντίθετα, θεωρείται ατελής[312]. Η εμφάνιση του μεγάλου κώδικα, γνωστού ως «Γρηγοριανό Αντιφωναρίο», στην αρχή του 7ου αι., σημειώνει το απόγειο του εκκλησιαστικού κανονισμού της μουσικής. Ο κώδικας αυτός καθορίζει τις αποδεκτές από την εκκλησία μελωδίες. Ο Γρηγοριανός Κώδικας ωστόσο, αποδεικνύεται αρκετά ευάλωτος στις κοσμικές επιδράσεις. Σύντομα το στυλ του μεταβάλλεται και αποκτά τα συμβατικά χαρακτηριστικά του cantus planus, το οποίο ψάλλεται στις ενορίες τών χωρικών[313].

Όπως γίνεται σαφές, ο μυστικισμός και η θεωρητικολογία τών μεσαιωνικών αντιλήψεων περί μουσικής συνδυάζονται με την θρησκευτική-ηθικολογική προσέγγισή της. Η αρχαία ελληνική αντίληψη περί μουσικού ήθους, η οποία αναπτύσσεται στα πλαίσια του συστήματος τών πόλεων-κρατών και συνδέεται με την ελεύθερη ατομικότητα του πολίτη, αντικαθίσταται κατά το Μεσαίωνα από τη θρησκευτική και ηθικο-ασκητική αντίληψη για την ουσία και τις λειτουργίες της μουσικής, η οποία εκφράζει την πραγματική και την υπερβατική ιεραρχία στις οποίες είναι υποταγμένο το άτομο[314].

Υποθέτω πως δεν είναι δυσδιάκριτη η άποψη για την *πάλη τών αντιθέτων* που εκφράζεται υπόρρητα στην υπό εξέταση αντιπαράθεση. Για το μεσαιωνικό στοχαστή η αντιφατικότητα της πραγματικότητας, που εκφράζεται στον αγώνα

---

[310] Hans Joachim Moser, Musikδsthetik, Μιxico: UTEHA 1966, σελ. 177.
[311] Denesch Zoltai, Ethos und Affekt, Moscow: Progress 1977, σελ. 94.
[312] Otto Karolyi, Εισαγωγή στη Μουσική, Αθήνα: Νεφέλη 1983, σελ. 39.
[313] Emile Vuillermoz, Ιστορία της Μουσικής, Αθήνα: Υποδομή 1980, τ. 1, σελ. 38.
[314] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 101.

μεταξύ της θεϊκής και της δαιμονικής αρχής, είναι *οντολογική* με την έννοια ότι δεν στερείται πραγματικής, αντικειμενικής υπόστασης. Μ' αυτή την έννοια, ο *εσχατολογικός* χαρακτήρας της μεσαιωνικής κοσμοθεώρησης εκφράζεται στην άποψη, σύμφωνα με την οποία η αντιπαράθεση μεταξύ τών δύο αντιθέτων θα καταλήξει στην καταστροφή του ενός και στην πλήρη και απόλυτη επικράτηση του άλλου. Και εδώ παρατηρείται διάσταση μεταξύ αντικειμενικής πραγματικότητας και υποκειμενικής ερμηνείας της.

Η διάσταση αυτή αποκτά κωμικό χαρακτήρα, όταν η εκκλησία, στην προσπάθειά της να «κατακτήσει την ανθρώπινη πολιτεία» κοσμικοποιείται. Το ίδιο συμβαίνει και όταν η θεολογία κοσμικοποιείται στην προσπάθειά της να θεμελιώσει τα δόγματά της καταφεύγοντας στην αυθεντία τών Αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων.

Όλα αυτά μας δείχνουν ότι δεν θα ήταν σκόπιμη η απολυτοποίηση της αντιπαράθεσης μεταξύ θρησκευτικής και κοσμικής μουσικής. Η αντιπαράθεση αυτή έλκει την καταγωγή της από τη διαμάχη μεταξύ αρμονικών και κανονικών και ουσιαστικά συνιστά αντιπαράθεση μεταξύ της αισθησιοκρατίας (σενσουαλισμού) και του (ορθολογισμού) ρασιοναλισμού στο χώρο της φιλοσοφίας της μουσικής. Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, φυσικά, η αντιπαράθεση αυτή παίρνει τη μορφή της αντιπαράθεσης μεταξύ ιερού και ιερόσυλου, ασκητικού και κοσμικού, κ.λπ. Σύμφωνα με το Γερμανό αισθητικό της μουσικής Hans J. Moser, η σύγχρονη αντιπαράθεση μεταξύ τή λεγόμενης «ελαφράς» και «σοβαρής» μουσικής, προέρχεται από τη διαμάχη μεταξύ της αισθησιοκρατικής άποψης τών σοφιστών και της Πλατωνικής αντίληψης περί μουσικής[315]. Πιστεύω πως έχει δίκιο και στον ισχυρισμό του ότι η αντιπαράθεση αυτή αποδεικνύεται από πολλές απόψεις ενοχλητική[316]. Θα συμπληρώσω μόνο, ότι η αντιπαράθεση αυτή διαστρεβλώνει σε σημαντικό βαθμό την ουσία της μουσικής επικοινωνίας, όπως και την ουσία πολλών προβλημάτων που συνδέονται με το φιλοσοφικό στοχασμό επί τή μουσικής ζωής.

Η κωμικότητα, στην οποία αναφέρθηκα, εκφράζεται και μέσω της απολυτοποίησης από την πλευρά της μεσαιωνικής φιλοσοφίας, της αντιπαράθεσης μεταξύ της musica sacra και της musica prohibita. Και σ' αυτή την περίπτωση το αποτέλεσμα προκύπτει από την αλληλεπίδραση της εκκλησιαστικής και της κοσμικής μουσικής.

Χαρακτηριστική εκδήλωση αυτής της αλληλεπίδρασης είναι για παράδειγμα το μοτέτο (motetus). Πρόκειται για μουσική μορφή η οποία εμφανίζεται στα πλαίσια της εκκλησιαστικής μουσικής, αλλά αργότερα, κατά τον 12ο-13ο αι., χρησιμοποιείται και στην κοσμική μουσική. Συνήθως στο μοτέτο συμμετέχουν

[315] Hans J. Moser, όπ. παρ., σελ. 175.
[316] Όπ. παρ.

τρείς φωνές – πρόκειται για πολυφωνική μορφή – και μερικές φορές τέσσερεις. Η κάθε φωνή τραγουδά διαφορετικό κείμενο, και πολύ συχνά το κάθε κείμενο είναι και σε διαφορετική γλώσσα. Έτσι υπάρχουν μοτέτα στα οποία το κείμενο της μιάς φωνής είναι ερωτικό, της δεύτερης σατυρικό και της τρίτης θρησκευτικό, παρμένο κατευθείαν από τις εκκλησιαστικές τελετές.

Ο Adam de la Halle (περίπου 1237-1286), ένας από τούς πιό φημισμένους τροβαδούρους[317] και συνθέτες μοτέτων μας δίνει το ακόλουθο παράδειγμα: το τραγούδι του Robin και της Marion («Robin m' aime, Robin m' a, Robin m' a demandé si il m' aura» – Ο Robin μ' αγαπά, ο Robin μ' έχει δική του, ο Robin με ρώτησε αν θα μ' αποκτήσει), έχει τοποθετηθεί μεταξύ ενός μελαγχολικού λυρικού κειμένου («Qu' il me fut cruel de quitter ma mie» – Πόσο ήταν για μέ σκληρό ν' αφήσω την καλή μου) και του βερσέττου[318] Dulce Lignum (Ξύλον Ηδύ), από την ακολουθία της ύψωσης του τιμίου σταυρού[319].

Σύμφωνα με όσα έχουν εκτεθεί, η ιεροποίηση της κοινωνικής, και κατά συνέπεια και της μουσικής ζωής, δεν θα πρέπει να απολυτοποιείται. Η αντιφατικότητα της κοινωνική ζωή που εκφράζεται και στη μουσική ζωή, δημιουργεί τις προϋποθέσεις που ετοιμάζουν το έδαφος ουσιαστικών αλλαγών. Οι αλλαγές αυτές επέρχονται κατά την περίοδο της Αναγέννησης, αλλά προβάλλουν με όλη τους την ισχύ όταν επιβάλλεται η κυριαρχία ενός νέου τύπου κοινωνικού δεσμού.

Με την ίδια έννοια θα πρέπει να εξεταστούν και οι λειτουργίες του μουσικού έργου. Ο βαθμός ιεροποίησης της μουσικής ζωής καθορίζει και το βαθμό υπερτονισμού και προβολής της λατρευτικής αξίας του μουσικού έργου στις διαδικασίες της μουσική ζωής. Από την άλλη πλευρά, ο βαθμός κοσμικοποίησης της μουσικής ζωής προσδιορίζει και το βαθμό προβολής της εκθεσιακής αξίας του μουσικού έργου.

Ο Γερμανός κοινωνιολόγος της τέχνης Walter Benjamin υποδεικνύει ακριβώς αυτή την αλληλοδιείσδυση μεταξύ λατρευτικής και εκθεσιακής αξίας του καλλιτεχνικού έργου. Παρατηρεί ότι οι ιερές και φαντασιακές λειτουργίες του καλλιτεχνικού έργου, όπως και οι καθαρά αισθητικές του λειτουργίες, εξαρτώνται από το κοινωνικο-πολιτισμικό περιβάλλον και τον ιστορικό χωρόχρονο, στα πλαίσια του οποίου το έργο αυτό δημιουργείται, διαδίδεται και προσλαμβάνεται[320].

---

[317] K. Rosenschild, Istoriya na muzikata do sredata na XVIII vek (Ιστορία της Μουσικής μέχρι τα Μέσα του 18ου Αιώνα), Sofia: Muzika 1982, σελ. 96-97.

[318] Το βερσέττο (αγγλ. verset, ιταλ. versetto) είναι ένα σύντομο κομμάτι για εκκλησιαστικό όργανο το οποίο χρησιμοποιείται στην καθολική λειτουργία ως ιντερλούδιο (interlude) – κάτι σαν διάλλειμμα – μεταξύ τών ψαλμών για να αποφεύγεται η κούραση από τη μονοτονία του Γρηγοριανού cantus planus.

[319] Emile Vuillermoz, όπ. παρ., σελ. 55.

[320] Walter Benjamin, Το καλλιτεχνικό έργο στην εποχή της τεχνητής αναπαραγωγιμότητάς του – στο

Εάν η λατρευτική και η εκθεσιακή αξία του καλλιτεχνικού και συνεπώς και του μουσικού έργου θεωρηθούν ως *λειτουργίες* του στις διαδικασίες της μουσικής και γενικότερα της καλλιτεχνικής ζωής, η ιδέα αυτή – ευριστική από μόνη της – αποκτά το χαρακτήρα σημειολογικής γενίκευσης. Στην περίπτωση αυτή στο κέντρο της προσοχής τίθεται η λειτουργικότητα του μουσικού έργου ως ιδιότυπου συμβόλου – σημείου, το οποίο εμπλέκεται σε κάποια διαδικασία επικοινωνίας. Η μουσική στη διαδικασία της επικοινωνίας αποκτά το χαρακτήρα *μέσου*, σκοπός του οποίου είναι ακριβώς η πραγματοποίηση αυτής της επικοινωνίας.

Σύμφωνα με τη χριστιανική θρησκεία, ο άνθρωπος έχει χάσει τη δυνατότητα άμεσης επικοινωνίας με το Θεό, εξ' αιτίας του προπατορικού αμαρτήματος. Από εδώ πηγάζει και η αναγκαιότητα υιοθέτησης ιδιότυπων διαδικασιών και μέσων που θα διαμεσολαβούν αυτή την επικοινωνία. Σ' αυτό έγκειται και η λατρευτική αξία μιάς σειράς καλλιτεχνικών, συμπεριλαμβανομένων και μουσικών, έργων.

Εάν βγούμε έξω από τα πλαίσια της θρησκευτικής συνείδησης, οι ίδιες λειτουργίες του μουσικού έργου αποκτούν διαφορετικό χαρακτήρα και φαίνονται διαφορετικές. Ο άθεος βλέπει στην λατρευτική μουσική καθαρά αισθητικές ιδιότητες, οι οποίες για τούς θρησκευτικούς στοχαστές – όπως για παράδειγμα ο Ιερός Αυγουστίνος – αποτελούν σαρκικές απολαύσεις «στην εξουσία τών οποίων δεν πρέπει να ενδίδουμε»[321]. Για τον άθεο, ή εν πάσει περιπτώσει για τον αποδέκτη που βρίσκεται εκτός της συγκεκριμένης θρησκευτικής κοινότητας, οι αισθητικές αυτές ιδιότητες συνιστούν σε γενικές γραμμές την εκθεσιακή αξία του μουσικού έργου. Ουσιαστικά, πρόκειται για τις κοσμικοποιές τάσεις που ενυπάρχουν στο ίδιο το έργο, οι οποίες όμως συνειδητοποιούνται ως τέτοιες μόνον όταν αποδυναμώνεται η θρησκευτική συνείδηση. Όπως δείχνει η παραπάνω σκέψη του Ιερού Αυγουστίνου, στις συνθήκες του Μεσαίωνα οι τάσεις αυτές γίνονται αντιληπτές ως διαπάλη μεταξύ ιερού και ιερόσυλου. Το θρησκευτικό μουσικό έργο, ωστόσο, περικλείει τις δύο αντίθετες αξίες που περιγράφηκαν, ανεξάρτητα από το μυστικιστικό και ασκητικό προσανατολισμό του.

Η αντιφατικότητα όλων τών εκδηλώσεων της μουσικής ζωής κατά το Μεσαίωνα, η οποία προετοιμάζει το έδαφος για την Αναγέννηση, αποδεικνύεται εξαιρετικά ωφέλιμη και για τη μουσική. Όπως είναι γνωστό, η τέχνη της πολυφωνίας εμφανίζεται και αναπτύσσεται κατά την ίδια περίοδο. Η σύγχρονη μουσική σημειογραφία, το τραγούδι και η ορχήστρα έχουν επίσης τις ρίζες στο Μεσαίωνα. Μια σειρά μουσικών μορφών, όπως το organum, το discantus, το conductus, το motetto, το gimmel κ.ά. αναπτύσσονται κατά την περίοδο αυτή, θέτο-

Walter Benjamin, Hudojestvena misal i kulturno samosaznanie (Καλλιτεχνική Σκέψη και Πολιτισμική Αυτοσυνείδηση), Sofia: σελ. 347-348.

[321] Stoyan Stoyanov, Problemat muzika – tchovek (Το Πρόβλημα Άνθρωπος – Μουσική), σελ. 11.

ντας τις βάσεις της κατοπινή πολυφωνίας. Η μουσική σημειογραφία αναπτύσσεται διαρκώς από την αλφαβητική σημειογραφία του Βοήθιου, κατά τον 5ο αι., τη νευματική σημειογραφία του 7ου αι., τη μονογραμμική σημειογραφία του 9ου αι., μέχρι το πεντάγραμμο, το οποίο επικρατεί προς το τέλος του 16ου αι.[322]. Η μετρική σημειογραφία, δηλαδή η ακριβής γραπτή απεικόνιση τών χρονικών σχέσεων μεταξύ τών νοτών (ρυθμός) που περιλαμβάνει και την ομαδοποίησή τους σύμφωνα με τις σχέσεις αυτές (μέτρο), εμφανίζεται κατά τον 13ο αι.

Παράλληλα, η οργανική μουσική, η οποία απορρίπτεται από την εκκλησία ως ιερόσυλη έκφραση της σαρκικής αρχής, αρχίζει να αναπτύσσεται μόλις κατά το 15ο αι.[323]. Είναι χαρακτηριστικό, ότι το όργανο αρχίζει να χρησιμοποιείται από την εκκλησία μόλις τον 9ο αι., ενώ οι ρίζες του χάνονται στην αρχαιότητα[324]. Παρά την εχθρική στάση της εκκλησίας απέναντι στα μουσικά όργανα, αυτά εξακολουθούν να αναπτύσσονται και να διαδίδονται στην κοσμική μουσική, η οποία δεν είναι τόσο αυστηρά κανονισμένη όπως η εκκλησιαστική. Τα όργανα χρησιμοποιούνται στους λαϊκούς χορούς, στις σερενάτες, στα σατυρικά τραγούδια και στα τραγούδια εργασίας, στη μουσική ζωή τών φεουδαρχικών αυλών[325].

Κατά το Μεσαίωνα, συνεπώς, δεν εκπληρώνουν όλα τα μουσικά έργα λατρευτικές και θρησκευτικές λειτουργίες. Παράλληλα με τη θρησκευτική μουσική υπάρχει η κοσμική μουσική και παράλληλα με την εκκλησιαστική μουσική ζωή υπάρχει και εκδιπλώνεται η κοσμική μουσική ζωή, η οποία είναι ιδιαίτερα πλούσια από άποψη μορφών. Η μουσική ζωή που αναπτύσσεται στις φεουδαρχικές αυλές διαφέρει από την αστική μουσική ζωή, η οποία πάλι διαφέρει από τη μουσική ζωή που αναπτύσσεται στην ύπαιθρο.

Η κυριαρχία τών ιεραρχικών δομών που χαρακτηρίζουν τη φεουδαρχική κοινωνία, εκφράζεται και στην κοινωνική θέση (status) τών μουσικών. Ο αυλικός μουσικός συμπεριλαμβάνεται στην πολύπλοκη ιεραρχία τών πολυάριθμων υπηρετών, η οποία αποτελείται από μιά ολόκληρη στρατιά που βρίσκεται νυχθημερόν στην υπηρεσία του φεουδάρχη: ιερείς, εκπρόσωποι διάφορων μορφών τέχνης (ζωγράφοι, χορευτές, κ.λπ.), «επιστήμονες», χειροτέχνες και υπαλλήλοι. Στη φεουδαρχική αυλή η μουσική ζωή δεν είναι προσανατολισμένη κυρίως προς την ικανοποίηση τών αισθητικών αναγκών της αριστοκρατίας. Όπως και το πολύπλοκο τελετουργικό που περιβάλλει την καθημερινότητα της ανώτερης (βασιλιάς, πρίγκηπας, δούκας, κόμης), αλλά και της κατώτερης αριστοκρατίας, η αυλική μουσική ζωή αποτελεί επίσης σύμβολο ισχύος και εξουσίας[326].

---

[322] Emile Vuillermoz, όπ. παρ., σελ. 33.
[323] K. Rosenschild, όπ. παρ., σελ. 103.
[324] Rumiyana Zlatarova, Instrumentoznanie (Οργανολογία), σελ. 143 και Eric Blom, The New Everyman Dictionary of Music, London: J.M. Dent & Sons Ltd. 1988, σελ. 529.
[325] Emile Vuillermoz, όπ. παρ., σελ. 48-49.
[326] Edmund Bowles, Musikleben im 15. Jahrhundert – στη σειρά Musikgeschichte in Bildern, Leipzig:

Στις συνθήκες αυτές η αυλική μουσική έχει μάλλον επιδεικτικό χαρακτήρα. Η μουσική, εκτός από την εκκλησιαστική τελετουργία, συνοδεύει όλο το αριστοκρατικό τελετουργικό: επιστροφή από ταξίδι, γιορτές, γάμοι, συμπόσια, υποδοχή επισκεπτών, κυνήγι, αγώνες κ.λπ. Η χορηγίες τών μαικήνων συνιστούν επίσης μία μορφή επίδειξης πλούτου, δύναμης και εξουσίας. Έτσι, στα βιβλία εξόδων τών φεουδαρχικών αυλών υπογράφονται σημαντικά ποσά για μισθώματα μουσικών ή για αγορά μουσικών οργάνων. Είναι φυσικά γνωστό, ότι χάρη στους μαικήνες πολλοί μεγαλοφυείς καλλιτέχνες κατόρθωσαν να επιβιώσουν τών αντίξοων συνθηκών και να πλουτίσουν την ευρωπαϊκή πολιτισμική παράδοση.

Η αστική μουσική ζωή υποτάσσεται στις αρχές της συντεχνιακής οργάνωσης, όπως άλλωστε και οι υπόλοιπες εκδηλώσεις της αστικής κοινωνικής ζωής. Στα πλαίσια αυτά, όλα τα στρώματα του αστικού πληθυσμού συμμετέχουν στη μουσική ζωή είτε ως επαγγελματίες μουσικοί, είτε ως ερασιτέχνες, είτε ως παραγγελιοδότες τών μουσικών, είτε ως ερμηνευτές, είτε ως ακροατές, είτε ως συμμέτοχοι της εκκλησιαστικής λειτουργίας, είτε ως εκτελεστές μουσικής για δημόσια διασκέδαση, είτε τραγουδώντας κατά τη διάρκεια της εργασίας, είτε κατά το τέλος της, κ.λπ.[327].

Στην πόλη υπάρχουν διάφορες κατηγορίες μουσικών. Μία κατηγορία περιλαμβάνει τούς μουσικούς που ασκούν κάποια δημόσια υπηρεσία: πρόκειται για τούς τελάληδες και τούς φρουρούς που με τον ήχο της τρομπέτας ανακοινώνουν την άφιξη σημαντικών επισκεπτών ή εχθρών[328]. Μιά δεύτερη κατηγορία μουσικών αποτελείται από τούς τραγουδιστές και τούς οργανοπαίκτες, οι οποίοι εργάζονται με ημερομίσθιο. Η κατηγορία αυτή είναι συντεχνιακά οργανωμένη με σκοπό την προάσπιση τών επαγγελματικών της συμφερόντων. Οι πλούσιοι εκπρόσωποι της ανερχόμενης αστικής τάξης τούς μισθώνουν για γάμους, χορούς, συμπόσια, κ.λπ. Η συντεχνία τών μουσικών συνήθως είναι οργανωμένη σύμφωνα με τις ίδιες αρχές με τις οποίες δομείται και κάθε άλλη συντεχνία επαγγελματιών. Η συντεχνία εξασφαλίζει ορισμένα προνόμια για τα μέλη της σε αντίθεση με τούς μουσικούς που δεν συμμετέχουν σ' αυτήν. Έτσι για παράδειγμα, στη Frankfurt am Main η δραστηριότητα ξένων μουσικών απαγορεύεται, καθώς η απόφαση της εκκλησιαστικής συνόδου του Στρασβούργου του 1405 επιτρέπει τη δραστηριότητα μόνο τών ντόπιων μουσικών[329].

Η ισχύς τών επαγγελματικών οργανώσεων είναι και ο λόγος που μία τρίτη κατηγορία, αυτή τών περιπλανώμενων μουσικών, προσπαθεί να συμμετέχει στις συντεχνίες. Εκτός απ' αυτό, οι επίσημες αρχές πολύ συχνά φέρονται απέναντι

VEB Deutscher Verlag für Musik 1977, τ. 3, μέρος 8, σελ. 6-7.

[327] Όπ. παρ., σελ. 13.

[328] Όπ. παρ., σελ. 13- 14.

[329] Όπ. παρ., σελ. 14.

στούς περιπλανώμενους μουσικούς σαν σε επικίνδυνο όχλο. Οι περιπλανώμενοι μουσικοί είναι συνεχώς κυνηγημένοι από την εκκλησία. Αυτό φαίνεται για παράδειγμα από την αίτηση ομάδας περιπλανώμενων μουσικών, οι οποίοι το 1321 επέδωσαν αίτηση στο βασιλιά της Γαλλίας, ζητώντας την αναγνώρισή τους ως αστικής οργάνωσης[330]. Παρά τη δυσμενή θέση τών περιπλανώμενων μουσικών, ένα μεγάλο μέρος τών αναγκών της μεσαιωνικής πόλης καλύπτεται από αυτούς. Εκτός από αυτό συχνά οι περιπλανώμενοι μουσικοί βρίσκουν καταφύγιο στις αυλές τών διάφορων φεουδαρχών, όπου μέχρι τον 14ο αι. δεν συναντώνται μόνιμα διορισμένοι μουσικοί[331].

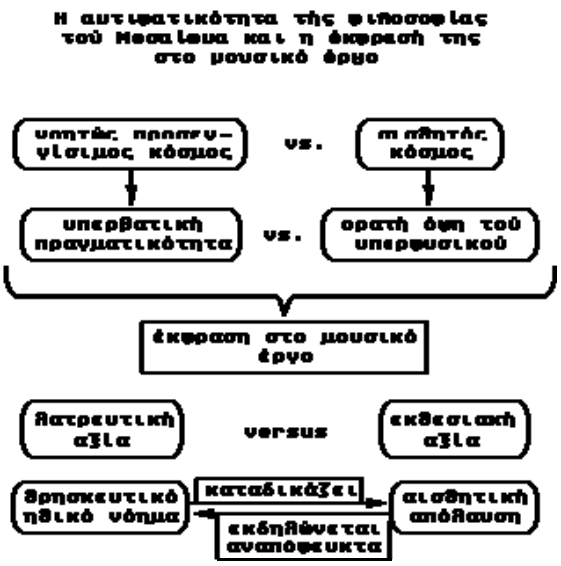
Στη μεσαιωνική πόλη εκτός από την επαγγελματική μουσική τέχνη, υπάρχει και η ερασιτεχνική. Για τούς εκπροσώπους τών ανώτερων αστικών στρωμάτων η πληρότητα της μόρφωσης απαιτεί γνώσεις και αστο χώρο της μουσικής, απαιτεί δηλαδή ικανότητα ανάγνωσης παρτιτούρας και γνώση κάποιου μουσικού οργάνου. Έτσι αναπτύσσεται η «οικιακή» ερασιτεχνική μουσική δραστηριότητα, η οποία δεν προορίζεται για δημόσια εκτέλεση, αλλά είναι προσανατολισμένη μάλλον στη συμμετοχή τών παρόντων[332].

Η μεσαιωνική μουσική ζωή στην ύπαιθρο συνδεόταν πάντα με την ολοήμερη εργασία στο χωράφι και στα φεουδαρχικά κτήματα. Η ζωή στο χωριό πρόσφερε επίσης μιά ποικιλία δυνατοτήτων ανάπτυξης της μουσικής δραστηριότητας, όπως και η ζωή στην πόλη. Ο γάμος στο χωριό, για παράδειγμα, είναι αδιανόητος χωρίς μουσική. Το χωριό μάλιστα, και συνεπώς και η αγροτική μουσική ζωή, είναι πολύ πιό στενά δεμένες στα αρχαία παραδοσιακά εθνικά έθιμα. Κατάλοιπα τών εθίμων αυτών παρατηρούνται και στη μουσική δραστηριότητα κατά τις διάφορες γιορτές στο χωριό, όπως είναι η πρωτοχρονιά, τα θεοφάνεια, η γιορτή του αγίου Ιωάννη και φυσικά η αποκριά.

Οι κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες του Μεσαίωνα που εξετάστηκαν και στα πλαίσια τών οποίων εκδιπλώνεται η μουσική ζωή, δείχνουν επίσης τα πλαίσια στα οποία εμφανίζεται η μεσαιωνική φιλοσοφία της μουσικής. Τα βασικά χαρακτηριστικά της μεσαιωνικής κοσμοθεώρησης εκφράζονται και στο χώρο αυτό, ο οποίος είναι επίσης «θεολογοποιημένος». Μιά σειρά στοχαστών, που ασχολούνται με τα προβλήματα της μουσικής τέχνης, είναι ιερείς. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται ο Κλίμης ο Αλεξανδρινός (τέλος 2ου-αρχές 3ου αι.), ο Ιερός Αυγουστίνος (354-430), ο Αλκίνας (περίπου 753-804), ο Hucbald (περίπου 840-930), ο John Scott Eurigen (περίπου 810-877), ο Guido d' Arezzo (περίπου 990-1050), ο Philippe de Vitry (1291-1361) από τη σχολή του Παρισιού τών Leonin και Perotin, κ.ά.

---

[330] Όπ. παρ., σελ. 14.
[331] Όπ. παρ., σελ. 7.
[332] Όπ. παρ., σελ. 15.



Η ηθικολογική προσέγγιση της μουσικής θέτει στο προσκήνιο τα προβλήματα που αφορούν το ηθικό περιεχόμενο τών μουσικών μορφών. Ο Κλίμης ο Αλεξανδρινός αντιπαραθέτει την ηθική της λειτουργικής μουσικής στα τραγούδια του άθεου όχλου, τα οποία συνοδεύονται από «αισθησιακά θεάματα, μουσική με αυλούς και χειροκροτήματα, συμπόσια και κάθε είδους ακαθαρσίες»[333]. Είναι σαφές ότι σ' αυτές τις αντιλήψεις του πρώιμου Μεσαίωνα εκφράζεται η αντίδραση απέναντι στην κρίση και την παρακμή της παλιάς τάξης πραγμάτων. Η θρησκεία παίζει διαμεσολαβητικό ρόλο μεταξύ τών μεταβαλλόμενων μορφών της μουσικής ζωής (και τη μεταβαλλόμενη μουσική γλώσσα) και τη νεοδιαμορφούμενη κοινωνική τάξη πραγμάτων[334].

Ο Αυγουστίνος εκφράζει τη διττότητα της ηθικολογικής προσέγγισης της μουσικής, διαχωρίζοντας αυστηρά εκείνο το οποίο απαιτούν οι αισθήσεις (και το οποίο καταδικάζεται ως σαρκική αμαρτία) από εκείνο το οποίο προτάσσει η νόηση. Η άποψή του αυτή καθορίζεται από τη γενικότερη αντίληψη, σύμφωνα με την οποία τα γήινα πράγματα είναι απαραίτητο να χρησιμοποιούνται, αλλά δεν είναι απαραίτητο να τα απολαμβάνουμε[335]. Ο Αυγουστίνος ωστόσο, φαίνεται να αμφιταλαντεύεται μεταξύ της αισθητήριας απόλαυσης που προσφέρει η μουσική και τον ηθικο-ασκητικό προσανατολισμό τών κειμένων τών ψαλμών.

Στη βάση της αντιφατικότητας της μεσαιωνικής φιλοσοφίας που υποδείχθηκε, γίνεται κατανοητή αυτή η αμφιβολία. Μπορεί να προστεθεί σ' αυτό η *αντικειμενική αντιφατικότητα* του ίδιου του μουσικού έργου, που εκφράζεται με την αντιπαράθεση μεταξύ της εκθεσιακής και της λατρευτικής του αξίας.

Στο πνεύμα της πατρολογίας, το «αναγκαίο κακό» της αισθητικής απόλαυσης συνίσταται στο γεγονός ότι δεν είναι ο καθένας ικανός «να κατανοήσει τις ιερές γραφές, να κατανοήσει την αφηρημένη θεολογική πορεία τών συλλογισμών και να ερμηνεύσει σωστά τα δόγματα»[336]. Η επίδραση της τέχνης στη συναισθηματική σφαίρα του ανθρώπινου ψυχισμού είναι λοιπόν αναγκαία για να υποβοηθήσει ακριβώς την κατανόηση του ιερού κειμένου. Το μουσικό έργο, από την πλευρά του, φαίνεται ότι ασκεί παρόμοια επίδραση πιό άμεσα από τα έργα άλλων μορφών της τέχνης, για παράδειγμα από τον πίνακα ή το γλυπτό. Το

[333] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 105.
[334] Όπ. παρ., σελ. 106.
[335] Όπ. παρ., σελ. 110.
[336] Όπ. παρ., σελ. 111.

γεγονός αυτό, που είναι γνωστό ακόμη από την αρχαιότητα, δεν διαφεύγει της προσοχής τών πατέρων της εκκλησίας.

Με την έννοια αυτή, συνεπώς, η μουσική για τούς μεσαιωνικούς στοχαστές έχει κυρίως προπαιδευτικό χαρακτήρα[337]. Ο προπαιδευτικός αυτός χαρακτήρας, φυσικά, διαφέρει ουσιαστικά από τον διαπαιδαγωγητικό χαρακτήρα, τον οποίο οι Αρχαίοι Έλληνες αποδίδουν όχι μόνο στη μουσική, αλλά στην τέχνη γενικότερα. Στους Αρχαίους Έλληνες η μουσική, η ποίηση κ.λπ. στοχεύουν στη διαπαιδαγώγηση του πολίτη στο πνεύμα τών αρετών. Οι μεσαιωνικοί στοχαστές αποδέχονται τη μουσική στο βαθμό που αυτή μπορεί να εμπνεύσει στον πιστό την ταπεινοφροσύνη και το δέος μπροστά στο Θεό.

Από την άλλη πλευρά, η αυστηρή αντισενσουαλιστική (με την ευρύτερη έννοια του όρου) θεολογία καταδικάζει την αισθητήρια διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης. Στην περίπτωση αυτή η αισθητική απόλαυση αποκτά το χαρακτήρα υπερβατικής διανοητικής απόλαυσης. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Ιερός Αυγουστίνος είναι πεισμένος ότι αντικείμενο απόλαυσης στους «ιδανικά ερμηνευμένους ψαλμούς»[338] δεν είναι η φωνή του ψάλτη, αλλά το περιεχόμενο τών λόγων του. Και εδώ συναντάμε και πάλι την αντίφαση που υποδείχθηκε και η οποία εκφράζεται στη μεσαιωνική φιλοσοφία της μουσικής.

Ήδη έχει υποδειχθεί ότι δύο είναι τα κύρια στοιχεία της μεσαιωνικής κοινωνικότητας – ιεραρχική δομή και υπερβατικότητα του νοήματος. Στο χώρο της φιλοσοφίας τα στοιχεία αυτά εκφράζονται ως ιεραρχία τών υπερβατικών νοημάτων, η σύλληψη τών οποίων επαφίεται κυρίως στην πίστη. Η ηθικολογική προσέγγιση της μουσικής, η οποία θέτει στο προσκήνιο το ηθικό περιεχόμενο τών μουσικών μορφών, στην προκειμένη περίπτωση δίνει προτεραιότητα στο θεολογικο-ηθικό περιεχόμενο του ψαλλόμενου κειμένου, για το οποίο αναγνωρίζει τη δυνατότητα να αποτελεί αντικείμενο απόλαυσης.

Παράλληλα, η μεσαιωνική σκέψη στρέφει την προσοχή της στην αλήθεια του θρησκευτικού κειμένου. Φυσικα, όταν γίνεται λόγος για αλήθεια εδώ, δεν πρόκειται για κάποιου είδους αντιστοιχία (η οποία μπορεί να συλληφθεί ορθολογικά) τών περιγραφόμενων στα ιερά κείμενα γνωστικών μορφών προς την αντικειμενική πραγματικότητα. Στην προκειμένη περίπτωση η αλήθεια νοείται ως υπερβατική αλήθεια η οποία φανερώνεται μέσω αποκάλυψης και η οποία δεν επιδέχεται ορθολογική επαλήθευση ούτε μπορεί να υποβληθεί σε παρόμοια διαδικασία.

Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική παίζει το ρόλο, ας πούμε, *βοηθητικού μέσου* για την κατανόηση του ιερού κειμένου, το μυστικό νόημα του οποίου μπορεί να συλληφθεί μόνο με την «ψυχολογική υποστήριξη της πίστης»[339].

---

[337] Όπ. παρ., σελ. 112.
[338] Όπ. παρ.
[339] Όπ. παρ., σελ. 115.

Ακριβώς λόγω του προσανατολισμού προς ένα τέτοιο βαθύ προσωπικό, υποκειμενικό βίωμα, όπως είναι η πίστη, το ιερό κείμενο παραμένει ευθύς εξ' αρχής αλώβητο από την *αντικειμενική, ορθολογικά ερμηνεύουσα δραστηριότητα*. Από εδώ πηγάζει και η αναγκαιότητα της *αλληγορίας*. Η αλληγορία, με τη σειρά της, οδηγεί στην αναβίωση και την νέα επεξεργασία της μαθηματικής θεωρητικολογίας της ελληνιστικής περιόδου, η οποία έλκει την καταγωγή της από τον θεωρικό (speculativ) χαρακτήρα του Πυθαγορισμού.

Θα επιστρέψω και πάλι στο πρόβλημα της κυρίαρχης ιεραρχικής δομής της μεσαιωνικής κοινωνικότητας, η οποία καθορίζει την αυστηρή διαχωριστική γραμμή μεταξύ τών λειτουργιών τών ιερέων και τών λαϊκών. Ενώ το κυριολεκτικό νόημα της Αγίας Γραφής είναι προσιτό για τούς λαϊκούς, το αλληγορικό, τροπολογικό, και λοιπά νοήματα είναι προσιτά μόνο στους ιερείς. Οι μεσαιωνικοί στοχαστές ανακαλύπτουν στη μουσική το αλληγορικό νόημα τών αριθμών, αν και η αντίληψη αυτή δεν συνιστά απλή επανάληψη τών Πυθαγορικών απόψεων.

Από την άποψη αυτή, δεν είναι τυχαίος ο αυστηρός διαχωρισμός μεταξύ θεωρίας και πρακτικής. Ενώ η μουσική πρακτική είναι προσιτή από τον «απλό λαό», η θεωρία της μουσικής (και βέβαια και η θεωρία *για* τη μουσική) είναι προσιτή μόνο στους μυημένους. Η μουσική πρακτική πρέπει να υποτάσσεται στη θεωρία (από εδώ και ο *κανονισμός* της μεσαιωνικής μουσικής). Η θεωρία, λοιπόν, δεν πηγάζει από τη μουσική πρακτική. Η μεσαιωνική θεωρία της μουσικής δεν έχει τον αναλυτικό-περιγραφικό χαρακτήρα και γενικευτικό χαρακτήρα της σύγχρονης θεωρίας της μουσικής, αλλά έχει μάλλον *προστακτικό* χαρακτήρα.

Παράλληλα όμως, η εκκλησία παρατηρεί ότι παρ' όλα αυτά, η κοσμική μουσική διεισδύει βαθμιαία στα θρησκευτικά μουσικά είδη και ύφη. Το γεγονός αυτό, σε συνδιασμό με τα χαρακτηριστικά της μεσαιωνικής θεωρίας της μουσικής που υποδείχθηκαν, προκαλεί τη μεγάλη κωδικοποίηση, η οποία διατυπώνεται στο Γρηγοριανό Αντιφωνάριο. Παρά το ότι ο κώδικας αυτός συνδέεται με το όνομα του πάπα Γρηγορίου του 1ου (7ος αι.), στην επεξεργασία του συμμετείχαν πατέρες της εκκλησίας και μοναχοί σε μιά περίοδο περίπου τεσσάρων αιώνων (5-9 αι.)[340].

Η αντιφατικότητα της μεσαιωνικής φιλοσοφίας της μουσικής εκφράζεται και στη διάσταση που υποδείχθηκε μεταξύ της μουσικής πρακτικής και θεωρίας. Ενώ η μουσική πρακτική (και κυρίως η κοσμική) ουσιαστικά τροποποιεί τη μουσική θεωρία και συχνά την παρακάμπτει, η τελευταία αφομοιώνεται τελικά από τον ανορθολογισμό της καθολικής αλληγοροποίησης[341]. Ήδη αναφέρθηκα

[340] Όπ. παρ., σελ. 121.
[341] Όπ. παρ., σελ. 127.

στον υπερβολικό συμβολισμό στοχαστών όπως ο Aribus Scholasticus, ο Marchettus da Padua και ο Jean de Muris, που οδηγεί στο παράλογο.

Στις πραγματείες ενός από τούς σημαντικότερους θεωρητικούς του Μεσαίωνα, του Guido d' Arezzo, εκφράζεται η περιπλοκή της θεωρίας της μουσικής. Σύμφωνα με την άποψη του d' Arezzo, η «εποπτεία» προϋποθέτει κάτι περισσότερο από την απλή γνώση τών μουσικο-μαθηματικών ορισμών. Ο αληθινός μουσικός πρέπει να είναι ικανός να αναπαράγει άγνωστη μελωδία με βάση τη γραπτή της απεικόνιση[342].

Σύμφωνα με τον Denesch Zoltai, το κριτήριο αυτό δείχνει ότι ήδη κατά τον 11ο αι. η ακριβής μελέτη τών μελωδιών είχε μετατραπεί σε αναγκαία συνθήκη της μουσικής ζωής. Η αναγκαιότητα αυτή συνδέεται επίσης και με τις πολιτισμικές ανταλλαγές μεταξύ τών διάφορων κέντρων θρησκευτικής μουσικής. Από εδώ προκύπτει και η ανάγκη επεξεργασίας νέας μουσικής σημειογραφίας. Ο Guido d' Arezzo δημιουργεί νέα σημειογραφία, με βάση τη χρήση γραμμάτων, που σημειώνουν τις νότες, και γραμμών, που σημειώνουν το ύψος. Παρά το γεγονός ότι ο προσανατολισμός του αυτός δείχνει το ενδιαφέρον του μάλλον για την τεχνική όψη της μουσικής, παρά για το περιεχόμενό της, ο Guido d' Arezzo στρέφει την προσοχή του και στη συναισθηματική πλευρά, αλλά μόνο στα πλαίσια του θρησκευτικού ασκητισμού.

Στις απόψεις του Guido d' Arezzo συναντάμε την ίδια αντιφατικότητα που χαρακτηρίζει τούς υπόλοιπους μεσαιωνικούς στοχαστές. Από τη μία πλευρά, η μουσική σημειογραφία του επιτρέπει τον εξορθολογισμό της προσέγγισης του μουσικού υλικού και βοηθά την ομοιογενοποίησή του. Από την άλλη πλευρά, ο Guido d' Arezzo παραμένει στα πλαίσια του ανορθολογισμού της καθολικής αλληγορίας στο χώρο της μουσικής.

Θα πρέπει ωστόσο να αναγνωριστεί ότι ορισμένες όψεις της άποψης του Guido d' Arezzo προκαλούν ρήγματα στον ακραίο ανορθολογισμό. Από την άποψη αυτή μπορεί κανείς να ισχυριστεί, ότι σε κάποιο βαθμό η άποψη του Guido d' Arezzo αποστασιοποιείται από τη δογματική κυριαρχία της θεολογίας, η οποία αναγνωρίζει ως μοναδικό περιεχόμενο τών μουσικών μορφών τη θρησκευτική ενόραση και την υπερβατική αλληγορία.

Το ρήγμα στον ακραίο ανορθολογισμό συνδέεται με τις γενικότερες αλλαγές που επέρχονται κατά τον 11ο-12ο αι. Κατά την περίοδο αυτή οι κοινωνικοπολιτισμικές αλλαγές επιβάλλουν πλέον την αναζήτηση της υποστήριξης του Λόγου για τη θεμελίωση τών θρησκευτικών δογμάτων. Η ανάπτυξη της αστικής κουλτούρας, τών λεγόμενων εμπειρικών επιστημών[343], αλλά και η πλατιά διάδοση της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφικής παράδοσης, είναι μερικές από τις αλ-

[342] Όπ. παρ., σελ. 129.
[343] Όπ. παρ., σελ. 135.

λαγές που πραγματοποιούνται κατά την περίοδο αυτή. Σ' αυτές θα πρέπει να προστεθεί η προαναφερθείσα εγγενής αντιφατικότητα της μεσαιωνικής φιλοσοφίας (και ειδικότερα της φιλοσοφίας της μουσικής). Η νεοεμφανισθείς σχολαστικισμός δεν μπορεί να αρκεστεί με την ανορθολογική αρχή του Τερτυλιανού που αναφέρθηκε. Στις συνθήκες αυτές εμφανίζονται και αναπτύσσονται οι δύο κύριες κατευθύνσεις του σχολαστικισμού, ο nominalismus (νομιναλισμός) και ο universalismus (ουνιβερσαλισμός).

Στα πλαίσια του νομιναλισμού η θεωρία τών δύο αληθειών, που αναπτύσσεται κυρίως από την αραβική φιλοσοφία (αβεροϊσμός, Ibn Rushd), βρίσκει πρόσφορο έδαφος. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η αλήθεια της φιλοσοφίας είναι διαφορετική από εκείνη της θεολογίας και συχνά δεν συμβιβάζεται μαζί της. Προφανώς, η θεωρία τών δύο αληθειών (ή της διπλής αλήθειας, ή της διττής αλήθειας) συνιστά μία από τις πρώτες προσπάθειες απελευθέρωσης της φιλοσοφίας από τη θεολογία. Η θεωρία αυτή αναπτύσσεται ιδιαίτερα κατά τον επόμενο – 13ο – αιώνα κυρίως από τούς νομιναλιστές John Duns Scott (1265?-1308) και William Ockham (1285?- περίπου 1349).

Φαίνεται ότι είναι δικαιολογημένος ο παραλληλισμός μεταξύ της θεωρίας της διττής αλήθειας και την ανάπτυξη της πολυφωνίας. Η πολυφωνική δομή υπογραμμίζει τη δημιουργική αυτονομία του ανθρώπου και δυσκολεύει όλο και περισσότερο την υποστήριξη του μύθου περί της θεϊκής καταγωγής της musica sacra[344]. Η ταυτόχρονη εκδίπλωση περισσότερων από μία φωνών, η οποία συχνά περιλαμβάνει ασύμβατα ως προς το περιεχόμενό τους κείμενα, όπως το παράδειγμα τών μοτέτων που αναφέρθηκε, πιθανόν αποτελεί το αισθητικό-καλλιτεχνικό ισοδύναμο της θεωρίας της διττής αλήθειας[345]. Παράλληλα, η εκκλησία παρατηρεί την αλληλοδιείσδυση της musica sacra και της musica prohibita. Η τελευταία, σε διάκριση από την πρώτη, στρέφει την προσοχή στην ποικιλία τών μουσικών μορφών, καθώς επίσης και στο μερικό, το ατομικό, το οποίο εκφράζεται μέσω αυτής της ποικιλίας.

Οι αλλαγές που υποδείχθηκαν προκαλούν την αντίδραση τών συντηρητικά προσανατολισμένων θεολόγων, οι οποία εκφράζεται με τη λεγόμενη Γρηγοριανή μεταρρύθμιση του 12ου αι., που πραγματοποιείται από τον Bernard Clervoski. Με τη μεταρρύθμιση αυτή καταβάλλεται προσπάθεια υποστήριξης της ηθικολογικής προσέγγισης της μουσικής, κατά τών κοσμικοποιών τάσεων, οι οποίες εμφανίζονται ήδη με την κατεύθυνση της λεγόμενης ars antiqua της Σχολής του Παρισιού, τών Leonin και Perotin[346], στην οποία εμφανίζεται και η μετρική μουσική σημειογραφία.

---

[344] Όπ. παρ., σελ. 137.
[345] Όπ. παρ., σελ. 138.
[346] Emile Vuillermoz, όπ. παρ., σελ. 58-61. Βλ. επίσης και George Pilca, Ο Κόσμος της Μουσικής, Αθήνα: Κάλβος 1981, σελ. 188.

Οι διαδικασίες κοσμικοποίησης είναι πλέον μη αντιστρέψιμες και αυτό γίνεται προφανές, όταν αργότερα – κατά το 14ο αι. – εμφανίζεται η τάση της ars nova του Philippe de Vitry (1291-1361), που φέρεται συνεχιστής της Σχολής του Παρισιού του Perotin[347]. Μέχρι τότε η μουσική ήταν μονοφωνική, διφωνική ή τριφωνική, όπως στην ars antiqua[348]. Η νέα τέχνη του Philippe de Vitry εμπλουτίζει το μουσικό υλικό, αρχίζοντας όλο και συχνότερα να χρησιμοποιεί το διάστημα της τρίτης[349], επιβάλλοντας μελωδικά την τελεία πτώση[350], και γενικότερα απελευθερώνοντας την προσέγγιση του μουσικού υλικού από μιά σειρά θεολογικά θεμελιωμένες προκαταλήψεις[351].

Σε αντιστοιχία με αυτό το πνεύμα βρίσκεται και η πραγματεία «De musica» του Johannes de Grocheio (περίπου στο 1300), θεωρητικού της μουσικής, ο οποίος εργάστηκε στο Παρίσι. Κατά τη γνώμη του είναι πολύ σημαντικές οι εθνικές και κοινωνικές διαφορές μεταξύ τών ποικίλων μουσικών γλωσσών[352]. Η άποψη αυτή διαγράφει μιά εντελώς διαφορετική προσέγγιση από εκείνη της εκκλησίας. Ενώ η θρησκευτική ηθικολογική προσέγγιση υπογραμμίζει το *ενιαίο*, το *γενικό*, το *καθολικό*, η προσέγγιση του Johannes de Grocheio τονίζει το *ποικιλόμορφο*, το *μερικό*, και το *ατομικό*. Ο Johannes de Grocheio αναζητά τη σχέση μεταξύ της ποικιλομορφίας τών κοινωνικών στρωμάτων και της ποικιλομορφίας τών μουσικών μορφών[353].

Παράλληλα, ο Johannes de Grocheio παρακάμπτει σε μεγάλο βαθμό τον αυστηρό διαχωρισμό μεταξύ της κοσμικής και της θρησκευτικής αρχής στη μουσική. Η θεωρία του Grocheio δεν απευθύνεται τόσο στους εκκλησιαστικούς κύκλους, όσο στα νέα αστικά κοινωνικά στρώματα. Αυτός είναι και ο λόγος που η τυπολογία της μουσικής, την οποία προτείνει, διαφέρει σημαντικά από την τυπολογία που έχει γίνει με βάση τις Πυθαγορικές παραδόσεις. Κατά την άποψη του Johannes de Grocheio υπάρχουν τρείς τύποι μουσικής – φωνητικής και οργανικής: κοσμική (musica civilis ή musica vulgaris), πολυφωνική μετρική μουσική (musica composita ή regularis) και εκκλησιαστική μουσική (musica ecclesiastica)[354].

Ο Johannes de Grocheio αναλύει λεπτομερώς την κοσμική μουσική. Χάρη στις αναλύσεις του διαθέτουμε σήμερα αρκετά πλούσιες πληροφορίες για τούς τρόπους ερμηνείας της, όπως και για τη σημασία τών διάφορων κοσμικών μου-

---

[347] Emile Vuillermoz, όπ. παρ., σελ. 67-68.
[348] George Pilca, όπ. παρ., σελ. 189.
[349] Όπ. παρ.
[350] Emile Vuillermoz, όπ. παρ., σελ. 68.
[351] Για παράδειγμα, ο Philippe de Vitry δεν θεωρεί πλέον τον τρίσημο ρυθμό ως το μοναδικό τέλειο. Χαρη σ' αυτόν το διάστημα της αυξημένης τετάρτης – το λεγόμενο από τούς θεωρητικούςτής εποχής «diabolus in musica», έπαψε να θεωρείται καταδικαστέο.
[352] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 143.
[353] Όπ. παρ.
[354] Όπ. παρ., σελ. 144.

σικών μορφών της εποχής εκείνης.

Η θεωρία του Johannes de Grocheio ουσιαστικά αποτελεί συνδετικό κρίκο μεταξύ της μεσαιωνικής φιλοσοφίας της μουσικής και τών θεωριών που αναπτύχθηκαν στις επόμενες ιστορικές περιόδους.

ΕΝΟΤΗΤΑ 6

Η ΝΕΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΚΕΝΤΡΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Οι ρίζες τών κοσμικοποιών τάσεων που εμφανίζονται στη σφαίρα του πνευματικού πολιτισμού του Μεσαίωνα, βρίσκονται στην αντιφατικότητα τών ίδιων τών κοινωνικών δομών. Στα πλαίσια της ίδιας της μεσαιωνικής κοινωνικότητας γεννώνται οι δυνάμεις εκείνες, οι οποίες σε ορισμένο στάδιο της ιστορικής ανάπτυξης οδηγούν σε κρίση το υφιστάμενο καθεστώς.

Η μετάβαση από το φεουδαρχικό στο σύγχρονο τύπο κοινωνικότητας διαμεσολαβείται από την περίοδο εκείνη, η οποία μένει στην ιστορία με την ονομασία Αναγέννηση. Ο ιστορικός της τέχνης Giorgio Vasari χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τον όρο αυτό στο έργο του «Η Ζωή τών Σημαντικότερων Ζωγράφων, Γλυπτών και Αρχιτεκτόνων», το 1550. Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται κατόπιν από το Γάλλο ιστορικό Michelet και από το Γερμανό ερευνητή Jacob Burkhardt, ο οποίος το 1860 εξέδοσε το έργο «Η Ιταλική Κουλτούρα στην Εποχή της Αναγέννησης»[407].

Το φαινόμενο που ονομάζεται Αναγέννηση εμφανίζεται πρώτα στην Ιταλία και κατόπιν και σε άλλες χώρες, όπως η Ισπανία, η Αγγλία, η Ολλανδία, η Γαλλία, κ.λπ. Όπως είναι γνωστό, αρχικά ο όρος Αναγέννηση εννοούσε την αναγέννηση του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Αργότερα, έγινε σαφές ότι κατά την ιστορική αυτή περίοδο δεν αναγεννάται ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός, αλλά δημιουργείται ένας νέος τύπος πολιτισμού, ο οποίος θεμελιώνεται σε διαφορετικές από τις φεουδαρχικές κοινωνικο-οικονομικές σχέσεις.

Η αναγεννησιακή κοινωνικότητα, ως περίοδος γέννησης νέων σχέσεων, φέρει τα σημάδια της μεταβατικότητας. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, όπως είναι γνωστό, ο κυρίαρχος κατά το Μεσαίωνα κοινωνικός δεσμός αντικαθίσταται από έναν άλλο. Ενώ κατά τη φεουδαρχία κυριαρχεί η σχέση της προσωπικής εξάρτησης, κατά την περίοδο της Αναγέννησης εκτοπίζεται βαθμιαία από τη σχέση της *προσωπικής ανεξαρτησίας, που θεμελιώνεται στην εμπράγματη εξάρτηση*.

Από την άλλη πλευρά, κατά την περίοδο της Αναγέννησης, η σχέση της προσωπικής ανεξαρτησίας που υποδείχθηκε, δεν έχει μετατραπεί ακόμη σε κυ-

---

[407] M. S. Ovsyanikov, Istoriya na esteticheskata misal (Ιστορία της Αισθητικής Σκέψης), Sofia: Partizdat 1982, σελ. 85.

ρίαρχη. Τα χαρακτηριστικά της νέας κοινωνικής πραγματικότητας βρίσκονται σε διαρκή αντιπαράθεση με την παλιά τάξη πραγμάτων, η οποία κατορθώνει μόνο προσωρινά να επανακτήσει μέρος της πρώην δύναμής της. Πολύ σύντομα, μετά την περίοδο αυτή, οι αστικές επαναστάσεις τη μετατρέπουν σε ανεπίστρεπτο παρελθόν.

Η Αναγέννηση, ως ιδιόμορφη, ιστορικά μεταβατική κοινωνική πραγματικότητα, χαρακτηρίζεται κυρίως από την *αποκατάσταση της ορθολογικότητας και της αισθητότητας*. Ο Μεσαίωνας με την ανορθολογική του πίστη στην απελευθερωμένη από τις σαρκικές της διαστάσεις αυθεντία, ουσιαστικά δεν κατορθώνει να υπερβεί τις εγγενείς του αντιφάσεις. Οι αντιφάσεις αυτές εμφανίζονται όχι μόνο στο χώρο του πνευματικού, αλλά και στο χώρο του υλικού πολιτισμού, ετοιμάζοντας το έδαφος για τις ποιοτικές αλλαγές, οι οποίες θα ακολουθήσουν και στους δύο αυτούς χώρους, κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, και αργότερα κατά την περίοδο τών επαναστάσεων.

Η αναγεννησιακή κοινωνικότητα διακρίνεται από εκείνον τον τύπο θεσμικής ορθολογικότητας, ο οποίος εμφανίζεται με το Διαφωτισμό. Η κοινωνικότητα αυτή δεν έχει ακόμη αποκτήσει τον εργαλειακό-πραγματιστικό χαρακτήρα, ο οποίος προκαλεί την κριτική μιάς σειράς ερευνητών, ξεκινώντας από τούς εκπροσώπους του λεγόμενου ουτοπικού σοσιαλισμού και καταλήγοντας στους εκπροσώπους της φιλοσοφίας της ζωής ή της πρώιμης Σχολής της Φρανκφούρτης (T. Adorno, M. Horkheimer), του γαλλικού υπαρξισμού ή του μεταμοντερνισμού (J.-F. Lyotard). Παράλληλα, η αναγεννησιακή κοινωνικότητα δεν παρουσιάζει τις τάσεις ολοκληρωτισμού, οι οποίες αργότερα, κατά τον 20ο αι. επιβάλλονται με το σταλινισμό ή το φασισμό (ισπανικού, ιταλικού, ή «κλασικού» γερμανικού τύπου).

Η ορθολογικότητα μάλιστα, δεν επιβάλλεται ακόμη κατά την περίοδο της Αναγέννησης ως κυριαρχία της *αφαίρεσης στη σφαίρα τών διυποκειμενικών σχέσεων*, αν και *εμφανίζει παρόμοια τάση*. Αυτό είναι φυσικό, επειδή οι σχέσεις προσωπικής ανεξαρτησίας, που θεμελιώνονται στην εμπράγματη εξάρτηση, γεννώνται στις συνθήκες της προσωπικής εξάρτησης. Η συντεχνιακή οργάνωση που αντιστοιχεί στη φεουδαρχική δομή γαιοκτησίας[408], δεν είναι απελευθερωμένη από τις σχέσεις προσωπικής εξάρτησης. Ο άνθρωπος, δεμένος για όλη του τη ζωή με ορισμένο επάγγελμα δεν μπορεί να πάψει να είναι μέλος της συντεχνίας του και να γίνει μέλος κάποιας άλλης συντεχνίας. Οι σχέσεις προσωπικής ανεξαρτησίας, που θεμελιώνεται στην εμπράγματη εξάρτηση, προϋποθέτουν την απελευθέρωση από την κυριαρχία της συντεχνιακής οργάνωσης[409], όπως και τον αποχωρισμό τών παραγωγών από τις συνθήκες παραγωγής[410] και από την

[408] K. Marx, F. Engels, Η Γερμανική Ιδεολογία, Αθήνα: Gutenberg 1979, τ. 1, σελ. 65.
[409] K. Marx, Το Κεφάλαιο, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή 1978, τ. 1, σελ. 740.
[410] K. Marx, Προκαπιταλιστικοί Τρόποι Παραγωγής, Αθήνα: Κάλβος 1983, σελ. 142.

ανταλλαγή τών εμπορευμάτων, τα οποία παράγουν[411].

Οι αλλαγές αυτές είναι δυνατές μόνο στα πλαίσια της *πόλης*. Αυτός είναι και ο λόγος που ενώ η φεουδαρχία ξεκινά από το χωριό, ο καπιταλισμός, όπως και η αρχαιότητα, ξεκινούν από την πόλη[412]. Όπως υπέδειξα, στη δεύτερη διάλεξη[413], προϋπόθεση για την κυριαρχία της ορθολογικής σκέψης είναι ο διαχωρισμός της κοινωνίας από τη φύση. Ο διαχωρισμός αυτός γίνεται δυνατός ακριβώς στα πλαίσια της αστικής (με την έννοια του άστεως) δομής.

Άλλη προϋπόθεση είναι ο διαχωρισμός τών δραστηριοτήτων που διαμεσολαβούν την παραγωγή και την κατανάλωση – το *εμπόριο* και οι *τραπεζικές δραστηριότητες*. Η διαδικασία αυτή πραγματοποιείται και πάλι στην πόλη και τότε επέρχεται η κυριαρχία της *ανταλακτικής αξίας του εμπορεύματος*. Στις συνθήκες αυτές το εμπόρευμα είναι πλέον αδιάφορο ως ποιοτικά διαφορετική μονάδα, η οποία είναι ποιοτικά διαφοροποιημένη αξία χρήσης. Το εμπόρευμα προβάλλει με την αφηρημένη του ανταλλακτική αξία, με τις αφηρημένες του, μαγικές από την άποψη του υποκειμένου, ικανότητες να ανταλλάσσεται και να αποφέρει κέρδος.

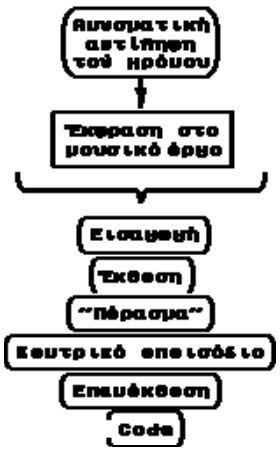
Αυτές είναι μερικές από τις προϋποθέσεις για την κυριαρχία της αφαίρεσης στη σφαίρα τών σχέσεων μεταξύ τών κοινωνικών ατόμων. Η πόλη, ως κοινωνική δομή, ευνοεί την εμφάνιση τέτοιου τύπου σχέσεων. «Στο δρόμο βρίσκεται κανείς σε άμεση επαφή με την κοινωνικότητα και με τον λίγο-πολύ αφηρημένο της προσδιορισμό. Κινούμενος μέσα στην πόλη συναντά κανείς κατά κανόνα άγνωστους, με τούς οποίους δεν βρίσκεται σε προσωπικές σχέσεις και η κατάσταση αυτή μετατρέπεται σε καθημερινότητα. Στην καθημερινότητα του χωριού ή στον καθημερινό περίγυρο του φεουδάρχη υφίσταται η προσωπική επαφή, ενώ ο συμβολισμός και το τελετουργικό εντάσσονται στον ανώτατο δυνατό βαθμό στην παράδοση. Στην πόλη υφίσταται ποικιλομορφία, πολλαπλότητα. Στον ορίζοντα του αστού (δηλ. του κατοίκου της πόλης – Α.Μ.) εμφανίζεται πολύ συχνότερα κάτι καινούργιο, άγνωστο, πρωτοφανές. Εδώ η έκπληξη και το καινούργιο είναι κανόνας.»[414].

Να γιατί στα πλαίσια της πόλης – του αστικού δηλαδή τρόπου ζωής – μεταβάλλεται και ο τρόπος αντίληψης του χρόνου. Ενώ ο χρόνος στα πλαίσια της αγροτικής κοινότητας προσλαμβάνεται ως κυκλικός, αιώνια επαναλαμβάνων τις ίδιες δραστηριότητες και την ίδια τάξη πραγμάτων, στην πόλη κυριαρχεί η *γραμμική αντίληψη* του χρόνου. Στο πλαίσιο αυτό, το *ατομικό*, το *ανεπανάληπτο*, το *μοναδικό*, το *πρωτότυπο* αποκτούν την πρωτοκαθεδρία και μεταβάλλονται σε

[411] Όπ. παρ., σελ. 157.
[412] Όπ. παρ., σελ. 172.
[413] Σελ.
[414] Georgi Fotev, Socialna realnost i vaobrajenie (Κοινωνική Πραγματικότητα και Φαντασία), Sofia: Nauka i Izkustvo 1986, σελ. 117.

κυρίαρχα στοιχεία του τρόπου ζωής. Στις συνθήκες αυτές αποδυναμώνεται η παραδοσιακότητα που χαρακτηρίζει τη μεσαιωνική κοινωνικότητα. Το ίδιο ισχύει και για την εσχατολογική κοσμοαντίληψη που στη διάρκεια του Μεσαίωνα εμφανίζεται ως υπερ-προσωπική (ή και απρόσωπη), αντικειμενική και ισοπεδωτική ως προς τα στοιχεία ατομικότητας και μοναδικότητας, Δαμόκλειος σπάθη.

Φαίνεται ότι η αλλαγή της αντίληψης του χρόνου έχει τεράστια σημασία για την τέχνη και ειδικότερα για τη μουσική τέχνη. Η γραμμική, ή για την ακρίβεια η *ανυσματική* αντίληψη του χρόνου αποτελεί προϋπόθεση για την εμφάνιση και την ανάπτυξη τών κλασικών μουσικών μορφών της σονάτας και της συμφωνίας. Στις μορφές αυτές υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ της έκθεσης, της ανάπτυξης (επεξεργασίας) του θέματος, της αποκορύφωσης, κατά την οποία η δραματική σύγκρουση παρουσιάζεται σε όλη της την οξύτητα, και τη λύση της σύγκρουσης, ή την αμφιβολία σχετικά με την κατάληξή της (βλέπε το παρακάτω σχήμα). Η κυριαρχία της ανυσματικής αντίληψης του χρόνου συνδέεται, για παράδειγμα, με την τελεία πτώση, η οποία υπογραμμίζει το στοιχείο της τελικότητας, της μη αντιστρεψιμότητας από χρονική άποψη. Στο κέντρο της προσοχής τίθεται η δραματική σύγκρουση με την πολυμορφία τών ενδεχόμενων λύσεών της και με τον αποκλειστικό χαρακτήρα της.



Αυτή η αντίληψη του χρόνου επιβάλλει επίσης μιά διαφορετική, σε σχέση με τη μεσαιωνική, αντίληψη του φυσικού, αλλά και του κοινωνικού χώρου. Η αυστηρή κλειστή ιεραρχία, εκτοπίζεται από την *ανοικτή ιεραρχία της κοινωνικής ανισότητας*, την οποία επιβάλλουν οι διαδικασίες αποχωρισμού του παραγωγού από τα μέσα παραγωγής και του διαχωρισμού του εμπόρου από τον πραγωγό.

Η ιεραρχική δομή είναι ανοικτή με την εξής έννοια: η κάθετη κίνηση από τη μία κοινωνική ομάδα στην άλλη, στα πλαίσια της ιεραρχίας, γίνεται πλέον δυνατή. Η μετάβαση αυτού του είδους από τη μία κοινωνική ομάδα σε άλλη, δεν εξαρτάται πλέον από τις σχέσεις αιματοσυγγένειας, αλλά από την κατοχή χρημάτων, τα οποία μπορούν να μετατραπούν σε κεφάλαιο. Κανείς δεν είναι καπιταλιστής επειδή γεννήθηκε τέτοιος, αλλά επειδή κατέχει κεφάλαιο. Το άνοιγμα της ιεραρχικής δομής, συνεπώς, προϋποθέτει τη μετατροπή της αφηρημένης έκφρασης της ανταλλακτικής αξίας του εμπορεύματος – δηλαδή τών χρημάτων – σε κυρίαρχο *μέτρο* της αξίας και σε κυρίαρχο *μέσο* της εμπορευματικής κυκλοφορίας.

Οι ίδιες συνθήκες κάνουν αδύνατη την υπερβατικότητα του νοήματος που χαρακτηρίζει το Μεσαίωνα. Η υπερβατικότητα αυτή αντικαθίσταται από ένα *νέο τύπο σημαντικής*, που συνδέεται με τη αισθητή εμπράγματη πραγματικότη-

τα. Η πραγματικότητα (φυσική και κοινωνική) χάνει πλέον το φωτοστέφανο κάποιας άλλης, υπερφυσικής και υπερ-αισθητής, υπερβατικής πραγματικότητας. Η νέα αντίληψη οδηγεί σε ουσιαστικές αλλαγές και στο χώρο της τέχνης. Στη ζωγραφική, για παράδειγμα, δεν είναι τυχαία η εμφάνιση της αναγκαιότητας αναπαράστασης τών αντικειμένων και τών ανθρώπων από συγκεκριμένη, σταθερή οπτική γωνία, από κάποιο σταθερό σημείο «φυγής», στο οποίο συγκλίνουν όλες οι γραμμές οι οποίες δείχνουν τα απομακρυσμένα στο χώρο αντικείμενα.

Με άλλα λόγια, δεν είναι τυχαία ούτε η εμφάνιση της γραμμικής προοπτικής, ούτε η ανάπτυξη της θεωρίας τών αναλογιών, οι οποίες με τη σειρά τους προϋποθέτουν, αλλά και επιβάλλουν τη μελέτη τών αντικειμένων και τών ανθρώπων στις *αισθητές τους διαστάσεις*[415]. Ο θεωρητικός και ιστορικός της τέχνης Erwin Panofsky υποδεικνύει ότι «κατά το Μεσαίωνα ο ζωγραφικός πίνακας γίνεται αντιληπτός ως μιά αδιαφανής επιφάνεια δύο διαστάσεων, καλυμμένη με γραμμές και χρώματα που θα πρέπει να ερμηνευθούν ως σημεία ή σύμβολα τών τρισδιάστατων αντικειμένων. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης ο πίνακας νοείται ως 'παράθυρο μέσα από το οποίο βλέπουμε ένα μέρος του ορατού κόσμου', όπως υπογραμμίζει ο Leon Battista Alberti»[416].

Η γραμμική προοπτική εκφράζεται και στη δομή του μουσικού έργου. Ο Eduard Lowinsky[417], σημειώνει ότι οι δύο κύριες ιδέες, δηλαδή η ιδέα για τη μουσική ως ζωγραφική με ήχους και η ιδέα για τη μουσική ως δομή βασισμένη στη θεματική επεξεργασία, γεννιούνται κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Υπάρχει κάτι κοινό μεταξύ τών βασικών αρχών της προοπτικής και τών βασικών αρχών της τονικότητας. Προοπτική σημαίνει τοποθέτηση τών μορφών σε λογικές σχέσεις στο χωρό, σε σχέση με κάποιο συγκεκριμένο σημείο. Στην τονική αρμονία, σε γενικές γραμμές, τα στοιχεία και τα μέρη της σύνθεσης τοποθετούνται ακριβώς σε καθορισμένες σχέσεις ως προς το τονικό κέντρο. Όπως η αντίληψη για την προοπτική στη ζωραφική, έτσι και η αντίληψη της μουσικής προοπτικής, προϋποθέτει μιά εντελώς διαφορετική από τη μεσαιωνική αντίληψη του χρόνου και του χώρου[418]. Η τονικότητα, όπως και η προοπτική συνιστούν ιστορικά δημιουργημένες λογικές συμβάσεις, μέσω τών οποίων εκφράζονται τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά της νέας κοινωνικότητας.

Οι κοινωνικές αλλαγές που αναφέρθηκαν έχουν ως συνέπεια τη μεταβολή

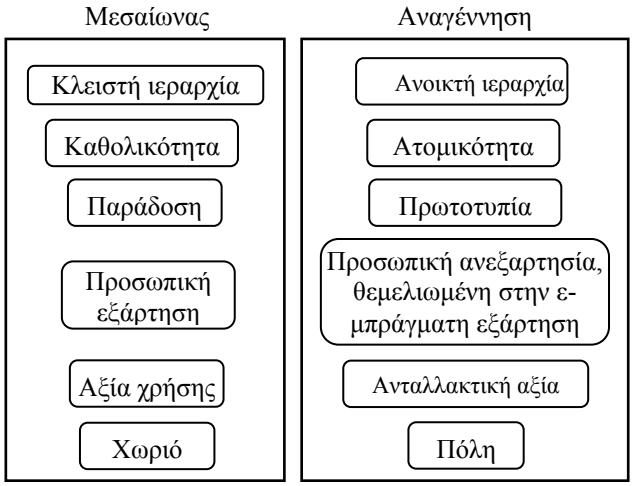
---

[415] Ο κανόνας τών αναλογιών του ανθρώπινου σώματος, για παράδειγμα, που περιγράφει ο Leon Battista Alberti (1409-1472), είναι αποτέλεσμα μέτρησης ενός μεγάλου αριθμού ατόμων. (Βλ. Monroe C. Beardsley, Ιστορία τών Αισθητικών Θεωριών, Αθήνα: Νεφέλη 1989, σελ. 113). Την ίδια μέθοδο χρησιμοποιούν και ο Leonardo da Vinci (1452-1519) και ο Albrecht Dürer (1471-1528).

[416] Monroe C. Beardsley, όπ. παρ., σελ. 114.

[417] Eduard Lowinsky, Music in Renaissance Culture – Journal of Historical Ideas XV (1954), σελ. 542 – στο Monroe Beardsley, όπ. παρ., σελ. 122.

[418] Christopher Small, Μουσική – Κοινωνία – Παιδεία, Αθήνα: Νεφέλη 1983, σελ. 28.



της κοσμοθεώρησης και του τρόπου με τον οποίο οι καλλιτέχνες προσλαμβάνουν και στη συνέχεια αναπαριστούν την πραγματικότητα. Οι μεταβολές αυτές ορίζουν τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της νέας κοινωνικότητας, η οποία γεννιέται μέσα από τη διαρκή διαπάλη με την παλιά κοινωνικότητα και, φυσικά, δεν επιβάλλεται ευθύς εξ' αρχής. Η νέα αυτή κοινωνικότητα που προσδιορίζει το φαινόμενο της Αναγέννησης, το οποίο εμφανίζεται στην Ιταλία κατά τον 14ο-16ο αιώνα, αναδύεται με όλη της τη σαφήνεια μόλις κατά το τέλος του 19ου αιώνα για να δείξει σε όλη του την έκταση το πραγματικό της πρόσωπο στη διάρκεια του 20ού. Στο διπλανό σχήμα φαίνονται τα βασικά της χαρακτηριστικά σε αντιδιαστολή με τα βασικά χαρακτηριστικά της μεσαιωνικής κοινωνικότητας:

Τα χαρακτηριστικά τών δύο τύπων κοινωνικότητας που περιγράφηκαν αναφέρονται στο *κοινωνικό Είναι* και μπορούν να διακριθούν από εκείνα που αναφέρονται στην *κοινωνική συνείδηση* και τα οποία φαίνονται στο διπλανό σχήμα.

Ουσιαστικά, και αυτό προσπάθησα να εξηγήσω παραπάνω, κατά την περίοδο της Αναγέννησης εκδιπλώνεται αλληλοδιείσδυση μεταξύ της υφιστάμενης τάξης πραγμάτων και της νεοδημιουργούμενης, η οποία προσπαθεί να μετατραπεί σε κυρίαρχη. Συνεπώς, τα χαρακτηριστικά που υποδείχθηκαν δύσκολα θα μπορούσαν να απαντηθούν σε Καντιανή «καθαρή μορφή». Πολύ δε περισσότερο που η Αναγέννηση, ως μεταβατική περίοδος μεταξύ δύο κοινωνικών σχηματισμών, φέρει τα γνωρίσματα του διάμεσου[419]. Από την άποψη αυτή, οι δομές και τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν συνιστούν μάλλον ιδεοτυπικές κατασκευές, αφαιρέσεις, οι οποίες διευκολύνουν τη σκιαγράφηση τών ουσιαστικών διαφορών μεταξύ της μεσαιωνικής και της αναγεννησιακής κοινωνικότητας.

Ο όρος «ιδεότυπος» παραπέμπει στη μεθοδολογία του Max Weber. Η διαφορά πάντως, συνίσταται τόσο στον τρόπο με τον οποίο δημιουργείται η ιδεοτυπική κατασκευή, όσο και στις λειτουργίες της. Στην προκειμένη περίπτωση,

[419] G. Fotev, όπ. παρ., σελ. 128.

πρώτο, η ιδεοτυπική κατασκευή είναι αποτέλεσμα γενίκευσης και δεν λαμβάνεται με βάση κάποιες a priori αρχές. Δεύτερο, δεν συνιστά, όπως στα πλαίσια της Βεμπεριανής μεθοδολογίας, καθαρά *εργαλειακή* γενίκευση, αλλά επιδιώκει τη θεώρηση τών *ουσιαστικών χαρακτηριστικών* τών δύο τύπων κοινωνικότητας. Πρόκειται συνεπώς για *αφαιρέσεις*, οι οποίες δεν είναι τυπικού-περιγραφικού, αλλά διαλεκτικού-περιεκτικού χαρακτήρα.

Αυτός είναι και ο λόγος που – επαναλαμβάνω – τα υπό συζήτηση χαρακτηριστικά δεν απαντώνται στην εμπειρική πραγματικότητα ως τέτοια. Στην εμπειρική πραγματικότητα απαντώνται «μικτές» στιγμές, «σημεία» *δυναμικής* ισορροπίας μεταξύ τών διαφορετικών, αντιπαλόμενων χαρακτηριστικών. Υπάρχουν μάλιστα διαφορετικοί βαθμοί επικράτησης του ενός ή του άλλου χαρακτηριστικού, οι οποίοι εξαρτώνται από τον κοινωνικό χωρο-χρονικό προσδιορισμό της ισορροπίας.

Στις συνθήκες αυτές ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης δεν αναζητά το υπερβατικό νόημα της ορατής πραγματικότητας. Αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα όχι ως σημείο κάποιας άλλης, προϊούσας και ευρισκόμενης πέραν της αισθητήριας πρόσληψης πραγματικότητας. Ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης προσλαμβάνει την πραγματικότητα στις αισθητές της διαστάσεις. Θέτει λοιπόν στο προσκήνιο όχι τον υπερβατικό συμβολισμό, αλλά την *αισθητή* απόλαυση του *αισθητά* αντιληπτού. Σ' αυτό συνίσταται η *αισθητική αρχή* της αναγεννησιακής πραγματικότητας.

Η νεοανακαλυφθείσα αισθητώς αντιληπτή ομορφιά εκτοπίζει την θρησκευτική-ηθικολογική απόλαυση της μυστικής επικοινωνίας με το υπερφυσικό. Για τον αναγεννησιακό καλλιτέχνη (και τον αναγεννησιακό άνθρωπο γενικότερα) η *αλληγορική πραγματικότητα* έχει μετουσιωθεί σε *αισθητική πραγματικότητα*. Το εσωτερικό βίωμα της επικοινωνίας με την υπερφυσική τάξη *μέσω* τών συμβόλων αυτής της πραγματικότητας μετουσιώνεται σε *εκδήλωση* της μέθης που προκαλεί η αισθητικά αντιληπτή αισθητή πραγματικότητα, η οποία αποκρυσταλλώνεται στα αναγεννησιακά έργα τέχνης.

Αργότερα, κατά τον αιώνα του Διαφωτισμού, η νοητώς προσεγγίσιμη τάξη θα υποταχθεί στο καταλυτικό αναλυτικό βλέμμα της ορθολογικότητας. Η πρόσληψη της τάξης αυτής απελευθερώνεται πλήρως από την αποκαλυπτική έκσταση, που βιώνει για παράδειγμα ο μοναχός του μεσαίωνα. Η νοητώς προσεγγίσιμη τάξη δεν είναι πλέον η «θεϊκή πόλη», αλλά οι κρυμμένοι από το βλέμμα της καθημερινής συνείδησης και της γυμνής εμπειρίας δεσμοί, σχέσεις, νομοτέλειες κ.λπ. της φυσικής και κοινωνικής πραγματικότητας. Και παρά το γεγονός ότι στην τέχνη της Αναγέννησης συναντώνται θέματα θρησκευτικού περιεχομένου, αυτά αποτελούν απλώς την αφορμή «καθαρά αισθητικών πραγματοποιήσε-

ων»[420]. Τα σημεία μετατρέπονται σε σημεία της αισθητικά αντιληπτής αισθητής πραγματικότητας.

Με τον ίδιο τρόπο, παρά το ότι η Αναγέννηση στρέφεται στην αρχαία ελληνική παράδοση, δεν την χρησιμοποιεί, όπως ο Μεσαίωνας, ως πηγή αυθεντίας και δεν περιορίζεται στην ερμηνεία της. Η παράδοση στην προκειμένη περίπτωση μετατρέπεται σε «όργανο της ανθρώπινης ατομικότητας»[421], αφορμή για την εκδήλωση της ατομικότητας του καλλιτέχνη και του ανθρωπιστή. Η ισοπεδωτική εσχατολογία μετατρέπεται σε πρόβλημα που αφορά τον ατομικό θάνατο. Η ατομικότητα τίθεται στο προσκήνιο.

Το βασικό χαρακτηριστικό της αναγεννησιακής αντίληψης της ατομικότητας, είναι ο *τιτανισμός*. Ο τιτανισμός εκφράζεται στην επιδίωξη του νεοεμφανιζόμενου τύπου διανοούμενου να γίνει *καθολικά αναπτυγμένη ατομικότητα*[422]. Η ιδιότυπη αυτή αντίληψη περί ατομικότητας μπορεί να εξηγηθεί με τη βοήθεια τών ίδιων τών ποιοτικών χαρακτηριστικών του νέου κοινωνικού δεσμού της προσωπικής ανεξαρτησίας που στηρίζεται στην εμπράγματη εξάρτηση. Ο δεσμός αυτός περιλαμβάνει δύο πλευρές. Η πρώτη αναφέρεται στην προσωπική ανεξαρτησία, και είναι η *εμφανής* πλευρά, ενώ η δεύτερη αφορά την εμπράγματη εξάρτηση και είναι η *αφανής* πλευρά[423].

Στο βαθμό που στην κοινωνία κυριαρχούν η αξία χρήσης του εμπορεύματος και η σχέση προσωπικής εξάρτησης, στο βαθμό που ο καταμερισμός της εργασίας φέρει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του *συγκρητισμού* και εφόσον ο άνθρωπος είναι υποταγμένος στις φυσικές δυνάμεις, στον ίδιο βαθμό στη συνείδηση τών ανθρώπων κυριαρχεί η μυστικιστική αντίληψη για την υπερφυσική καταγωγή της κοινωνικής ιεραρχίας. Ουσιαστικά το άτομο είναι αφομοιωμένο από τη *συλλογικότητα* και δεν μπορεί να υπερβεί την *αδυναμία* του.

Η νέα μορφή προσωπικής ανεξαρτησίας όμως, που θεμελιώνεται στην εμπράγματη εξάρτηση, προϋποθέτει την *απομυστικοποίηση* τών φυσικών δυνάμεων («Κάθε μυθολογία υπερβαίνει τις φυσικές δυνάμεις, κυριαρχεί επάνω τους, και τις διαμορφώνει στη φαντασία και μέσω της φαντασίας. Συνεπώς, εξαφανίζεται μαζί με την εμφάνιση της πραγματικής κυριαρχίας πάνω σ' αυτές»[424]). Η βιομηχανική παραγωγή *απαιτεί* απελευθέρωση από κάθε προκατάληψη σχετικά με τις φυσικές δυνάμεις. Η αλλαγή αυτή στη σχέση του ανθρώπου προς τη φύση είναι ίσως η βαθύτερη αιτία επικράτησης της ορθολογικότητας

[420] G. Fotev, όπ. παρ., σελ. 143.
[421] Όπ. παρ., σελ. 149.
[422] Ο Leonardo da Vinci, για παράδειγμα, ήταν καλλιτέχνης, μαθηματικός, μηχανικός, φυσικός. Δεν είναι τυχαίο το ότι κατά την περίοδο της Αναγέννησης εμφανίζεται η έννοια homo universalis – καθολικός άνθρωπος, ή άνθρωπος πανεπιστήμων.
[423] K. Marx, Το Κεφάλαιο, σελ. 84-87.
[424] K. Marx, Εισαγωγή στην Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας – στο K. Marx, Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας, σελ. 263.

κατά τούς νεότερους χρόνους.

Η γέννηση της σχέσης αυτής συνδέεται ευθύς εξ' αρχής με τις νεοανακαλυφθείσες δυνατότητες του *ατόμου* οι οποίες συνιστούν τη βάση του αναγεννησιακού τιτανισμού. Το άτομο, απελευθερωμένο από την εξουσία της προσωπικής εξάρτησης, αρχίζει να συνειδητοποιεί τον εαυτό του ως ύπαρξη, ικανή να κυριαρχεί στην ίδια της τη μοίρα. Αρχίζει να *αναζητά* τα όρια τών *δυνατοτήτων* του και γιαυτό αρχίζει και να σκέφτεται με τις κατηγορίες της τροπικότητας (modality)[425] (δυνατότητα, τυχαίο, αναγκαιότητα). Με άλλα λόγια, το άτομο αισθάνεται πανίσχυρο.

Η σχέση της προσωπικής εξάρτησης όμως, κρύβει την αφανή, συγκαλυμμένη πλευρά της εμπράγματης εξάρτησης, η οποία κατά την περίοδο της Αναγέννησης δεν εμφανίζεται ακόμη τόσο έντονα, όπως αργότερα. Σ' αυτό συνίσταται και η *τραγικότητα* του αναγεννησιακού τιτανισμού. Αργότερα, όταν εμφανίζεται το τυφλό στοιχείο του φετιχισμού του εμπορεύματος και η *αποξένωση* διαλύει την τιτανική ατομικότητα, η εμφάνιση του *ρομαντισμού* με το ιδανικό της τυραννισμένης από την ωμότητα της κατεστημένης τάξης προσωπικότητας που νοσταλγεί «τα παλιά καλά χρόνια», δεν είναι τυχαία.

Αυτή είναι και μία από τις αντιφάσεις τών νεότερων χρόνων. Η κυριαρχία της αυστηρής ορθολογικότητας παρουσιάζει τέτοιες ριζικά ανορθολογικές εκφάνσεις, όπως για παράδειγμα το φαινόμενο του φασισμού ή της αποσταθεροποίησης της οικολογικής ισορροπίας, που απειλεί την ανθρωπότητα με αυτοκαταστροφή.

Μεσαίωνας	Αναγέννηση
Λατρευτική αξία	Εκθεσιακή αξία
Απο-σάρκωση	Αισθητότητα
Υπερβατική αλληγορία	Αισθητικό νόημα
Παιδευτικός χαρακτήρας	Αισθητικός χαρακτήρας
Ηθικοπλαστικό μέσο	Αισθητικός σκοπός
Κείμενο	Μελωδία

Η τραγικότητα του αναγεννησιακού τιτανισμού μπορεί να συγκριθεί με την τραγικότητα του σοσιαλισμού. Στην περίπτωση αυτή επίσης διαμορφώνονται σχέσεις τέτοιες (η μελέτη τών οποίων δεν έχει πραγματοποιηθεί ακόμη), οι οποίες δεν παρουσιάζουν από την αρχή τις ανορθολογικές και αντιανθρωπιστικές τους εκφάνσεις. Οι εκφάνσεις αυτές γίνονται προφανείς μόλις συνειδητοποιήσει κανείς ότι πρόκειται για μιά ιδιότυπη μορφή κοινωνικής πραγματικότητας – τη μορφή του φεουδαρχικού καπιταλισμού.

Οι αλλαγές του κοινωνικο-πολιτισμικού πλαισίου που περιγράφηκαν και που χαρακτηρίζουν την περίοδο της Αναγέννησης, φυσικά εκφράζονται στη μουσική ζωή, όπως και στην τέχνη γενικότερα. Αποκτούν τα ιδιότυπα για την αναγεννησιακή κοινωνικότητα χαρακτηριστικά, ενώ και στην περίπτωση αυτή η πρακτική προηγείται της θεωρίας.

[425] G. Fotev, όπ. παρ., σελ. 154-155.

Πρώτα απ' όλα αλλάζει η σχέση προς το ίδιο το μουσικό έργο. Σε αντιστοιχία με τις γενικότερες αλλαγές, το μουσικό έργο αρχίζει να θεωρείται μάλλον ως *αισθητικός σκοπός*, *αντικείμενο αισθητικής απόλαυσης*, παρά ως *μέσο* επίτευξης της ενότητας με το Θεό. Το μουσικό έργο αποκτά τη σημασία του δοσμένου στις αισθήσεις αντικειμένου, το οποίο διακρίνεται για τον αισθητικό του χαρακτήρα. Το υπερβατικό νόημα του μουσικού έργου δύσκολεύεται όλο και περισσότερο να συνεχίσει την ύπαρξή του.

Η θεώρηση του μουσικού έργου ως αντικειμένου αισθητικής απόλαυσης μαρτυρεί την εμφάνιση μιάς νέας, ποιοτικά διαφορετικής σχέσης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου σε όλες τις σφαίρες της μουσικής ζωής. Η μεταβολή αυτή αντιστοιχεί πλήρως στις γενικότερες αλλαγές που επέρχονται στο χώρο της τέχνης, και υποβοηθούν την ανάπτυξη τών επιστημών. Η θρησκευτική-ηθική διχοτόμηση του μουσικού υλικού (ηθικό/θεϊκό – ανήθικο, αμαρτωλό/κοσμικό) υποχωρεί μπροστά στην αισθητική διχοτόμηση (ωραίο – άσχημο).

Η αισθητική διχοτομία απαλλάσσει τούς συνθέτες από μιά σειρά προκαταλήψεων και αίρει τούς περιορισμούς που επέβαλαν οι διάφορες συμβατικότητες που διέτασσε το εκκλησιαστικό τελετουργικό. Στην προκειμένη περίπτωση το μουσικό υλικό μετατρέπεται σε πεδίο έρευνας, σε αντικείμενο, το οποίο πρέπει να διαμορφωθεί έτσι, ώστε να εκφράζει τα *ανθρώπινα*, *αισθητά* στοιχεία, την ανθρώπινη συναισθηματικότητα. Για τον αποδέκτη η αισθητική διχοτομία μετατρέπει το διαμορφωμένο ήδη μουσικό υλικό – το μουσικό έργο – σε νοηματική-συναισθηματική ολότητα, η οποία συγκρίνεται (αντιστοιχεί ή όχι) με τις αισθητικές του ανάγκες.

Οι κοσμικοποιές τάσεις στα πλαίσια της ίδιας της εκκλησίας, οι οποίες συχνά αγγίζουν τις ακρότητες[426], εκδηλώνονται όλο και πιό έντονα και στο χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής ζωής. Μαρτυρίες σχετικά μ' αυτό μας παρέχουν οι διάφορες παπικές εγκύκλιοι. Κατά το 14ο αιώνα ο πάπας Ιωάννης ο 22ος καταδικάζει τη «νέα τέχνη». Κατά το 15ο αιώνα η εκκλησιαστική Σύνοδος του Τρέντο (1545-1563) αποφασίζει να απομακρύνει από την εκκλησιαστική μουσική όλα τα κοσμικά στοιχεία, «ubi sive organo, sive cantus lascivum aut impurum aliquid miscentur»[427] (Επειδή είτε όργανο, είτε άσμα, προκαλεί ηθική χαλάρωση ή κάτι ακάθαρτο). Στη βάση αυτή ο πάπας Γρηγόριος ο 13ος πραγματοποιεί τη μεταρρύθμιση του 1577, τη διεξαγωγή της οποίας εμπιστεύεται σε έναν από τούς σημαντικότερους συνθέτες της Αναγέννησης, τον Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-1594)[428].

---

[426] Είναι ενδεικτικά σε σχέση μ' αυτό τα σατυρικά έργα της εποχής αυτής και ιδιαίτερα το λεγόμενο «Μυθιστόρημα του Fauvel», το οποίο ειρωνεύεται τη χαλάρωση τών ηθών της εκκλησιαστικής ζωής. Βλ. επίσης και G. Fotev, όπ. παρ., σελ. 118.

[427] Jack Westrup, Πηγές και Παράγοντες της Μουσικής, Αθήνα: Δανιά 1980, σελ.84.

[428] Emile Vuillermoz, Ιστορία της Μουσικής, Αθήνα: Υποδομή 1980, τ. 1, σελ. 92. Επίσης και Monroe Beardsley, όπ. παρ., σελ. 124.

Αλλά οι διαδικασίες κοσμικοποίησης είναι ήδη μη αντιστρέψιμες. Η αποκατάσταση της αισθητότητας συνδέεται και με την ανάπτυξη της οργανικής μουσικής, η οποία κατά το Μεσαίωνα ήταν απαγορευμένη από την εκκλησία. Για την ανάπτυξη της οργανικής μουσικής παίζει ουσιαστικό ρόλο η τεχνική και ιδιαίτερα η τεχνική που αναπτύσσεται στη Γερμανία κατά τον 15ο αιώνα[429]. Η εξέλιξη της τεχνικής της κατασκευής τών διάφορων μουσικών οργάνων συμπεριλαμβάνεται στις διαδικασίες εκείνες οι οποίες εκδιπλώνονται από το 16ο μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα και οι οποίες δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την εμφάνιση της ορχήστρας[430]. Η δομή αυτή ενώνει τις διάφορες δυνατότητες τών ποικίλων μουσικών οργάνων και προτείνει στον συνθέτη ευρύτατο πεδίο μελέτης και πειραματισμού.

Παράλληλα, η ανάπτυξη τών μουσικών οργάνων συμβάλλει στην αποσαφήνιση πολλών προβλημάτων που αφορούν τις σχέσεις μεταξύ τών ποικίλων στοιχείων που απαρτίζουν το μουσικό υλικό. Ουσιαστικά, ο εμπλουτισμός του μουσικού υλικού οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στην ανάπτυξη της τεχνικής. Ο Γάλλος ιστορικός της μουσικής Emile Vuillermoz[431] υποδεικνύει ότι η ανάπτυξη τών μουσικών οργάνων στη Δυτική Ευρώπη κατά την περίοδο της Αναγέννησης είναι η τεχνική βάση μιάς από τις σημαντικότερες ανακαλύψεις στην ιστορία της μουσικής. Πρόκειται για την εμφάνιση της τονικότητας, του συστήματος τών μείζονων και ελάσσωνων κλιμάκων, που στηρίζεται στη φυσική κλίμακα του ντο (δύο τόνοι – ένα ημιτόνιο – τρείς τόνοι – ένα ημιτόνιο). Θα πρέπει να προστεθεί ότι η ανάπτυξη τών μουσικών οργάνων συνιστά έναν από τούς παράγοντες που καθορίζουν τον καταμερισμό τών δραστηριοτήτων στη σφαίρα της μουσικής ζωής (σύνθεση και εκτέλεση).

Οι μεταβολές αυτές συνοδεύονται από την εμφάνιση τών διάφορων εθνικών σχολών, η οποία πραγματοποιείται υπό την επήρρεια μιάς σειράς παραγόντων, όπως είναι το «άνοιγμα» της μεσαιωνικής κοινωνίας, η διαμόρφωση τών εθνών, κ.λπ.

Αξίζει να σημειωθεί, ότι κατά την περίοδο που ονομάζουμε Αναγέννηση και η οποία συμβατικά περιλαμβάνεται μεταξύ του 14ου και του 16ου αιώνα, δεν υπάρχει ούτε ένας σημαντικός φιλόσοφος που να ασχολείται με τα προβλήματα της αισθητικής[432]. Η πλειοψηφία τών θεωρητικών που εργάζονται πάνω σ' αυτά τα προβλήματα είναι ταυτόχρονα πρακτικοί και θεωρητικοί, με την έννοια του homo universalis που αναφέρθηκε.

Ο Johannes Tinctoris, ο Vincenzo Galilei, ο Gioseffe Zarlino και ο Marine Mersenne που ήταν μαθηματικός, φιλόσοφος και θεωρητικός της μουσικής, εί-

[429] Emile Vuillermoz, όπ. παρ., σελ. 84.
[430] Paul Bekker, Η Ορχήστρα, Αθήνα: Νεφέλη 1989, σελ. 21.
[431] Emile Vuillermoz, όπ. παρ., σελ. 100.
[432] Monroe Beardsley, όπ. παρ., σελ. 109.

ναι εκπρόσωποι του αναγεννησιακού στοχασμού επί της μουσικής τέχνης.

Ο J. Tinctoris (1435-περίπου 1511) προσπαθεί να συνθέσει τον Πυθαγορικό ορθολογισμό με την Αριστοτελική αισθησιοκρατία. Όπως έκανε νωρίτερα και ο John Scott Eurigen[433] (810-περίπου 877), ο J. Tinctoris επανεξετάζει ουσιαστικά το ρόλο τον μαθηματικών στην κατανόηση της μουσικής και τη θέση του αριθμού σ' αυτήν. Αν ο Πυθαγορισμός μυστικοποιεί τη σχέση μουσικής και αριθμών, για τον J. Tinctoris οι αριθμοί είναι μόνο *μέσο* για τη μελέτη της μουσικής δομής[434].

Η μουσική πρακτική, απελευθερωμένη από τα υπερβατικά νοήματα με τα οποία την είχε επιβαρύνει ο Μεσαίωνας, είναι το σημείο εκκίνησης του J. Tinctoris. Το μουσικό έργο συνιστά κατά τη γνώμη του res facta, δηλαδή «αντικείμενο», έργο, κατασκευασμένο, δημιουργημένο από τον άνθρωπο. Ουσιαστικό χαρακτηριστικό αυτής της res facta, είναι η αισθητική απόλαυση. Παράλληλα, τα συναισθήματα συνιστούν το περιεχόμενο του μουσικού έργου, βάση του οποίου είναι οι μαθηματικές σχέσεις.

Από τις θέσεις αυτές ο J. Tinctoris υποστηρίζει την άποψη ότι βασικό κριτήριο για την αξιολόγηση τών σύμφωνων και τών διάφωνων διαστημάτων είναι η αισθητήρια, αισθητική απόλαυση. Κριτής, λοιπόν, δεν είναι η *νόηση*, αλλά το *αυτί*, ή – σύμφωνα με την ορολογία του J. Tinctoris – η *delectatio naturalis*, δηλαδή η φυσική ικανοποίηση. Με την έννοια αυτή ο J. Tinctoris προτείνει μιά καινούργια λύση στην παλιά διαμάχη μεταξύ τών αρμονικών και τών κανονικών, μεταξύ της φυσιοκρατίας και του ανθρωποκεντρισμού στο χώρο της φιλοσοφίας της μουσικής. Η μετατροπή μάλιστα, της απόλαυσης σε βασική αρχή του μουσικού έργου ανοίγει το δρόμο και για τη νομιμοποίηση τών διαστημάτων της τρίτης και της έκτης. Με τον τρόπο αυτό τίθενται οι βάσεις για την εμφάνιση της θεωρίας της μουσικής δομής που αποτελείται από διαστήματα τρίτης, κατά τον 16ο αιώνα[435]. Στη θεωρία του J. Tinctoris, συνεπώς, κυριαρχεί η θέση του Αριστοτέλη και του Αριστόξενου για την προτεραιότητα της αισθητικής απόλαυσης στην τέχνη.

Ο Johannes Tinctoris απορρίπτει τη θεωρία του ήθους τών μουσικών κλιμάκων. Η ανάπτυξη του μουσικού υλικού, ήδη από την εποχή του πρώιμου Μεσαίωνα, κάνει αδύνατη την αποκατάσταση της αρχαίας ελληνικής διδασκαλίας για το ηθικό περιεχόμενο της κάθε κλίμακας, ανάλογα με το χαρακτήρα της κάθε φυλής. Η ανάπτυξη του συστήματος τών κλιμάκων, το οποίο αργότερα στηρίζεται στη δυαδικότητα τών μείζονων και τών ελάσσονων κλιμάκων, οδηγεί σε τέτοιο βαθμό αφαίρεσης, που δεν είναι δυνατή η επίτευξη *συγκεκριμένου* αισθητικού και ηθικού περιεχομένου μόνο με τη βοήθεια της γνώσης τών χρησιμο-

[433] Denesch Zoltai, Ethos und Affekt, Moscow: Progress 1977, σελ. 136.
[434] Όπ. παρ., σελ. 160.
[435] Όπ. παρ., σελ. 162.

ποιούμενων κλιμάκων[436].

Ο βαθμός αυτός αφαίρεσης μπορεί να γίνει σαφέστερος αν ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι για τον αποδέκτη του μουσικού έργου, όπως αποδεικνύουν πειστικά διάφορες έρευνες[437], δεν έχουν σημασία οι ξεχωριστοί, συγκεκριμένοι ήχοι, αλλά οι μεταξύ τους αφηρημένες σχέσεις. Όπως σημειώνει ο Christopher Small, για παράδειγμα, εκείνο που κάνει δύσκολη την πρόσληψη τών έργων του A. Schoenberg από τον παραδοσιακά εκπαιδευμένο ακροατή, δεν είναι η πληθώρα τών διαφωνιών, αλλά η απουσία κάποιας αρμονικής λογικής η οποία μπορεί να κατευθύνει την ερμηνεία τών διαφωνιών και να συμβάλλει στην ένταξή τους σε κάποιο γνωστό σύστημα. Εδώ προσεγγίζουμε ένα άλλο χαρακτηριστικό του μετααναγεννησιακού μουσικού έργου, το οποίο γεννιέται κατά την υπό συζήτηση περίοδο. Πρόκειται για τον *αφηρημένο χαρακτήρα της δομής*, στον οποίο βασίζεται η νοηματική-συναισθηματική ολότητα.

Ο J. Tinctoris, αποδεχόμενος την προτεραιότητα της αισθητήριας, αισθητικής απόλαυσης και θέτωντας στο προσκήνιο τη δημιουργική προσωπικότητα ως ανεξάρτητη, ελεύθερη *ατομικότητα*, καταλήγει αναπόφευκτα σε συμπεράσματα που ευνοούν την *υποκειμενικότητα της μουσικής πρόσληψης*. Αυτός είναι ακόμη ένας τρόπος έκφρασης του αφηρημένου χαρακτήρα του μουσικού έργου. Το μουσικό έργο θεωρείται ως *ποικιλόμορφη (multivariable) δομή*, η οποία όμως παραμένει πάντοτε ταυτισμένη με τον εαυτό της. Παρά το ότι η αντίληψη του μουσικού έργου ως συνειδητής μουσικής έκφρασης της ατομικής ουσίας του ανθρώπου αναπτύσσεται σαφέστερα από τον σύγχρονο του J. Tinctoris Josquin de Pres (Desprez) (1440-1521), δεν απουσιάζει εντελώς από τη θεωρία του πρώτου.

Οι αναγεννησιακές αισθητικές θεωρίες δεν στερούνται της αντιφατικότητας που επιβάλλουν οι πρώτες αντιδράσεις κατά του μυστικισμού και του ανορθολογισμού του Μεσαίωνα. Σ' αυτό βρίσκεται και η εξήγηση για τον άνισο αυτοστοχασμό τών διάφορων τεχνών. Η μουσική δεν αγγίζει την καθαρότητα και τη σαφήνεια εκείνη της αυτοσυνείδησης, την οποία επιτυγχάνει η ζωγραφική και με την έννοια αυτή η θεωρία του J. Tinctoris έχει μάλλον επεισοδιακό χαρακτήρα[438]. Η αποκατάσταση της αισθητότητας συνδέεται κυρίως με την οπτική αντίληψη. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Leonardo da Vinci και ο L. B. Alberti θέτουν τη ζωγραφική σε πρώτη θέση στην ιεραρχία τών τεχνών. Κριτήριο της ιεράρχησης τών τεχνών είναι η ικανότητα της κάθε μορφής τέχνης να αναπαριστά *οπτικά* την πραγματικότητα.

---

[436] Όπ. παρ.

[437] Christopher Small, Μουσική – Κοινωνία – Παιδεία, Αθήνα: Νεφέλη 1983, σελ. 37 και 50, Χάρης Ξανθουδάκης, Μιά Λειτουργική Θεώρηση του Μουσικού Υλικού – στο περιοδικό Μουσικολογία, 1, 1986, σελ. 101-124 και Pierre Schaeffer, Traité des Objects Musicaux, κ.ά.

[438] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 168.

Στην προκειμένη περίπτωση, λοιπόν, η μίμηση και συνεπώς η αντανάκλαση νοούνται ως *οπτική σύμπτωση* μεταξύ της αναπαριστώσας μορφής και του αναπαριστώμενου αντικειμένου. Η άποψη αυτή εκφρασμένη πιό κατηγορηματικά από τον Leonardo da Vinci, τροποποιείται από τον Leon Battista Alberti. Στις απόψεις του L. B. Alberti – αν και ακόμη δεν έχει γίνει σαφής – αρχίζει να διαμορφώνεται η διάκριση μεταξύ της ζωγραφικής ως οπτικής «τακτοποίησης» τών μορφών στο χώρο και της ζωγραφικής ως αναπαράστασης[439]. Και οι δύο καλλιτέχνες και στοχαστές, συμφωνούν με την άποψη ότι η οργανική ενότητα μεταξύ του κοσμικού («συμπαντικού»), φυσικού και ανθρώπινου στοιχείου δεν πραγματοποιείται μέσω της απλής οπτικής αντιγραφής της πραγματικότητας. Γιαυτό θεωρούν την αρχή της *αρμονίας* της μορφής ως αναγκαίο συμπλήρωμα της αρχής της φυσικότητας της μορφής. Η ενότητα του κόσμου, λοιπόν, εκφράζεται μέσω της αρμονίας, τη βάση της οποίας απαρτίζουν οι ηχητικές και οπτικές αναλογίες.

Εδώ θα πρέπει να ληφθεί υπόψη και η νεοπλατωνική αντίληψη περί αρμονίας, που αναπτύσσεται στα πλαίσια της Φλωρεντινής Ακαδημίας. Η αντίληψη αυτή ασκεί επιρροή στη διαμόρφωση τών απόψεων τών αναγεννησιακών στοχαστών που αφορούν την αρμονία. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, ο κόσμος θεωρείται ως ενότητα, που πραγματοποιείται ως σύστημα μεταβάσεων και σταδίων. Η αρμονία εξετάζεται από δύο απόψεις. Η πρώτη είναι η ύπαρξη τών ποιοτικά διαφορετικών πραγμάτων στο *χώρο*, ενώ η άλλη είναι η *χρονική* αντιστοιχία τών ποιοτικά διαφορετικών πραγμάτων[440]. Η επιφυλακτικότητα όμως που διακρίνει τούς στοχαστές αυτής της περιόδου απέναντι στην επιστροφή του μυστικιστικού υπερβατισμού, δεν επιτρέπει την ολοκληρωμένη ανάπτυξη αυτής της ιδέας.

Μερικές δεκαετίες μετά το θάνατο του Leonardo da Vinci εμφανίζεται η Φλωρεντινή Camerata[441] υπό την αιγίδα του κόμη Giovani Bardi (1534-1612), στην οποία συμμετέχουν πολλοί ανθρωπιστές, καλλιτέχνες και συνθέτες όπως ο Giulio Caccini (1545-1618), ο Ottavio Rinucini (1562-1621), ο Giacopo Corsi (1561-1602), ο Vincenzo Galilei (1520-1591) – πατέρας του Galileo Galilei, ο Giacopo Peri (1561-1633), ο οποίος παρουσιάζει και την πρώτη όπερα το 1597 με τίτλο La Dafne, και άλλοι. Οι συζητήσεις που διεξάγωνται στην Φλωρεντινή Camerata αναφέρονται σε όλα τα προβλήματα της μουσικής τέχνης, ενώ παράλληλα, συνειδητά στον ένα ή τον άλλο βαθμό οι συζητήσεις αυτές ασχολούνται

[439] «Ο ζωγράφος ασχολείται αποκλειστικά με τα ορατά πράγματα», και στη συνέχεια, όταν λέει ότι ο ζωγράφος πρέπει να γνωρίζει τα οστά και τούς μυς, συμπληρώνει ότι «δεν υπάρχει όμως καμμιά αντίφαση, επειδή η ύπαρξη τών οστών είναι ορατή κάτω από τη σάρκα, παρά το ότι τα ίδια τα οστά δεν φαίνονται» (Della Pintura, σελ. 43 και 73 αντίστοιχα), στο Monroe Beardsley, όπ. παρ., σελ. 114.

[440] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 171.

[441] Camerata σημαίνει «κοινωνία», «λέσχη», «κύκλος».

και με κοσμοθεωρητικά ζητήματα.

Η Φλωρεντινή Camerata είναι έντονα επηρεασμένη από τις μελέτες της μουσικής τών Αρχαίων Ελλήνων που πραγματοποίησε ο Girolamo Mei (1519-1594). Η αποκατάσταση της Αριστοτελικής μίμησης δεν θέτει τη μίμηση της ανθρώπινης φωνής σε χαμηλότερο επίπεδο από την οπτική αναπαράσταση. Είναι ενδεικτική η συμβουλή του Vincenzo Galilei: να παρατηρείται ο τονισμός τών διάφορων ανθρώπων, κατά την έκφραση τών ποικίλων συναισθημάτων. Η θέση αυτή διαφέρει από τη θέση τών L. B. Alberti και L. da Vinci, κατά την οποία για το ρήτορα, παραδείγματος χάρη, δεν έχει σημασία ο τονισμός, αλλά η πειστικότητα τών κινήσεων και τών χειρονομιών του, κ.λπ.

Κατά την άποψη του Denesch Zoltai, η θέση του V. Galilei, στηρίζεται επίσης στην καλλιτεχνική πρακτική, όπως και η θέση τών Leon Battista και Alberti Leonardo da Vinci[442]. Ο Vincenzo Galilei όμως, αποδίδει μεγαλύτερη σημασία όχι μόνο στη χειρονομία και την κίνηση, αλλά στη σκηνική παρουσία. Ουσιαστικά, είναι επηρεασμένος από την ανάπτυξη της commedia dell' arte, που ανθίζει στη Φλωρεντία κατά την περίοδο που εξετάζουμε. Η commedia dell' arte στηρίζεται στον αυτοσχεδιασμό. Τα πρόσωπα και οι χαρακτήρες εμφανίζονται με τη μορφή κοινωνικο-ψυχολογικών τύπων, ως προσωπίδες, που συνήθως διακρίνονται σε τρείς τύπους: οι προσωπίδες του αφέντη, του υπηρέτη και τών ερωτευμένων. Η commedia dell' arte ασκεί πολύ σημαντική επιρροή στην ανάπτυξη του ευρωπαϊκού θεάτρου. Το στερεότυπο τών προσωπίδων συνοδεύεται από το στερεότυπο της χροιάς της φωνής και του τονισμού της ομιλίας.

Η κύρια αισθητικη αρχή της μουσικής μίμησης – η καλλιτεχνική δηλαδή απόδοση τών ανθρώπινων συναισθημάτων – εκφρασμένη από τον Vincenzo Galilei συνιστά μιά νέα στιγμή στην ιστορία του φιλοσοφικού στοχασμού επί της μουσικής τέχνης. Η θέση αυτή δεν συνιστά απλή επανάληψη της Αριστοτελικής αντίληψης, λόγω τών διαφορών που αναφέρθηκαν ήδη και που αφορούν τη διδασκαλία περί μουσικού ήθους. Παράλληλα, δεν μπορούμε να αποφύγουμε να σημειώσουμε τα κοινά σημεία μεταξύ τών δύο θεωριών. Όπως λέει ο V. Galilei, «εάν ο μουσικός δεν έχει τη δύναμη να οδηγεί την ψυχή του ακροατή σε εκείνο που της είναι ωφέλιμο, τότε η επιστήμη του και η γνώση του θα πρέπει να θεωρούνται μηδαμινές και μάταιες»[443].

Η επιρροή τών μελετών της αρχαίας ελληνικής μουσικής και η εξιδανίκευσή της αποδεικνύονται αποφασιστικές για τη θέση ενός θεμελιώδους προβλήματος. Πρόκειται για το ζήτημα τών τρόπων δια τών οποίων είναι δυνατό να ασκηθεί στον ακροατή αισθητική επίδραση[444]. Το ίδιο ζήτημα τίθεται και από τον Γάλλο

[442] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 174.

[443] Vincenzo Galilei, Dialogo della Musica Antiqua e Moderna, σελ. 319 – στο Monroe Beardsley, όπ. παρ., σελ. 123.

[444] Φυσικά, οι στοχαστές της περιόδου αυτής δεν θέτουν το πρόβλημα αυτό με την έννοια της χειρα-

μαθηματικό, φιλόσοφο και θεωρητικό της μουσικής Marine Mersenne (1588-1648)[445]. Η λύση του βρίσκεται στον εμπλουτισμό της αρμονικής γλώσσας, στο συνδυασμό τών διάφορων μετατροπιών, στη χρήση νέων μουσικών οργάνων τα οποία καλύπτουν ευρύτερο ηχητικό φάσμα, αλλά κυρίως βρίσκεται στην υποταγή της μουσικής στο κείμενο.

Η άποψη αυτή αναπτύσσεται με συνέπεια από τον Gioseffe Zarlino (1517-1590), ο οποίος θεωρείται ο πατέρας της σύγχρονης θεωρίας της μουσικής. Ο G. Zarlino επαναφέρει από την αφάνεια το μουσικό σύστημα του Αριστόξενου και το χρησιμοποιεί ως βάση για τη δημιουργία μουσικού συστήματος το οποίο θεμελιώνει θεωρητικά τις ηχητικές σχέσεις που ήταν γνωστές στους μουσικούς της εποχής του. Σύμφωνα με το σύστημα του G. Zarlino, μαζί με την αποδοχή του διαστήματος της τρίτης ως σύμφωνου, γίνονται αποδεκτοί και άλλοι τόνοι από τη σειρά τών υπέρτονων. Αυτός είναι και ο λόγος που το σύστημα του G. Zarlino ονομάζεται «φυσικό». Αρκετά χρόνια αργότερα ο Jean Philippe Rameau αποδεικνύει ότι η κλίμακα του G. Zarlino ακούγεται εύηχη, επειδή οι πρώτοι δέκα υπέρτονοι, οι οποίοι παράγονται από τον κάθε τόνο της κλίμακας ξεχωριστά, αποτελούνται από τόνους που περιέχονται ήδη στην ίδια την κλίμακα. Η λύση αυτή έχει τεράστια σημασία για την κατασκευή τών μουσικών οργάνων[446].

Κατά την άποψη του G. Zarlino, εάν μέσω του λόγου (είτε μέσω της αφήγησης, είτε μέσω της μίμησης) μπορούν να αναπαρασταθούν τα πιό ποικίλα θέματα, ανάλογα με την επιλογή δοσμένης αρμονίας και δοσμένου ρυθμού, μπορεί να δημιουργηθεί μελωδία η οποία ανταποκρίνεται στον ίδιο σκοπό[447]. Και ο G. Zarlino προτείνει να εισαχθούν οι ανάλογες αλλαγές στις Γρηγοριανές μελωδίες. Η σημασία τών θέσεων που εκτέθηκαν μπορεί να γίνει σαφέστερη, αν ληφθεί υπόψη το γεγονός, ότι κατά το Μεσαίωνα επικρατεί η αντίληψη της θεϊκής προέλευσης τών Γρηγοριανών μελωδιών. Ηταν πλατιά διαδεδομένος ο θρύλος, πως οι μελωδίες αυτές είχαν υπαγορευθεί στον πάπα Γρηγόριο από το Αγιο Πνεύμα.

Εξετάζοντας τη μουσική που έχει δημιουργηθεί με σκοπό τη συνοδεία του τραγουδιού, ο G. Zarlino θέτει τις βάσεις του συστήματος τών μείζωνων και ελάσσωνων μουσικών κλιμάκων. Ουσιαστικά, από «τεχνική» άποψη, μένει μόνο ένα βήμα μέχρι την εμφάνιση του σύγχρονου τονικού μουσικού συστήματος. Πρόκειται για το λεγόμενο τέλειο ή πλήρη συγκερασμό[448], ο οποίος επικρατεί

γώγησης του ακροατή. Τέτοιος προβληματισμός εμφανίζεται στο προσκήνιο κατά την εποχή της εμπορευματοποίησης της μουσικής τέχνης, αλλά και της κουλτούρας γενικότερα.

[445] Monroe Beardsley, όπ. παρ.

[446] Αμάραντος Αμαραντίδης, Το Τονικό Μουσικό Σύστημα, Αθήνα: Νεφέλη 1987, σελ. 26.

[447] Monroe Beardsley, όπ. παρ., σελ. 124.

[448] Το πρόβλημα συνίσταται στον τρόπο με τον οποίο η οκτάβα διαιρείται σε τόνους και ημιτόνια. Σύμφωνα με το παλαιότερο σύστημα οι αλλοιωμένοι φθόγγοι δεν συμπίπτουν μεταξύ τους (για παράδειγμα ο φθόγγος ρε-ύφεση δεν συμπίπτει με τον ντο-δίεση). Με τον πρώτο – λεγόμενο μερικό –

από το 1700 ως τις μέρες μας.

Ο G. Zarlino, όπως και ο V. Galilei, απορρίπτει την πολυφωνική πολυπλοκότητα τών μαδριγαλιών τών Κάτω Χωρών. Στις απόψεις τους το ομοφωνικό στυλ[449] κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος. Αν και ο V. Galilei είναι πιό κατηγορηματικός, όταν ανακυρήσσει κάθε μορφή πολυφωνίας σε «γοτθική βαρβαρότητα», φαίνεται ότι η θέση του G. Zarlino, παρά τη μετριοπάθειά της, είναι κατ' αρχήν σύμφωνη με εκείνη του Γαλιλαίου[450].

Προφανώς, οι προσπάθειες αποκατάστασης τών αρχαίων ελληνικών θεωριών για τη μουσική τέχνη (και ιδιαίτερα της Αριστοτελικής θεωρίας) ασκούν επίδραση στη διαμόρφωση της αντίληψης, σύμφωνα με την οποία το ομοφωνικό στυλ αποδεικνύεται καταλληλότερο για την έκφραση της ατομικής συναισθηματικότητας. Παράλληλα, οι βαθύτερες αιτίες εμφάνισης και στη συνέχεια επικράτησης τών απόψεων που εκτέθηκαν, βρίσκονται στις μεταβολές της κοσμοαντίληψης που αναφέρθηκαν και οι οποίες επέρχονται κατά την υπό εξέταση ιστορική περίοδο.

Ό,τι ειπώθηκε αναφορικά με τη μουσική προοπτική ισχύει και για το ομοφωνικό στυλ. Η ανεξάρτητη κίνηση τών διάφορων φωνών προϋποθέτει, όπως και η απουσία μιάς μοναδικής οπτική γωνίας στη ζωγραφική, το «βλέμμα» που βλέπει τα πάντα, και αυτό το βλέμμα δεν είναι άλλο από εκείνο του Θεού. Η κίνηση μίας και μοναδικής φωνής, μίας μελωδίας, γύρω από την οποία «περιστρέφονται» η εξαρτημένες από αυτήν μελωδίες και φωνές που τη συνοδεύουν, προϋποθέτει την ύπαρξη ενός συγκεκριμένου σημείου στήριξης της μουσικής πρόσληψης, με βάση το οποίο θα μπορέσει ο ακροατής να προσανατολιστεί στη σύνθετη μουσική κατασκευή. Ουσιαστικά, το ρόλο αυτό τον παίζει η τονική.

Ο ανθρωποκεντρισμός αυτής της μεθόδου μουσικής μορφοπλασίας είναι προφανής και γιαυτό είναι λογικό να γίνεται παραλληλισμός μεταξύ αυτών τών κοσμογονικών αλλαγών του μουσικού υλικού και εκείνων που πραγματοποιούνται στο χώρο τών εικαστικών τεχνών. Οι κοσμοθεωρητικές τους βάσεις είναι οι ίδιες. Η μεταξύ τους διαφορά όμως, έγκειται στο ότι λόγω μιάς σειράς κοινωνικο-ιστορικών, τεχνικών και θεωρητικών αιτίων η κοσμοθεωρητική βάση τών

συγκερασμό, που εμφανίζεται προς το τέλος του 16ου αιώνα, γίνεται μιά προσπάθεια να αποφευχθούν τα προβλήματα που δημιουργούσαν αυτές οι διαφορές. Το πρόβλημα που παρουσίαζε ο μερικός συγκερασμός ήταν ότι η απόσταση μεταξύ σολ-δίεσης και μι-ύφεσης ήταν τόσο μεγάλη, που όταν έπρεπε να χρησιμοποιηθεί ως διάστημα πέμπτης (σολ-δίεση – ρε-δίεση) ηχούσε τόσο έντονο φάλτσο, που η πέμπτη αυτή ονομάστηκε πέμπτη του λύκου. Μόνο το πλήρως συγκερασμένο σύστημα επέτρεψε τη χρήση όλων τών διαστημάτων, χωρίς να δημιουργούνται τέτοιου είδους προβλήματα.

[449] Στην πολυφωνική δομή το μουσικό έργο αποτελείται από μιά σειρά φωνών που η κάθε μία αναπτύσσεται ανεξάρτητα από τις άλλες. Στο ομοφωνικό στυλ, το οποίο προϋποθέτει την ανάπτυξη της τονικής αρμονίας, «πρωταγωνιστεί» μία φωνή, μία συγκεκριμένη μελωδία, την οποία συνοδεύουν άλλες μελωδίες που αναπτύσσονται και εκτίθενται σε συνάρτηση με την «πρωταγωνίστρια». Η χαμηλότερη φωνή – το μπάσο – σχηματίζει το θεμέλιο, στο οποίο στηρίζεται η υπόλοιπη δομή.

[450] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 178.

αλλαγών του μουσικού υλικού δεν γίνεται αντιληπτή με την ίδια ταχύτητα, και δεν εκφράζεται με την ίδια σαφήνεια και κατηγορηματικότητα, όπως στις εικαστικές τέχνες.

Τα λόγια του K. Marx για την «ένδυση» της νεοεμφανισθήσας κοινωνικότητας με τα φορέματα της αρχαιότητας ισχύουν και στην περίπτωση της αναγεννησιακής φιλοσοφίας της μουσικής. Η στροφή προς την αρχαιότητα χρησιμεύει ως στήριγμα της νεοδημιουργημένης κοσμοθεώρησης. Από τον νέο αυτό λόγο όμως, εμφανίζονται εντελώς καινούργιες μορφές και στο χώρο της μουσικής τέχνης. Είναι γνωστό πως η εμφάνιση μιάς νέας, σύνθετης τέχνης – της όπερας – συνδέεται ακριβώς με τη στροφή προς την αρχαιότητα. Η προσπάθεια του Giacopo Peri με την παρουσίαση της πρώτης όπερας, είναι προσανατολισμένη στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας. Μετά από τον G. Peri, ο Claudio Monteverdi θα θέσει τις απαρχές του νέου μουσικού δράματος με τις όπερές του.

Εδώ τίθεται ένα πρόβλημα, το οποίο είχε πρωτοεκφράσει ο Δημόκριτος. Πρόκειται για τη σχέση μεταξύ μουσικής και λόγου. Το πρόβλημα αυτό έχει δύο πλευρές. Η πρώτη αφορά τα κοινά σημεία μεταξύ μουσικής και λόγου, ως δύο διαφορετικών φορέων πληροφορίας, ως δύο διαφορετικών μέσων επικοινωνίας. Η δεύτερη πλευρά του προβλήματος, αφορά το συνδυασμό τών διαφορετικών αυτών μέσων επικοινωνίας. Στην περίπτωση της όπερας αυτή η δεύτερη πλευρά του προβλήματος για τη σχέση μεταξύ λόγου και μουσικής τίθεται σε πρώτο πλάνο.

Ο Claudio Monteverdi, όπως και ο V. Galilei και ο G.Zarlino, δίνει προτεραιότητα στο λόγο, δηλαδή στο κείμενο. Πράγματι, διευρύνεται ο ορίζοντας του συνθέτη, χάρη στη λύση που δίνει ο C. Monteverdi. Παράλληλα όμως, εμφανίζεται μιά σειρά θεωρητικών και πρακτικών προβλημάτων[451]. Πρώτο, μπορεί να εμφανιστεί διαμάχη μεταξύ της ηθικής και ρεαλιστικής κατεύθυνσης κατά τη σύνθεση μελωδίας για κείμενου «αμφίβολου» ηθικού περιεχομένου. Δεύτερο, μπορεί να παρουσιαστεί πρόβλημα μεταξύ της αυστηρής τήρησης του κειμένου και της μουσικής δομής. Η αυστηρή τήρηση του κειμένου, για παράδειγμα, μπορεί να οδηγήσει στην κατασκευή μουσικής ανοησίας. Τρίτο, μπορεί να παρουσιαστεί πρόβλημα μεταξύ της εκφραστικότητας και του ωραίου: δεν είναι κατάλληλο για μουσική σύνθεση κάθε εκφραστικό κείμενο. Τέλος, τέταρτο, η αρχή του C. Monteverdi, είναι δύσκολο να εφαρμοστεί στη μη φωνητική μουσική.

Οι ιδέες τών V. Galilei, G. Zarlino και C. Monteverdi όμως, δεν μένουν για πολύ στο προσκήνιο. Σύντομα η οργανική μουσική αποκτά την αυτονομία της και υψώνεται στο επίπεδο της φούγκας και αργότερα της συμφωνίας.

---

[451] Monroe Beardsley, όπ. παρ., σελ. 125-126.

Η εμφάνιση της όπερας δε συνδέεται μόνο ή δε συνδέεται κυρίως με αυτά τα προβλήματα. Η εμφάνιση της όπερας συνδέεται πρώτα απ' όλα με ένα νέο στάδιο στην ανάπτυξη του μουσικού έργου: το μουσικό έργο μετατρέπεται σε *εμπόρευμα*. Πρακτικά, με την όπερα του Giacopo Peri αρχίζει και η τυπική ύπαρξη της αστικής μουσικής ζωής[452].

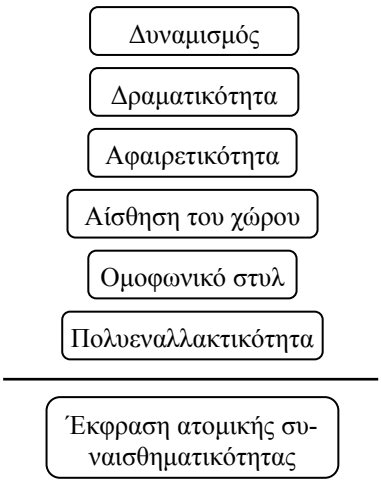
Θα μπορούσε βέβαια εδώ να φέρει κάποιος την αντίρρηση ότι το μουσικό έργο μετατρέπεται σε εμπόρευμα ήδη από την ίδρυση του πρωτου μουσικού τυπογραφείου του Ottavio de Petruci (1466-1539) το 1501 στη Βενετία. Το θέμα όμως είναι ότι η παρτιτούρα, η οποία εμπλέκεται στις σχέσεις αγοραπωλησίας, είναι πράγματι εμπόρευμα, αλλά δεν μπορεί να καθορίσει τις εμπορευματοχρηματικές σχέσεις της μουσικής ζωής στο σύνολό της. Οι εμπορευματοχρηματικές σχέσεις επικρατούν μόνο όταν το μουσικό έργο ως *εκθεσιακή αξία* κυκλοφορεί στην αγορά, και αυτό είναι δυνατό μέσω της αίθουσας συναυλιών και του λυρικού θεάτρου.

Αυτό πραγματοποιείται κατά την τέταρτη δεκαετία του 17ου αιώνα όταν ο οργανίστας Franz Tunder (1614-1667) ιδρύει την πρώτη οργάνωση για συναυλίες με συνδρομή, τη λεγόμενη Abendmusiken (Μουσικές Βραδιές)[453]. Το 1656 στο Palais Royal του Παρισιού διοργανώνεται και στη Γαλλία η πρώτη συναυλία με εισητήριο[454], ενώ το 1677 ιδρύεται στο Αμβούργο το πρώτο λυρικό θέατρο[455]. Πλέον ανοίγει ο δρόμος για τη μετατροπή του συνθέτη και του εκτελεστή σε προσωπικά ανεξάρτητα από τις σχέσεις εξουσίας και υποταγής στην αυλή άτομα, αλλά σε εξαρτημένες από τις προτιμήσεις του κοινού και τα γούστα τών διευθυντών τών αιθουσών συναυλιών και τών λυρικών θεάτρων προσωπικότητες. Η εμπράγματη εξάρτηση, την οποία επιβάλλουν οι εμπορευματοχρηματικές σχέσεις συμπληρώνει την προσωπική ανεξαρτησία του συνθέτη και του ερμηνευτή. Με τη μετατροπή του μουσικού έργου σε εμπόρευμα μεταβάλλεται και η σχέση μεταξύ του συνθέτη, του ερμηνευτή και του κοινού. Το μουσικό έργο ως εμπράγματη (πραγμοποιημένη) δύναμη εμφανίζει αργότερα τα τυπικά χαρακτηριστικά της αποξένωσης.

---

[452] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 185.
[453] Άλλοι υποδεικνύουν τον Dietrich Buxtehunde (1637-1707) ως ιδρυτή τών Abendmusiken.
[454] Emile Vuillermoz, όπ. παρ., σελ. 129.
[455] K. Rosenshield, Istoriya na musikata do sredata na XVIII vek (Ιστορία της Μουσικής μέχρι τα Μέσα του 18ου Αιώνα), Sofia: Muzika 1982, σελ. 344-346.

Ο ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΟΣ ΥΛΙΣΜΟΣ: Ο ΑΙΩΝΑΣ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ



Η αντιφατικότητα της μουσικής ζωής τών νεότερων χρόνων, όπως υπέδειξα στην τελευταία διάλεξη, δεν εμφανίζεται με όλη της την οξύτητα από την αρχή της διαμόρφωσής της. Οι μεταβολές της μουσικής ζωής που περιγράφηκαν, εκφράζονται και στις αλλαγές του ίδιου του μουσικού έργου, καθώς και στη μεταβολή της σχέσης του υποκειμένου απέναντί του. Τα νεοεμφανιζόμενα χαρακτηριστικά του μουσικού έργου μπορούν να αναπαρασταθούν σχηματικά με τον τρόπο που φαίνεται στο διπλανό σχήμα.

Οι μεταβολές αυτές συνιστούν αναγκαίο στάδιο στην ανάπτυξη του μουσικού έργου από δύο απόψεις. Από τη μία πλευρά – ως αποτέλεσμα της ανάπτυξης της ίδιας της μουσικής ζωής, αλλά και της κοινωνίας γενικότερα. Από την άλλη πλευρά, οι αλλαγές αυτές είναι αναγκαίες με την ιδιότητά τους ως προϋποθέσεις της εσωτερικής διαφοροποίησης της μουσικής ζωής και της διαμόρφωσής της ως σχετικά αυτόνομη σφαίρα της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η διαφοροποίηση με τη σειρά της παρουσιάζεται ως πρωτοφανής μέχρι τη στιγμή εκείνη δυνατότητα έκφρασης της ανθρώπινης *συναισθηματικότητας*, αλλά επίσης και ως απεριόριστο πεδίο έκφρασης συναισθηματικά «χρωματισμένων» *ιδεών*.

Από την άποψη αυτή η Αναγέννηση θέτει την αρχή διαδικασιών, οι οποίες αργότερα οδηγούν στη διαμόρφωση της μουσικής ζωής τών νεότερων χρόνων. Η Αναγέννηση όμως παραμένει σε μεγάλο βαθμό περιορισμένη από κοινωνικο-χρονική και «κοινωνικο-χωρική» άποψη. Μετά την περίοδο αυτή επέρχεται «άμπωτις» της αναγεννησιακής πνευματικότητας η οποία εκφράζεται κυρίως στα ιδανικά του ανθρωποκεντρισμού και της τιτανικής ατομικότητας. Όπως έχω ήδη υποδείξει, αυτή είναι ακόμη μία όψη της τραγικότητας της αναγεννησιακής κοινωνικότητας. Στην προηγούμενη διάλεξη αναλύθηκε ότι η νέα κοινωνικότητα γεννιέται βαθμιαία στα πλαίσια της παλιάς, η οποία μόνο παροδικά κατορθώνει να ανακτήσει μέρος της δύναμής της. Ο Kenneth Clark υποδεικνύει ότι «για πρώτη φορά μετά το μεγάλο ‘ξεπάγωμα’ τα αξιακά κριτήρια του πολιτισμού τίθενται υπό αμφισβήτηση και απορρίπτονται, ενώ για μιά σειρά ετών φαίνεται

ότι το πεδίο που κατέκτησε η Αναγέννηση – η ανακάλυψη της ανθρώπινης προσωπικότητας, η πίστη στην αμθρώπινη μεγαλοφυία, η αίσθηση αρμονίας μεταξύ του ανθρώπου και του περιβάλλοντός του – έχει ξαναχαθεί»[505].

Μετά από αυτήν την περίοδο, επέρχεται η περίοδος του Διαφωτισμού, ο οποίος με νέα δύναμη θέτει τις αρχές του ανθρωποκεντρισμού σε νέες βάσεις. Τη φορά αυτή ο ανθρωποκεντρισμός είναι προσανατολισμένος λίγο ως πολύ πραγματιστικά και σε μεγάλο βαθμό είναι απελευθερωμένος από τις ψευδαισθήσεις της Αναγέννησης. Ο Διαφωτισμός στηρίζεται στις δικές του ψευδαισθήσεις.

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση τών θεωριών της περιόδου του Διαφωτισμού, ας ρίξουμε μιά σύντομη ματιά στην ιστορία της έννοιας «Διαφωτισμός» με σκοπό να θέσουμε κάποιους προκαταρκτικούς περιορισμούς σχετικά με το περιεχόμενό της.

Το Δεκέμβριο του 1783 ο Johann Friedrich Zolner (1753-1804) δημοσιεύει στο περιοδικό Berliner Monate άρθρο στο οποίο καταφέρεται εναντίον του πολιτικού γάμου. Ο J. F. Zolner υποστηρίζει το θρησκευτικό γάμο και εναντιώνεται στη σύγχυση που προκαλείται στη σκέψη και την καρδιά τών ανθρώπων «στο όνομα του Διαφωτισμού». Ο J. F. Zolner θέτει το ερώτημα τί είναι Διαφωτισμός[506]. Το Σεπτέμβριο του 1784 στο ίδιο περιοδικό δημοσιεύεται η απάντηση του Moses Mendelson, ενώ το Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου ακολουθεί η απάντηση του Immanuel Kant, ο οποίος δεν είχε προλάβει να μάθει για το άρθρο του M. Mendelson. Μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι η διαμάχη σχετικά με το πρόγραμμα του Διαφωτισμού χρονολογούνται από τις δημοσιεύσεις αυτές.

Η απάντηση του I. Kant παραμένει στην ιστορία της φιλοσοφίας ως κλασική απάντηση στο ερώτημα τί είναι ο Διαφωτισμός. Λέει ο I. Kant: *Διαφωτισμός είναι η έξοδος του ανθρώπου από την ανωριμότητά του για την οποία είναι υπέυθυνος ο ίδιος*. *Ανωριμότητα* είναι η ανικανότητα του ανθρώπου να χρησιμοποιήσει το *δικό του* νου χωρίς την καθοδήγηση κάποιου άλλου. Sapere aude! Να έχεις την τόλμη να χρησιμοποιείς το δικό σου μυαλό! Αυτό είναι το σύνθημα του Διαφωτισμού»[507].

Σήμερα, με τον όρο Διαφωτισμός συνήθως εννοούμε την ιστορική εκείνη περίοδο που αρχίζει με το Rene Descartes και συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας. Ουσιαστικά ο Διαφωτισμός συνιστά πρόγραμμα, σύμφωνα με το οποίο η πρόοδος της ανθρωπότητας θεμελιώνεται στη μόρφωση και την εκπαίδευση της χειραφετημένης από την απολυταρχική ολότητα προσωπικότητας. Ο Διαφωτισμός στρέφεται κατά της απολυταρχικής ολότητας που επέβαλαν οι φεουδαρχικές

[505] Kenneth Clark, Civilization, Sofia: Balgarski Hudojnik 1977, σελ. 165.

[506] Στη συλλογή «Τι είναι ο Διαφωτισμός;» – κείμενα τών Moses Mendelson, Immanuel Kant, Johann Hammann, Kristof Viland, Andreas Riemm, Johann Herder, Gotthold Lessing, Johann Erhardt και Friedrich Schiller, σελ. 10.

[507] Immanuel Kant, Απάντηση στο ερώτημα: «Τί είναι ο Διαφωτισμός;», όπ. παρ., σελ. 19.

κοινωνικές δομές. Η χειραφετημένη προσωπικότητα θα έπρεπε να οικοδομήσει μιά δικαιότερη κοινωνία στην οποία θα κυριαρχούσε η ορθολογικότητα και η οποία θα ήταν θεμελιωμένη στις αρχές της ελευθερίας του ατόμου, της ισότητας και της αδελφότητας μεταξύ τών ανθρώπων.

Δεν θα αναλύσω εδώ το πρόβλημα της διάστασης μεταξύ δυνατότητας και πραγματικότητας. Μέρος της ανάλυσης αυτής έχει ήδη προταθεί στην προηγούμενη διάλεξη. Θα σκιαγραφήσω μόνο τη γενική πνευματική ατμόσφαιρα, στα πλαίσια της οποίας αναπτύσσεται η φιλοσοφία της μουσικής κατά την περίοδο του Διαφωτισμού. Στην προκειμένη περίπτωση δεν εξετάζω το Διαφωτισμό ως κοινωνικό πρόγραμμα (ή πρόταγμα), αλλά ως περίοδο στην ιστορία της φιλοσοφίας της μουσικής. Από την άποψη αυτή, ο Διαφωτισμός περιλαμβάνει την περίοδο που συνδέεται με τα ονόματα τών Rene Descartes (1596-1650) και Johann Gottfried Herder (1744-1803), δηλαδή μέχρι τον πρώτο εκπρόσωπο της γερμανικής κλασικής φιλοσοφίας Immanuel Kant (1724-1804).

Φυσικά, κάθε περιοδικοποίηση εμπεριέχει το στοιχείο της συμβατικότητας. Η περιοδικοποίηση στην οποία αναφέρθηκα στηρίζεται στην περιοδικοποίηση της ιστορίας της φιλοσοφίας, επειδή το ίδιο το υπό συζήτηση υλικό συνιστά μέρος μάλλον αυτής της ιστορίας, παρά της ιστορίας της μουσικής τέχνης. Παράλληλα, η περιοδικοποίηση ομαδοποιεί και ταξινομεί τίς διδασκαλίες, τις θεωρίες, τις απόψεις κ.λπ., με βάση ορισμένα κριτήρια. Εντοπίζονται τα κοινά σημεία μεταξύ τών διάφορων κατευθύνσεων και αναζητούνται τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, όπως και οι τάσεις απόκλισης και τα σημεία διαφοράς τους. Παρ' όλα αυτά, η περιοδικοποίηση αναζητά κυρίως το *κοινό*, το *αμετάβλητο*, το *κυρίαρχο* στοιχείο.

Αυτός είναι και ο λόγος που από την άποψη της ιστορίας της μουσικής, η ιστορία της φιλοσοφίας της μουσικής μπορεί να φαίνεται ελλιπής, όπως και από την άποψη της φιλοσοφίας της μουσικής φαίνεται μονόπλευρη η ιστορία της μουσικής. Στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται για δύο σχετικά διαφορετικές μεθόδους προσέγγισης της ιστορίας της μουσικής ζωής.

Κάθε προσπάθεια σχηματικής αναπαράστασης τόσο σύνθετων φαινομένων, όπως είναι οι φιλοσοφικές θεωρίες, μπορεί δικιολογημένα να προκαλέσει σειρά αντιρρήσεων. Από την άλλη πλευρά, οι διάφορες θεωρίες, αντιλήψεις, διδασκαλίες κ.λπ., παρουσιάζουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά, χάρη στα οποία μπορούν να διακριθούν ως *τάσεις*, περιλαμβάνουσες περισσότερες από μία θεωρίες. Με την έννοια αυτή και λαμβάνοντας υπόψη το στοιχείο της ποικιλομορφίας, όπως και ότι έχει αναφερθεί μέχρι εδώ σχετικά με τα προβλήματα αυτά, η διχοτόμηση μεταξύ τών τάσεων του ορθολογισμού και του εμπειρισμού στη φιλοσοφία είναι σε κάποιο βαθμό συμβατική. Η μη δογματική εφαρμογή της διχοτομίας αυτής συνεισφέρει στην αποκάλυψη της εσωτερικής λογικής της ανάπτυξης της φιλοσοφίας (και ειδικότερα της φιλοσοφίας της μουσικής) κατά την υπό

συζήτηση ιστορική περίοδο.

Με την έννοια αυτή, ο ορθολογισμός και ο εμπειρισμός θεσμοθετούν τις δύο κύριες μεθοδολογικές τάσεις στις οποίες στηρίζεται η φιλοσοφία της τέχνης κατά την περίοδο του Διαφωτισμού. Ο ορθολογισμός συνδέεται κυρίως με την Καρτεσιανή μεθοδολογία και γνωσιολογία, ενώ ο εμπειρισμός και ο ψυχολογισμός που θεμελιώνεται σ' αυτόν συνδέονται με τις μελέτες του Άγγλου φιλόσοφου Francis Bacon.

Από την άποψη του στοιχείου που είναι κυρίαρχο, αμετάβλητο, για την περίοδο που είναι γνωστή ως Αναγέννηση, ο ανθρωποκεντρισμός συνιστά κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα τών ποικίλων φιλοσοφικών θεωριών αναφορικά με τα προβλήματα της μουσικής τέχνης. Για την περίοδο του Διαφωτισμού, εκτός από τις μεθοδολογικές τάσεις που αναφέρθηκαν, είναι χαρακτηριστικός ο μεταφυσικός, μηχανιστικός υλισμός, ο οποίος, όπως θα γίνει σαφές παρακάτω, επιβάλλει ένα ιδιότυπο είδος φυσιοκρατίας στο χώρο της φιλοσοφίας της μουσικής.

Οι κοινωνικές ορίζουσες του φαινομένου του Διαφωτισμού θα πρέπει να αναζητηθούν στις μεταβολές τών φεουδαρχικών δομών, μεταβολές οι οποίες πρωτοεμφανίζονται αδύναμα στην περίοδο της Αναγέννησης, ενώ αργότερα μετατρέπονται σε εκείνη την πανίσχυρη βάση που θεσμοθετεί το σύγχρονο τύπο κοινωνικότητας. Δεν είναι απαραίτητο να επαναληφθεί η ανάλυση που αφορά την κοινωνική ουσία και στη συνέχεια την κυριαρχία του ορθολογισμού. Οι γνωσιολογικές βάσεις του φαινομένου βρίσκονται στην αντίδραση κατά της θρησκευτικής-μυστικιστικής θεωρητικολογίας. Η επαναανακάλυψη του Λόγου συνδέεται με την πεποίθηση της παντοδυναμίας του και του αλάθητού του. Το ίδιο ισχύει και για την επαναανακάλυψη της αισθητότητας κατά την περίοδο του Διαφωτισμού. Από εδώ ξεκινά η παράδοση της νέας αισθησιοκρατίας, η οποία θα πάρει αργότερα τη μορφή του θετικισμού ή του εμπειρισμού.

Θα υπενθυμίσω ότι στην ανάπτυξη τών διάφορων τάσεων προβάλλουν τα προβλήματα της μεθοδολογικής τους θεμελίωσης. Στην πορεία της ανάπτυξης αυτής η εφαρμοζόμενη μέθοδος εκδηλώνει την αδυναμία ή τη δύναμή της. Έτσι, για παράδειγμα, η αυστηρή αισθησιοκρατία του John Lock οδηγεί τόσο στον υλισμό του Denis Diderot, όσο και στον ιδεαλισμό του George Berkley. Ο ακραίος ορθολογισμός δεν αποδεικνύεται λιγότερο προβληματικός. Η γνωστή αρχή της Καρτεσιανής φιλοσοφίας, για παράδειγμα – cogito ergo sum (σκέφτομαι, άρα υπάρχω) – αποδεικνύεται «τυπική υποκειμενική ιδεαλιστική αρχή, η οποία ανακυρήσσει ως αξιόπιστο μόνο το σκεπτόμενο υπόστρωμα και περιορίζει τη διαδικασία της γνώσης στο στενό κύκλο της εποπτεύουσας συνείδησης»[508]. Ο γαλλικός υλισμός αποδεικνύεται το ίδιο αδύναμος να υπερβεί τα

[508] Elena Panova, Osnovni problemi vav filosofiyata ot Bacon do Marx, Sofia: Nauka i Izkustvo 1974, σελ. 29.

προβλήματα που δημιουργεί η μεθοδολογία της μηχανιστικής θεώρησης της φυσικής και κοινωνικής πραγματικότητας.

Ανεξάρτητα από τα προβλήματα που υποδείχθηκαν πάντως, ο Διαφωτισμός παραμένει στην ιστορία ως εποχή που επιβάλλει την αποκατάσταση του Λόγου και της αισθητότητας. Ουσιαστικά ο Διαφωτισμός θέτει τις αρχές της σύγχρονης πνευματικής ζωής. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που η διαμάχη σχετικά με το πρόγραμμά του και τα φιλοσοφικά προβλήματα της περιόδου αυτής συνεχίζεται μέχρι τις ημέρες μας. Η διαμάχη αυτή οξύνεται ιδιαίτερα κατά τις τελευταίες δεκαετίες, τη στιγμή που διαγράφεται το περίγραμμα μιάς νέας κοινωνικής πραγματικότητας.

Κατά το 17^{ο}-18^{ο} αιώνα στο χώρο της μουσικής ζωής εκδιπλώνονται διαδικασίες, οι οποίες καθορίζουν τη μουσική ζωή μέχρι σήμερα. Πρόκειται κυρίως για την αυτονόμηση της οργανικής μουσικής. Η επικράτηση του ομοφωνικού στυλ, η ανάπτυξη της τεχνικής, όπως και οι αναζητήσεις νέων εκφραστικών μέσων, που να ικανοποιούν με νέο τρόπο την απαίτηση αισθητήριας αισθητικής απόλαυσης, καθορίζουν την πορεία της διαδικασίας αυτής.

Οι ορίζουσες της αυτονόμησης της οργανικής μουσικής, συνεπώς, είναι τόσο ενδο-μουσικού, όσο και εξω-μουσικού χαρακτήρα, πρόκειται δηλαδή για *σύστημα οριζουσών*. Τα στοιχεία του συστήματος αυτού αλληλεπιδρούν και αλληλοκαθορίζονται. Οδηγούν σε ποιοτικές μεταβολές της μουσικής ζωής, όπως για παράδειγμα το υπό εξέταση φαινόμενο αυτονόμησης της οργανικής μουσικής και η εμφάνιση της μορφής του *σολίστα* και του *δεξιοτέχνη*. Οι ποιοτικές αυτές μεταβολές, στο φώς της μεθόδου που υποδείχθηκε, θεωρούνται ως αποτέλεσμα της λειτουργίας του συστήματος οριζουσών της μουσικής ζωής. Όπως αποσαφηνίζεται και στις προηγούμενες διαλέξεις, το σύστημα αυτό είναι *δυναμικό*. Δεν συνιστά κάποια κλειστή ιδανική δομή, κάποιο *ιδεότυπο* (με τη μεταφυσική κατασκευαστική έννοια του όρου), αλλά *οργανικό συστατικό στοιχείο της κοινωνικότητας*.

Αυτός είναι και ο λόγος που οι απόψεις οι οποίες στρέφουν την προσοχή τους μόνο σε μία από τις ορίζουσες αυτές, δύσκολα θα μπορούσαν να αποφύγουν τον μερικό και περιγραφικό χαρακτήρα τών συμπερασμάτων τους. Έτσι, για παράδειγμα, ο τεχνολογικός ντετερμινισμός που χαρακτηρίζει το ιστορικό έργο του Paul Bekker[509] που αφορά την εμφάνιση και την ανάπτυξη της ορχήστρας, φαίνεται κάπως μονόπλευρος. Από την ίδια άποψη φαίνονται σημαντικές οι μεθοδολογικες ανεπάρκειες της μελέτης του Γάλλου ιστορικού της μουσικής Emile Vuillermoz[510], που αφορούν την ιστορία της μουσικής. Στην περίπτωση αυτή μελετώνται κυρίως και σχεδόν αποκλειστικά οι ενδο-μουσικές ορίζουσες,

[509] Paul Bekker, Η Ορχήστρα, Αθήνα: Νεφέλη 1989.
[510] Emile Vuillermoz, Ιστορία της Μουσικής, Αθήνα: Υποδομή 1980, τόμοι 1 και 2.

όπως η ανάπτυξη τών εκφραστικών μέσων και η κατασκευαστική τεχνική τών μουσικών οργάνων, η επιπλοκή της μουσικής σκέψης και της συνθετικής τεχνικής, κ.λπ.

Η παράκαμψη του συστηματικού χαρακτήρα τών σχέσεων αιτιότητας μεταξύ τών ποικίλων παραγόντων που καθορίζουν την ανάπτυξη της μουσικής ζωής, συνδέεται κυρίως με τις παραδόσεις του θετικισμού και του εμπειρισμού. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ένα μεγάλο μέρος της παραδοσιακής μουσικολογίας διακρίνεται ακριβώς για τον περιγραφικό του χαρακτήρα. Η κατεύθυνση αυτή προκαθορίζει και το φορμαλιστικό χαρακτήρα τών ερευνών.

Ωστόσο, δεν παρουσιάζει λιγότερα προβλήματα και η μέθοδος που απλοποιώντας τις αλληλεπιδράσεις αυτές υποβιβάζει τη μουσική τέχνη στο επίπεδο κάποιου ιδιότυπου κατόπτρου, στο οποίο με καθαρά μηχανικό και «αυτόματο» τρόπο αντανακλώνται όλες τις κοινωνικο-ιστορικές διαδικασίες. Η προσέγγιση αυτή ουσιαστικά μυστικοποιεί τούς τρόπους δια τών οποίων εκδιπλώνονται οι υπό συζήτηση αλληλεπιδράσεις και σε τελευταία ανάλυση εκχυδαϊζει την ουσία τους. Ενα άλλο χαρακτηριστικό αυτού του τύπου προσέγγισης είναι ο λαϊκισμός. Εν συντομία, οι «καθολικά ισχύοντες» έτοιμοι τύποι τών απλουστευτικά και δογματικά ερμηνευμένων αλληλεπιδράσεων, υποκαθιστούν την περιεκτική ανάλυση. Τυπικό παράδειγμα του υπό συζήτηση τύπου προσέγγισης αποτελεί η μελέτη του σοβιετικού ιστορικού της μουσικής Konstantin Rosenshield[511]. Κατά την άποψή του «...η επιστήμη της ιστορίας της μουσικής... αποκαλύπτοντας τις αντιδραστικές τάσεις και σχολές στους μουσικούς πολιτισμούς του παρελθόντος... δεν έχει το δικαίωμα να αποσπάται από το παρόν. Το κομμουνιστικό κόμμα αντιτίθεται αποφασιστικά στην ειρηνική συνύπαρξη τών ιδεολογιών. Η διαπαιδαγώγηση του νέου ανθρώπου συνδέεται άρρηκτα με το συνεπή αγώνα αρχών εναντίον της αντιδραστικής ιδεολογίας της σύγχρονης αστικής τάξης»[512]. Προφανώς, η θέση αυτή μας δίνει ένα τυπικό δείγμα γραφής του δογματικού «επιστημονικού κομμουνισμού» ad usum musicorum.

Όπως υπέδειξα στην προηγούμενη διάλεξη, κατά τον 17^{ο} αιώνα η μουσική ζωή αποκτά τα τυπικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης μουσικής ζωής με την εμφάνιση της λυρικής σκηνής και της αίθουσας συναυλιών. Τα δύο αυτά φαινόμενα συνιστούν μάλλον εξωτερικές ως προς το μουσικό έργο μεταβολές, οι οποίες όμως συνδέονται με τα εσωτερικά του χαρακτηριστικά. Οι συνθέτες είναι πλέον υποχρεωμένοι να παίρνουν υπόψη τους στον ένα ή τον άλλο βαθμό αυτή τη νέα ορίζουσα της διαδικασίας της μουσικής επικοινωνίας, η οποία θέτει τις απαρχές της διαμόρφωσης του λεγόμενου «μαζικού» κοινού.

Με την αυτονόμηση της οργανικής μουσικής επέρχεται η χειραφέτηση της

[511] Konstantin Rosenshield, Ιστορία της Μουσικής μέχρι τα Μέσα του 18^{ου} αιώνα, Sofia: Muzika 1982.
[512] Όπ. παρ., σελ. 7.

μουσικής τέχνης. Η έννοια «χειραφέτηση της μουσικής τέχνης» στην προκειμένη περίπτωση νοείται διττά: από τη μιά πλευρά στην έννοια αυτή συμπεριλαμβάνεται η χειραφέτηση της οργανικής μουσικής, ενώ η άλλη πλευρά αναφέρεται στην εμφάνιση του σολίστα, του βιρτουόζου – εμφάνιση για την οποία ήδη έγινε λόγος – και στη μετατοπή του μουσικού σε *προσωπικά ελεύθερο*. Αν και η μεταβολή αυτή πραγματοποιείται με αρκετά αργούς ρυθμούς, οι βάσεις της τίθενται ήδη με την εμφάνιση της λυρικής σκηνής και της αίθουσας συναυλιών, οι οποίες θεσμοθετούν τούς μηχανισμούς της *ελεύθερης αγοράς* στα πλαίσια της μουσικής ζωής.

Μέχρι το 16ο-17ο αιώνα στη μουσική τέχνη απονέμεται ένας μάλλον δευτερεύον ρόλος: η μουσική είναι κυρίως υποταγμένη στο ρόλο του «συνοδού». Η οργανική μουσική συνοδεύει κυρίως τη φωνητική ερμηνεία[513]. Πρόκειται μάλλον για φωνητική μουσική «μεταφρασμένη» για όργανα και αναπτύσσεται σε εξάρτηση από τις φωνητικές και χορευτικές μορφές[514]. Στις εξελίξεις αυτές συμβάλλει και η εχθρική στάση της εκκλησίας απέναντι στα μουσικά όργανα, τα οποία ούτως ή άλλως συνδέονται με την αισθητότητα.

Οι μεταβολές ωστόσο, αρχίζουν ακόμη από την εποχή του Claudio Monteverdi (1567-1643). Η ερμηνεία του πρώτου βιβλίου του με μαδριγάλια[515] συχνά συνοδευόταν από αυτοσχεδιασμούς οργανικής μουσικής, παρά το γεγονός ότι ήταν γραμμένη για χορωδία, χωρίς συνοδεία οργανική μουσικής[516]. Προφανώς υπό την επήρρεια τών κοσμικοποιών τάσεων, η εκκλησία αρχίζει να διοργανώνει και να διεξάγει δημόσιες συναυλίες κατά τον 16ο-17ο αιώνα στη Βενετία, με τη συμμετοχή τών Andrea και Giovanni Gabrieli (1533-1585 και 1555-1612, αντίστοιχα), και στη Ρώμη, με τη συμμετοχή του Girolamo Frescobaldi (1583-1643)[517].

Η χειραφέτηση της μουσικής τέχνης (και ειδικά η αυτονόμηση της οργανικής μουσικής) πρακτικά σημαίνει τη μετατροπή της σε ανεξάρτητη, σχετικά αυτόνομη μορφή τέχνης, η οποία αναζητά τα δικά της, ιδιαίτερα εκφραστικά μέσα και τούς δικούς της, ιδιαίτερους τρόπους επίδρασης στο κοινό. Η μεταβολή αυ-

[513] Paul Bekker, όπ. παρ., σελ. 24.
[514] Arnold Shering, Vom Wesen der Musik, Stuttgart: K. F. Koehler Verlag 1974, σελ. 139.
[515] Το μαδριγάλι είναι μορφή φωνητικής μουσικής, η οποία αναπτύσσεται κυρίως κατά τον 16ο αιώνα στην Ιταλία. Η μουσική στοχεύει στην υπογράμμιση της ομορφιάς και του νοήματος του κειμένου, καθώς η μελωδία δεν επαναλαμβάνεται θεματικά, αλλά μεταβάλλεται διαρκώς, ανάλογα με την ανάπτυξη του ποιητικού λόγου τον οποίο συνοδεύει. Δεν υπάρχουν ιδιαίτεροι περιορισμοί στον αριθμό τών φωνών. Οι φωνές μπορούν να είναι από τρεις έως έξι, ενώ συχνά είναι και περισσότερες. Η εξέλιξη αυτής της μουσικής μορφής καταγράφεται στα οκτώ βιβλία με μαδριγάλια του Claudio Monteverdi, τα οποία εκδόθηκαν από το 1587 ως το 1618. Ενώ στα πρώτα βιβλία τα μαδριγάλια είναι πολυφωνικά, στη συνέχεια μετατρέπονται σε μία από τις σημαντικότερες μουσικές μορφές της μουσικής μπαρόκ, την καντάτα. Πρόκειται για φωνητική μουσική με συνοδεία οργανικής μουσικής (Emile Vuillermoz, όπ. παρ., τ. 2, σελ. 360).
[516] Paul Bekker, όπ. παρ., σελ. 24.
[517] Όπ. παρ., σελ. 25.

τή σηματοδοτεί τη μετάβαση από το φεουδαλισμό στη νεότερη εποχή[518]. Ή, αν χρησιμοποιήσουμε την Καντιανή ορολογία, μέχρι το 17ο αιώνα κυριαρχεί το προσδιορισμένο ή εξαρτημένο κάλλος (pulchritudo adhaerens) του μουσικού έργου. Στη συνέχεια η αίσθηση του ελεύθερου κάλλους (pulchritudo vaga) ανοίγει το δρόμο της και εξαφανίζεται από παντού ο εξωτερικός, σκόπιμος καθορισμός της μουσικής τέχνης. Είναι η στιγμή, κατά την οποία η ανιδιοτελής απόλαυση του δημιουργικού περιεχομένου της «καθαρής» οργανικής μουσικής επιβάλλεται ως κυρίαρχη[519].

Κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, η φιλοσοφία της μουσικής στις διάφορες ευρωπαϊκές χώρες αποκτά τα χαρακτηριστικά τα οποία εν συντομία είναι τα εξής[520]: η Γαλλία αποσαφηνίζει με τη μορφή της δημόσιας πολεμικής μεταξύ του Jean-Philippe Rameau και του Jean-Jacques Rousseau τις τάσεις στην μουσικο-αισθητική της κοσμοθεώρηση. Η Γερμανία υποβοηθά την ανάπτυξη τών προβληματισμών που αφορούν στην ουσία της μελωδίας, με σημαντικές φιλοσοφικές και θεωρητικές επεξεργασίες. Η Αγγλία βρίσκει ένα νέο τύπο φιλόσοφου της μουσικής στο πρόσωπο του Charles Avison (1709-1770) και του Daniel Webb, ενώ στη χώρα αυτή εργάζονται δύο από τα μεγαλύτερα μελωδικά ταλέντα: ο Johann Christian Bach (1735-1782), γιός του Johann Sebastian Bach (18ο μέλος της οικογένειας του J. S. Bach), και ο Karl Friedrich Abel (1723-1787). Την ίδια εποχή η Ιταλία, η «πατρίδα του μουσικού Διαφωτισμού»[521], παραιτείται της θεωρητικοποίησης και αφήνει να «μιλήσουν» η μουσική της και οι μουσικοί της[522].

Η εμφάνιση και η ανάπτυξη της *αισθητικής της ερμηνείας* συνδέονται με την ανεξαρτητοποίηση της οργανικής μουσικής. Το γεγονός αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως σύνθετη κατάληξη τών αλληλεπιδράσεων που υποδείχθηκαν. Η προσοχή στρέφεται πλέον στη σχέση μεταξύ έκφρασης και αρμονικής δομής, ρυθμού, τονικότητας κ.λπ. του μουσικού έργου[523]. Οι αλλαγές αυτές παρατηρούνται στις εργασίες τών γερμανών θεωρητικών και συνθετών Johann Matteson (1681-1784) και Johann David Heinichen (1683-1729). Η φιλοσοφία της μουσικής ωστόσο, εξακολουθεί να αντικατοπτρίζει και να εκφράζει ελλιπώς και αναντίστοιχα τις πραγματικές μουσικές αντιλήψεις, χωρίς να έχει απελευθερωθεί πλήρως από την ιδιόμορφη καβαλλιστική (μυστικιστική θεωρία για τους συμβολισμούς των αριθμών) που τη χαρακτηρίζει καθόλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα[524].

Σε γενικές γραμμές, η επικράτηση του ομοφωνικού στυλ, η εμφάνιση της

[518] Arnold Shering, όπ. παρ.
[519] Όπ. παρ.
[520] Όπ. παρ., σελ. 153
[521] Όπ. παρ.
[522] Όπ. παρ.
[523] Hans J. Moser, Musikästhetik, México: UTEHA 1966, σελ. 181-182.
[524] Όπ. παρ., σελ. 183-184.

τονικής αρμονίας και η αυτονόμηση της οργανικής τέχνης θέτουν τη φιλοσοφία της μουσικής μπροστά σε μιά σειρά νέων προβλημάτων. Η προσπάθεια επίλυσής τους ξεκινά από τις θέσεις της μεθοδολογίας στην οποία αναφέρθηκα.

Η θεωρία του Reni Descartes για την αντανακλαστική δραστηριότητα η οποία βρίσκεται στη βάση τών παθών, είναι αποφασιστικής σημασίας για τη διαμόρφωση τών βασικών απόψεων και στο χώρο της φιλοσοφίας της μουσικής. Παράλληλα, ο μηχανιστικός ντετερμινισμός που χαρακτηρίζει τη θεωρία, εκφράζεται στις κυρίαρχες απόψεις του χώρου αυτού. Ο R. Descartes υποβιβάζει το συναισθηματικό κόσμο του ανθρώπου σε έξι βασικά συναισθήματα και τους συνδυασμούς αυτών. Στην ουσία η άποψη που υποδείχθηκε δεν λαμβάνει υπόψη της την πολυπλοκότητα, το πολισχιδές και τούς κοινωνικούς και ιστορικούς καθορισμούς του φαινομένου «προσωπικότητα»[525].

Σ' αυτό συνίσταται και μία από τις κύριες μεθοδολογικές ανεπάρκειες της κατά τα άλλα πολύτιμης ιδέας περί της αναπαράστασης τών συναισθημάτων, τών σκέψεων και τών παθών ως του μοναδικού σκοπού της μουσικής τέχνης. Την ιδέα αυτή υποστηρίζει ο Jean-Philippe Rameau (1683-1764), οι απόψεις του οποίου θεωρούνται άμεσος πρόδρομος της αισθητικής τών συναισθημάτων του Διαφωτισμού[526]. Η ίδια ιδέα απαντάται και στις απόψεις του Kristoph Willibald Gluck (1714-1787), συνθέτη ο οποίος ανοίγει νέους δρόμους στην όπερα.

Η ίδια ιδέα αναπτύσσεται και από τον θεωρητικό της τέχνης Charles Batteux (1713-1780), ο οποίος μένει στην ιστορία της αισθητικής σκέψης με την προσπάθειά του να αποκαταστήσει την αρχαία ελληνική άποψη για την ουσία της τέχνης – την άποψη περί μίμησης. Στην προκειμένη περίπτωση όμως, ο υποβιβασμός όλων τών τεχνών σε μία και μοναδική αρχή αποδεικνύεται προβληματικός. Η άποψη αυτή δεν λαμβάνει υπόψη της: α) την ποικιλομορφία τών εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιούνται από τις διάφορες μορφές τέχνης, β) την ποιοτική διαφορά μεταξύ τών τρόπων δια τών οποίων η κάθε μορφή τέχνης προσεγγίζει την πραγματικότητα, γ) την ποιοτική διαφορά μεταξύ τών διαφόρων αντικειμένων αναπαράστασης. Πρόκειται για διαφορές τις οποίες είχε υποδείξει ο Αριστοτέλης[527]. Ο αισθητικός μονισμός του Charles Batteux δεν αναλύει ούτε την ποικιλομορφία τών επιδράσεων που ασκούν οι διάφορες μορφές τέχνης.

Ο αισθητικός μονισμός του C. Batteux συναντά πολλές αντιρρήσεις ήδη από την αρχή της εμφάνισής του. Το κυριότερο επιχείρημα κατά του αισθητικού μονισμού είναι ότι πριν την ανάπτυξη κάποιας «ομοιογενοποιούς» θεωρίας, θα πρέπει να ανακαλυφθούν όχι μόνο τα κοινά, αλλά και τα διαφορετικά χαρακτη-

[525] Denesch Zoltai, Ethos und Affekt, Moscow: Progress 1977, σελ. 217.
[526] Όπ. παρ., σελ. 218.
[527] Αριστοτέλης, Ποιητική, Sofia: Nauka i Izkustvo 1975, σελ. 67.

ριστικά τών τεχνών, τα ιδιότυπα χαρακτηριστικά και οι δυνατότητες του κάθε εκφραστικού μέσου[528]. Ετσι, για παράδειγμα, ο αββάς Jean-Battiste Dubeau, οπαδός της θεωρίας της μίμησης, πριν ακόμη ο Charles Batteux να εμφανιστεί ως θεωρητικός της τέχνης, σημειώνει στο έργο του «Κριτικός Στοχασμός επί της Ποίησης και της Ζωγραφικής» (1719) ότι η ζωγραφική μιμείται τα αντικείμενα μόνο κατά μία συγκεκριμένη στιγμή της ύπαρξής τους, ενώ η ποίηση αναπαριστά διαδικασίες[529].

Τα προβλήματα αυτά ωστόσο, δεν μειώνουν τη σημασία της θεωρίας του Charles Batteux, όπως δεν μπορούν να μας οδηγήσουν στο να αγνοήσουμε τις απόψεις του Jean-Philippe Rameau. Και οι δύο θεωρίες συνιστούν θετικά βήματα στην κατεύθυνση της θεώρησης του καλλιτεχνικού έργου ως *συναισθηματικής ολότητας*.

Ο Ch. Batteux υπενθυμίζει τις φυσικές βάσεις της αναπτυγμένης ήδη από τον J.-Ph. Rameau συστηματοποίησης της νέας θεωρίας για τη μουσική ως λεξικό και γραμματική εκείνης της μουσικής γλώσσας η οποία εγγυάται τη σαφή μίμηση της φύσης[530]. Στην προκειμένη περίπτωση, η μίμηση νοείται ως μίμηση τών συναισθημάτων. Η ιδέα για τη μουσική ως ιδιότυπη γλώσσα αποτελεί μία από τιος σημαντικότερες συμβολές του Διαφωτισμού στην εξέλιξη της φιλοσοφίας της μουσικής. Η συμβολή αυτή συνίσταται στη θεώρηση του μουσικού έργου ως *σημαντικής ολότητας*. Ο Jean- Jacques Rousseau (1712-1778) είναι ένας από τους εκπροσώπους της φιλοσοφίας της μουσικής του Διαφωτισμού, ο οποίος υπεραμύνεται της άποψης αυτής.

Οι ιδέες για το μουσικό έργο ως συναισθηματική και σημαντική ολότητα, στη βάση της Καρτεσιανής αρχής cogito ergo sum (σκέφτομαι, άρα υπάρχω), συνδέονται με την αναγνώριση της σημασίας, της θέσης και του ρόλου της υποκειμενικότητας στη μουσική διαδικασία. Η υποκειμενικότητα αυτή μάλιστα, θεωρείται μάλλον από ψυχολογική, παρά από κοινωνικο-ιστορική άποψη. Ήδη ο Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646-1716) είχε εκφράσει την άποψη ότι «η μουσική μας δίνει απόλαυση, παρά το ότι η ομορφιά της συνίσταται μόνο στην αρμονία τών αριθμών και στον υπολογισμό τών ταλαντώσεων τών σωμάτων που ηχούν, οι οποίες συνδυάζονται μεταξύ τους σε καθορισμένα διαστήματα και παρά το ότι η ψυχή πραγματοποιεί τους υπολογισμούς αυτούς, εμείς δεν τους γνωρίζουμε»[531]. Είναι προφανές, ότι στην προκειμένη περίπτωση η μουσική πρόσληψη θεωρείται ως ασύνειδη διαδικασία υπολογισμού μαθηματικών αναλογιών.

---

[528] Monroe Beardsley, Ιστορία τών Αισθητικών Θεωριών, Αθήνα: Νεφέλη 1989, σελ. 151.
[529] Όπ. παρ.
[530] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 220.
[531] G. W. Leibnitz, Αρχές της Φύσης και του Ορίου, παρ. 17 – στο Monroe Beardsley, όπ. παρ., σελ. 145.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η ψυχολογικά ερμηνευμένη υποκειμενικότητα εξετάζεται στο πνεύμα του αντικειμενικού μηχανιστικού ντετερμινισμού. Με άλλα λόγια, η βασική ιδέα περικλείεται στο γεγονός ότι η παρουσία ορισμένων κινήτρων προκαλεί συγκεκριμένη αντίδραση. Η υπογράμμιση του ρόλου της υποκειμενικότητας η οποία ερμηνεύεται κατ' αυτόν τον τρόπο κατευθύνεται προς την προβληματική τών αλληλοσχέσεων της αρμονίας (δηλαδή της κάθετης δομής του μουσικού έργου) και της μελωδίας (τής οριζόντιας, δηλαδή, δομής, κατά την οποία η αίσθηση της δυναμικής και της ανάπτυξης εμφανίζονται σαφέστερα).

Ο Jean-Philippe Rameau λύνει τα προβλήματα που προκύπτουν στο πνεύμα του Καρτεσιανού ρασιοναλισμού και σε συμφωνία με τη θεωρία του R. Descartes για τα συναισθήματα, η οποία και αποτελεί τη βάση ανάπτυξης της Θεωρίας του Συναισθήματος κατά την περίοδο του Διαφωτισμού. Κατά τον J.-Ph. Rameau «η μελωδία διαμορφώνεται αποκλειστικά στην αντίληψη, ενώ η αρμονία απευθύνεται άμεσα στην ψυχή»[532]. Στην αρμονία αποδίδεται η ικανότητα να εισάγει τάξη στη συνεχή ροή τών ιρασιοναλιστικών παθών που εκφράζονται μέσω της μελωδίας[533]. Από την άποψη αυτή η αρμονία εξορθολογίζει την άμορφη μελωδία και προσδίδει νόημα στο κατά τα άλλα στερούμενο νοήματος όλο.

Παρατηρούμε στο σημείο αυτό την ανανέωση της αρχαίας ελληνικής προβληματικής που αφορά στην αντιπαράθεση μεταξύ τάξης και χάους. Στην περίπτωση αυτή όμως, η επίλυση του προβλήματος δεν συνδέεται με την απολυτοποίηση της μαθηματικής βάσης της μουσικής. Το κοινό στοιχείο μεταξύ τών δύο περιπτώσεων είναι η σύνδεση της ανορθολογικής αρχής με τη συναισθηματικότητα και το χάος, ενώ η αρχή της ορθολογικότητας συνδέεται στους στοχαστές αυτούς με την τάξη και το Λόγο (γενικά, και όχι ειδικά με τον *ορθό* Λόγο).

Η θεωρία του Jean-Jacques Rousseau για τη μελωδία βρίσκεται σε αντίθεση με τις απόψεις του Jean-Philippe Rameau.

Την αφορμή για τη διεξαγωγή δημόσιας πολεμικής μεταξύ τών δύο θεωριών την έδωσε η παράσταση της όπερας του Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) «Η υπηρέτρια-αφέντρα», το 1752 στη Βασιλική Ακαδημία Μουσικής στο Παρίσι, από ομάδα Ιταλών μπουφόνων (κωμικοί ηθοποιοί)[534]. Η παράσταση αυτή προκάλεσε τόσο οξείες αντιπαραθέσεις (ακόμη και οι απόψεις του βασιλικού ζεύγους βρέθηκαν σε διάσταση πάνω σ' αυτό το θέμα), που έμειναν στην ιστορία με το όνομα «Πόλεμος τών Μπουφώνων». Η μία πλευρά υποστήριζε την ιταλική όπερα, η οποία στην ουσία κυριαρχούσε την περίοδο εκείνη σε όλη την Ευρώπη, ενώ η άλλη πλευρά υποστήριζε τη γαλλική όπερα.

---

[532] Στο: Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 221.
[533] Όπ. παρ.
[534] Emile Vuillermoz, όπ. παρ., τ. 1, σελ. 149-155.

Οι πραγματικές αιτίες για τη διεξαγωγή δημόσιας πολεμικής αυτού του είδους σε τόσο μεγάλη έκταση βρίσκονται στη σύγκρουση δύο διαμετρικά αντίθετων αισθητικών αντιλήψεων – δύο αντιπαρατιθέμενων αισθητικών προγραμμάτων. Όπως είναι φυσικο, τα προγράμματα αυτά στηρίζονται σε διαφορετικές κοσμοθεωρήσεις. Πισω από την πολεμική μεταξύ οπαδών και αντιπάλων τών μπουφωνιστών ανακαλύπτουμε μάλιστα και πολιτική αντιπαράθεση. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο d' Alembert σημειώνει πως «μερικοί χρησιμοποιούν ως συνώνυμα τις λέξεις: μπουφωνικός, δημοκράτης, ταραχοποιός, άθεος και τελικά υλιστής»[535]. Στη συνέχεια εκφράζει την άποψη ότι «η ελευθερία της μουσικής προϋποθέτει ελευθερία τών αισθημάτων, και η τελευταία αυτή προϋποθέτει ελευθερία της πράξης. Αλλά η ελευθερία της πράξης εμφανίζεται ως καταστροφή του κράτους. Αν διατηρήσουμε την όπερα στη μορφή της, η οποία υφίσταται τώρα, τότε διατηρούμε τη βασιλική εξουσία»[536]. Η σύγκρουση τών φιλοφεουδαρχικών με τις αντι-φεουδαρχικές τάσεις στη γαλλική κοινωνία εκφράζεται άμεσα στη διαμάχη για τη γαλλική όπερα της περιόδου πριν από την επανάσταση.

Όπως γίνεται σαφές, η πολεμική αναφέρεται μάλλον στην αξιολόγηση της γαλλικής όπερας η οποία είχε διαμορφωθεί στην τέχνη του κλασικισμού κατά την περίοδο της απολυταρχικής μοναρχίας. Η πολεμική αναφέρεται επίσης στην ανάπτυξη της γαλλικής όπερας από τον Jean Battiste Lully (1632-1687) και από τον Jean-Philippe Rameau. Από την άποψη αυτή, η ουσία του ζητήματος δεν έγκειται μόνο ή δεν συνίσταται αποκλειστικά στην αξιολόγηση της γαλλικής μουσικής[537].

Έτσι, το νόημα της αρνητικής κρίσης για τη γαλλική μουσική, που διατυπώνει ο Jean-Jacques Rousseau στο περίφημο Γράμμα για τη Γαλλική Μουσική[538] είναι τελικά αρκετά πιό σύνθετο από την απλουστευμένη του ερμηνεία ως αντεθνική εκδήλωση. Το ίδιο αποδεικνύει και η κριτική που ασκεί στον φορμαλισμό και την ιταλική όπερα μετά το 1752.

Σε αντίθεση με τις απόψεις του J.-Ph. Rameau, ο J.-J. Rouseau υποστηρίζει ότι το «φυσικό» προβάδισμα, η «φυσική» προτεραιότητα, δεν προσιδιάζει της αρμονίας, αλλά της μελωδίας. ο J.-J. Rouseau υποστηρίζει τη θέση αυτή επικαλούμενος την ίδια αντικειμενικά προσδιορισμένη υποκειμενικότητα και την ίδια έκφραση τών ανθρώπινων συναισθημάτων, τις οποίες επικαλείται και ο J.-Ph. Rameau. Στην πραγματεία του για την καταγωγή τών γλωσσών, της μελωδίας και της μουσικής μίμησης[539], συνδέει την εμφάνιση τών αισθητικών ιδιοτήτων

[535] Στο: Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 225.
[536] Όπ. παρ.
[537] Denesch Zoltai, όπ. παρ.
[538] Jean-Jacques Rousseau, Lettre sur la musique françoise – στο Jean-Jacques Rousseau, Œuvres Complètes, Paris: Alexandre Houssiaux 1853, τ. 3, σελ. 522-542.
[539] J.-J. Rouseau, Essai sur l' origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l' imitation musi-

της μουσικής με τις τονισμικές ιδιότητες του λόγου (προσωδία) και με την αναγκαιότητα έκφρασης τών συναισθημάτων μέσω κάποιας ιδιότυπης γλώσσας. Ο J.-J. Rousseau κάνει διάκριση μεταξύ τών συμβολικών γλωσσών, «οι οποίες απευθύνονται στην καρδιά»[540] και τών αναπτυγμένων μορφών τους, οι οποίες είναι αποτέλεσμα της «αύξησης τών αναγκών, της περιπλοκής τών δραστηριοτήτων και της διάδοσης τών γνώσεων»[541].

Ως αποτέλεσμα της ανάπτυξης αυτής, κατά τον J.-J.- Rousseau, η γλώσσα «δεν απευθύνεται πλέον στην καρδιά, αλλά στο νου»[542]. Στις εξελίξεις αυτές κρύβεται και η βαθύτερη αιτία για την παρακμή και τον ευτελισμό της μουσικής.

Ο J.-J. Rousseau αντιπαραθέτει την αρμονία στη μελωδία. Κατά τη γνώμη του η μελωδία έχει την ικανότητα να μεταδίδει με πιό άμεσο τρόπο τα συναισθήματα μέσω της μίμησης τών τονισμικών διακυμάνσεων της φωνής και με τον τρόπο αυτό μας προκαλεί συγκινήσεις. Η αρμονία, αντίθετα, συνιστά συμβατικό κάλλος, με την έννοια ότι οι αισθητικές της ιδιότητες είναι συμβατικές. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο είναι απαραίτητη ιδιαίτερη παιδεία και εκπαίδευση για την κατανόηση της ομορφιάς τών αρμονικών δομών.

Το παραπάνω συμπέρασμα δεν ισχύει σε μικρότερο βαθμό για τη μελωδία στην οποία είναι προφανής η αμεσότητα της μετάδοσης τών συναισθημάτων και, σύμφωνα με την άποψη του J.-J. Rousseau, φυσικά δοσμένη. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η μουσική συνιστά ιδιότυπη γλώσσα, η κατανόηση της οποίας προϋποθέτει τη γνώση του αντίστοιχου λεξιλογίου, δηλαδή τη δυνατότητα πρόσβασης στο αντίστοιχο λεξικό[543].

Η προσέγγιση του J.-J. Rousseau στο σύνολό της χαρακτηρίζεται μέσω της οξείας αντιπαράθεσης μεταξύ της συναισθηματικής αρχής και της αρχής του ορθού Λόγου. Πιθανώς με την αντιπαράθεση αυτή τίθενται και οι απαρχές της διαδικασίας που υποδεικνύει ο γερμανός ερευνητής Arnold Shering[544]: πρόκειται για την επικράτηση της μελωδίας στη μουσική του 18ου αιώνα, γεγονός που σηματοδοτεί μιά γενικότερη μεταβολή στην πνευματική ζωή. Η μεταβολή αυτή συνίσταται στη μετάβαση από το Λόγο στο Συναίσθημα. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, το άτομο, αφού πέρασε τη «σχολή του ορθολογισμού», δεν θέλει πιά να καθοδηγείται από τα συμπεράσματα του Λόγου και από τα δόγματα. Βαθμιαία συντελείται η μετάβαση από την απόδοση υπερβολικής σημασίας στο Λό-

cale – στο Jean-Jacques Rousseau, Œuvres Complètes, Paris: Alexandre Houssiaux 1853, τ. 3, σελ. 495-522.

[540] Όπ. παρ., σελ. 498.

[541] Όπ. παρ.

[542] Όπ. παρ., σελ. 499.

[543] Όπ. παρ., σελ. 515.

[544] Arnold Shering, όπ. παρ., σελ. 153-154.

γο στην απόδοση υπερβολικής σημασίας στα συναισθήματα[545].

Παράλληλα, στις απόψεις του J.-J. Rousseau, όπως και στις απόψεις τών άλλων στοχαστών της περιόδου του Διαφωτισμού, απαντώνται πολύτιμες ιδέες για την τονισμική φύση της μουσικής, όπως και για τις σημειακές ιδιότητες του μουσικού ήχου. Κατά τον J.-J. Rousseau, «οι ήχοι στη μελωδία δεν επιδρούν επάνω μας μόνο ως ήχοι, αλλά και ως σημεία τών συναισθημάτων μας, τών αισθημάτων μας»[546].

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι από μιά άποψη η θεώρηση της μουσικής ως ιδιότυπης γλώσσας ανοίγει νέους ορίζοντες για το φιλοσοφικό στοχασμό επί τών διαδικασιών της μουσικής ζωής. Το μεθοδολογικό υπόβαθρο του μηχανιστικού υλισμού, ο οποίος χαρακτηρίζει τις θεωρίες της περιόδου του Διαφωτισμού, ωστόσο, αναδεικνύεται σε εμπόδιο για την καρποφόρα ανάπτυξη της ιδέας για τη στενή σύνδεση της μουσικής με τη γλώσσα (τον προφορικό δηλαδή λόγο)[547]. Αυτό εκφράζεται, για παράδειγμα, μέσω του γεωγραφικού ντετερμινισμού, ο οποίος κυριαρχεί στη θεωρία του J.-J. Rousseau για την καταγωγή της μουσικής και της γλώσσας[548]. Ο υπερ- και ο εξω-ιστορικός χαρακτήρας της θεωρίας του J.-J. Rousseau διαμορφώνεται ως τελικό αποτέλεσμα αυτού του τύπου προσέγγισης.

Η τοποθέτηση τών προβλημάτων που αφορούν στην ουσία της μουσικής έξω από κάθε κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο βρίσκεται και στη βάση της αντιπαράθεσης μεταξύ μελωδίας και αρμονίας. Η αρμονία, δηλαδή η κάθετη δομή του μουσικού έργου, και το ομοφωνικό στυλ δεν θεωρούνται ως αποτέλεσμα συγκεκριμένου τύπου ιστορικής ανάπτυξης, δηλαδή δεν εξετάζονται ως *ιστορικό προϊόν*. Με τον τρόπο αυτό, οι κοινωνικές ορίζουσες της εμφάνισης και στη συνέχεια της επικράτησής τους, παραμένουν εκτός οπτικού πεδίου.

Ο μεταφυσικός ντετερμινισμός χαρακτηρίζει και το έργο του J.-J. Rousseau «Lettre sur la musique françoise». Κατά την άποψή του ο μουσικός, εφόσον αφομοιώσει καλά τούς στοιχειώδεις κανόνες της αρμονίας, δεν θα πρέπει να νομίζει ότι δύναται αμέσως να ασχοληθεί με τη σύνθεση. Θα πρέπει προηγουμένως να μελετήσει τις ποικίλες εντυπώσεις που προκαλούν στον ακροατή οι συμφωνίες, οι διαφωνίες και όλες οι συγχορδίες. Κατά τον J.-J. Rousseau, η μεγάλη τέχνη της σύνθεσης συνίσταται και στην ικανότητα να διακρίνονται οι κατάλληλοι ήχοι από τους ακατάλληλους σε κάθε στιγμή[549]. Συνεπώς ο συνθέτης θα πρέπει να διαθέτει και αυτήν την διακριτική ικανότητα για να είναι σε θέση να χρησιμοποιεί τις κατάλληλες ηχητικές σχέσεις, τις κατάλληλες συγχορδίες

[545] Όπ. παρ., σελ. 156.
[546] Jean-Jacques Rousseau, όπ. παρ., σελ. 516.
[547] Jean-Jacques Rousseau, Lettre sur la musique françoise, όπ. παρ., σελ. 527.
[548] J.-J. Rousseau, Essai sur l' origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l' imitation musicale, σελ. 504.
[549] J.-J. Rousseau, Lettre sur la musique françoise, όπ. παρ., σελ. 535.

κ.λπ., σε κάθε περίπτωση.

Στις απόψεις αυτές είναι ερκετά προφανής ο μεταφυσικός και μηχανιστικός μεθοδολογικός προσανατολισμός κατά την προσέγγιση της μουσικής πρόσληψης. Ο προσανατολισμός αυτός καθορίζει και την αναζήτηση μονοσημίας τών αισθητικών σημασιών του μουσικού έργου. Η μηχανιστική αντίληψη τών διαδικασιών της μουσικής επικοινωνίας οδηγεί αναπόφευκτα στην απόρριψη της ιδέας την οποία είχε ήδη εκφράσει ο Διογένης ο Βαβυλώνιος και η οποία αναφέρεται στην ποικιλομορφία της μουσικής πρόσληψης. Με την έννοια αυτή, το υποκείμενο της μουσικής πρόσληψης, ο ακροατής, δεν νοείται ως ενεργό υποκείμενο της μουσικής πρόσληψης, αλλά ως παθητικό αντικείμενο της μουσικής επίδρασης. Η θεώρηση μάλιστα της αλληλεπίδρασης του μουσικού ήχου με το συναισθηματικό κόσμο του ανθρώπου σε μηχανιστικό πλαίσιο (ορισμένη μουσική προκαλεί ορισμένα συναισθήματα), υποτιμά τη δημιουργική φαντασία του καλλιτέχνη[550], μειώνοντας τη διαδικασία της σύνθεσης σε απλή μελέτη και γνώση της αλυσσιδωτής αντίδρασης ερέθισμα- αντίδραση.

Η μεταφυσική (ως μέθοδος) και ο μηχανικισμός ουσιαστικά υποτάσσουν τη δημιουργική υποκειμενικότητα στην αντικειμενικότητα της μηχανικής αντανάκλασης τών συναισθημάτων και του νοήματος. Από την άποψη αυτή η σχέση υποκειμένου αντικειμένου στη σφαίρα της μουσικής ζωής στερείται κάθε ενεργητικότητας από την πλευρά του υποκειμένου. Το υποκείμενο μετατρέπεται μάλλον σε παθητικό θεατή και σε διαδικασίες, η διεξαγωγή τών οποίων πραγματοποιείται ανεξάρτητα από τις προθέσεις και τη συνειδητή του δραστηριότητα. Από την άποψη του μηχανιστικού υλισμού, λοιπόν, δύσκολα θα μπορούσε να ερμηνευθεί και να αποσαφηνιστεί η πρωτοτυπία, όχι μόνο στη σφαίρα της μουσικής, αλλά σε οποιαδήποτε σφαίρα της ανθρώπινης δραστηριότητας.

Η φυσιοκρατία του J.-J. Rousseau σε συνδυασμό με την Καρτεσιανή ψυχολογία και την αισθησιοκρατία του John Lock, εκχυδαϊζει σε κάποιο βαθμό το στοχασμό επί τών προβλημάτων της μουσικο-τονισμικής διαδικασίας. Παράλληλα, η προσέγγιση αυτή τελικά δεν κατορθώνει να λύσει το θεμελιώδες αισθητικό αίνιγμα του Διαφωτισμού, το οποίο συνίσταται στον προσδιορισμό της ουσίας της αμιγούς οργανικής μουσικής[551].

Η σχέση μεταξύ της Καρτεσιανής ψυχολογίας, της αισθησιοκρατίας του J. Lock και της θεωρίας του συναισθήματος κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, αποσαφηνίζεται και κατά την εξέταση του «Λεξικού τών Μουσικών Μορφών». Οι γνωσεολογικές ρίζες της σύνταξης του λεξικού αυτού προφανώς βρίσκονται στην πεποίθηση ότι μόνο ο Λόγος είναι ικανός να απαντήσει στα νέα προβλήματα. Πρόκειται όμως για μιά συγκεκριμένη μορφή Λόγου, δηλαδή για το *μετα-*

[550] Arnold Shering, όπ. παρ., σελ. 145.
[551] Όπ. παρ., σελ. 140.

φυσικό Λόγο, ο οποίος θεωρεί τον άνθρωπο και τη φύση ως μηχανές.

Η προσπάθεια αποκάλυψης της κοινωνικής ουσίας τών απόψεων αυτών μας οδηγεί στο ιδανικό μιάς ομοιογενούς από κοινωνική άποψη κοινωνίας. Πράγματι, το λεξικό τών μουσικών μορφών, σύμφωνα με το οποίο ορισμένες μουσικές μορφές θα πρέπει να προκαλούν ορισμένα συναισθήματα, ορισμένες σκέψεις, διαθέσεις κ.λπ., προϋποθέτει ομοιογένεια του ακροατηρίου και κοινότητα της γλώσσας που χρησιμοποιείται στη διαδικασία της επικοινωνίας μεταξύ του συνθέτη, του ερμηνευτή και του ακροατηρίου[552] Δεν είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε την κοινωνική ομάδα, η οποία είναι φορέας του ιδανικού αυτού κατά την περίοδο του Διαφωτισμού.

Ανεξάρτητα από τα προβλήματα τα οποία εγείρουν ο μηχανιστικός υλισμός και το ερμηνευτικό λεξικό τών μουσικών μορφών, το οποίο στηρίζεται σ' αυτόν, τα διαλεκτικά στοιχεία δεν απουσιάζουν παντελώς από τις θεωρίες του Διαφωτισμού. Ο Άγγλος συνθέτης και θεωρητικός της μουσικής Charles Avison (1709-1770) είναι από τούς πρώτους στοχαστές που θεωρούν τη μουσική όχι ως *μίμηση* τών συναισθημάτων, αλλά ως *έκφρασή* τους. Οι μελέτες του Edward Yung για τη μεγαλοφυία προετοιμάζουν το έδαφος για τις έρευνες της διαλεκτικής αλληλεπίδρασης μεταξύ της παράδοσης στη μουσική και την υποκειμενική δραστηριότητα του συνθέτη[553]. Στην αγγλική μουσική ζωή πάντως, παρατηρείται το παράδοξο της εξαφάνισης τών μεγάλων δημιουργικών προσωπικοτήτων μετά τον Henry Purcel (1659-1695), γεγονός το οποίο δυσκολεύει και την ανάπτυξη της ίδιας της φιλοσοφίας της μουσικής[554].

Η αντιπαράθεση μεταξύ της μίμησης και της έκφρασης έχει ιδιαίτερη σημασία για τούς εκπροσώπους του γερμανικού Διαφωτισμού. Κατά τη γνώμη τους το κύριο πρόβλημα είναι επίσης το ζήτημα τών χαρακτηριστικών ιδιοτήτων της μουσικής αναπαράστασης της πραγματικότητας[555]. Και εδώ η αυτονόμηση της οργανικής μουσικής θέτει τα ίδια προβλήματα. Στη Γερμανία, αντίθετα από ότι στη Γαλλία, η φιλοσοφία της μουσικής κατά την περίοδο του Διαφωτισμού αναπτύσσεται κυρίως από μουσικούς και αυτός είναι ο λόγος που δεν αναπτύσσεται ολοκληρωμένα και συστηματικά[556].

Παρ' όλα αυτά, μιά σειρά στοχαστών συνεισφέρει στην ανάπτυξη του φιλοσοφικού στοχασμού επί της μουσικής τέχνης με τα έργα της. Ο Γερμανός ποιητής, κριτικός και συγγραφέας αισθητικών πραγματειών Gotthold Efraim Lessing (1729-1781), για παράδειγμα καταλήγει σε πολύτιμα συμπεράσματα για το διαχωρισμό τών καλών τεχνών σε *τέχνες του χώρου* (π.χ. οι εικαστικές τέχνες) και

[552] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ., 270.
[553] Όπ. παρ., σελ. 274-275.
[554] Όπ. παρ., σελ. 276.
[555] Arnold Shering, όπ. παρ., σελ. 140.
[556] Όπ. παρ., σελ. 136.

χρονικές τέχνες (π.χ. ποίηση, μουσική κ.λπ.). Ο διαλεκτικός χαρακτήρας της άποψης του G. E. Lessing βασίζεται στην κατανόηση του γεγονότος ότι οι τέχνες του χώρου τονίζουν περισσότερο τα στοιχεία της ταυτόχρονης ύπαρξης, της συνύπαρξης, της συγχρονίας, ενώ οι χρονικές τέχνες τονίζουν τα στοιχεία της συνέπειας, της ακολουθίας τών διάφορων καταστάσεων (ή μορφών) τών πραγμάτων. Οι χρονικές τέχνες τονίζουν το στοιχείο της διαχρονίας[557]. Οι ιδέες αυτές ουσιαστικά συνιστούν εξέλιξη τών απόψεων του Jean Baptiste Dubot.

Όπως υποδεικνύει ο Ούγγρος φιλόσοφος Denesch Zoltai[558], εάν η ζωγραφική και γενικά η εικαστική τέχνη εστιάζει σε μία και μοναδική, τυπική χρονική στιγμή, punctum temporis, στιγμή κατάλληλα επιλεγμένη από τον αντικειμενικό χώρο του εμπράγματου κόσμου του ανθρώπου, τότε η τέχνη αυτή αναπαριστά τον κόσμο αυτό σε «κατάλληλη», εύθετη στιγμή, δηλαδή σε στιγμή τέτοια, ούτως ώστε αυτό που έχει προηγηθεί της στιγμής αυτής, αλλά και ό,τι έχει επακολουθήσει μετά από αυτήν (δηλαδή «τα προηγούμενα αποτελέσματά της, αλλά και οι συνέπειές της»), να μπορούν εξίσου να γίνουν αντιληπτά. Εδώ ο χρόνος αναπαράγεται και «αίρεται» εκ νέου στην ύπαρξη του αντικειμένου. Από την άλλη πλευρά, η ποίηση (και η μουσική) πρέπει να μετατρέψουν το συγκεκριμένο εμπράγματο σε συνεπή πράξη, δηλαδή σε ακολουθία, σε *περιεκτικό* χρόνο. Το στοιχείο του στιγμιαίου υψώνεται στο επίπεδο της χρονικής ακολουθίας[559].

Ο G. E. Lessing κατανοεί ότι η μουσική παράσταση (το *αποτέλεσμα* δηλαδή της μουσικής πρόσληψης που δημιουργείται στη συνείδηση του αποδέκτη με το πέρας της διαδικασίας της ακρόασης) δεν εκφράζει τον εμπράγματο κόσμο στην άμεση και αδιαμεσολάβητη πραγματικότητά του. *Η μουσική παράσταση αναπαριστά το ακαθόριστο εμπράγματο και τα συνδεόμενα με αυτό συναισθήματα*[560]. Ήδη η άποψη αυτή αποτελεί αφετηρία κριτικής της μηχανιστικής αντίληψης τών μουσικών διαδικασιών την οποία εξήγγειλαν οι συντάκτες του λεξικού τών μουσικών μορφών. Παράλληλα, η άποψη αυτή ανοίγει το δρόμο για την υπερβολή και την απολυτοποίηση του μη εννοιακού χαρακτήρα της μουσικής από μιά σειρά στοχαστές, όπως είναι για παράδειγμα ο Immanuel Kant.

Στα πλαίσια αυτά, η βασική αρχή της φιλοσοφίας της μουσικής του G. E. Lessing εκφράζεται με τη θέση ότι η μουσική αναπαριστά τα πάθη, ενώ το καθήκον του συνθέτη είναι να κάνει την αναπαράσταση αυτή κοινά κατανοητή[561].

Η ανακάλυψη της αρχής του ιστορισμού συνιστά μία από τις καινοτομίες στην ανάπτυξη της φιλοσοφίας της μουσικής, με την οποία συνδέεται ο γερμανικός Διαφωτισμός. Ο Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) θέτει τις απαρχές

[557] Denesch Zoltai, όπ παρ., σελ. 280.
[558] Όπ. παρ.
[559] Όπ. παρ., σελ. 280.
[560] Όπ. παρ., σελ. 289.
[561] Όπ. παρ., σελ. 286.

της μουσικο-ιστορικής έρευνας με τη έκδοση της πρώτης βιογραφίας του Johann Sebastian Bach, το 1802. Η αρχή του ιστορισμού, όπως και η άποψη του G. E. Lessing για τη μουσική αναπαράσταση, στρέφονται κατά της μεταφυσικής αντίληψης της μουσικής επικοινωνίας την οποία καλλιεργείο το αισθητικό λεξικό.

Ο Γερμανός αισθητικός, φιλόσοφος και συγγραφέας Johann Gottfried Herder (1744-1803), συνεχίζει την ανάπτυξη της αρχής του ιστορισμού εξετάζοντας την αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικής, ποίησης και χορού από ιστορική άποψη[562]. Ο J. G. Herder αναλύει το διαχωρισμό της οργανικής μουσικής και τη διαμόρφωση της μουσικής τέχνης ως αυτόνομης, με τα δικά της ιδιότυπα εκφραστικά μέσα και τούς δικούς της τρόπους επίδρασης, με τη δικής της ιδιότυπη γλώσσα, ως αποτέλεσμα της ιστορικής εξέλιξης.

Παράλληλα, ο J. G. Herder θέτει και τις απαρχές της προσέγγισης η οποία θα μπορούσε να ονομαστεί «ενδο-μουσική». Πρόκειται για προσέγγιση της μουσικής τέχνης, κατά την οποία λαμβάνονται υπόψη κυρίως (και σε τελική ανάλυση αποκλειστικά και μόνο) οι ορίζουσες και οι παράμετροι που προσιδιάζουν σ' αυτή και μόνο σ' αυτή τη μορφή τέχνης και την καθορίζουν «εκ τών έσω». Λαμβάνεται δηλαδή υπόψη κυρίως (ή και μόνο) η εσωτερική λογική ανάπτυξης της μουσικής τέχνης.

Η γερμανική κλασική αισθητική μετά τον J. G. Herder συνεχίζει τη ανάπτυξη της θέσης αυτής, θεωρώντας ως καθήκον της μουσικής τέχνης την αναπαράσταση του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου – καθήκον το οποίο η μουσική τέχνη πρέπει να εκπληρώνει εντελώς αυτόνομα. Από την άποψη αυτή, η μουσική τέχνη συνιστά ιδιότυπο φαινόμενο της σύγχρονης εποχής[563]. Η άποψη για την αναπαράσταση του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου, ο οποίος νοείται κυρίως ως ψυχολογικό (και όχι ως φιλοσοφικό) υποκείμενο[564], ως αυτοπροσδιοριζόμενη ατομικότητα, όχι μόνο αποτελεί κριτική του μηχανιστικού υλισμού, αλλά και θέτει τις βάσεις για την ανάπτυξη του ιρασιοναλισμού στο χώρο της φιλοσοφίας της μουσικής, ενώ στο χώρο της καλλιτεχνικής πρακτικής δημιουργεί το φιλοσοφικό υπόβαθρο της αισθητικής του ρομαντισμού.

[562] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 291.
[563] Όπ. παρ., σελ. 292.
[564] Arnold Shering, όπ. παρ.,σελ. 146.

ΕΝΟΤΗΤΑ 8

Η ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΚΛΑΣΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: IMMANUEL KANT

Αν στη φιλοσοφία της μουσικής του γαλλικού Διαφωτισμού επικρατούν κυρίως οι μέθοδοι του μεταφυσικού υλισμού και του μηχανικισμού, η κατάσταση με τη γερμανική κλασική φιλοσοφία είναι εντελώς διαφορετική. Οι μελέτες των Γερμανών Διαφωτιστών, οι οποίοι στέκονται κριτικά τόσο απέναντι στο μηχανικισμό και τη μεταφυσική (ως μέθοδο), όσο και απέναντι στον υλισμό, οδηγούν στη δημιουργία της παράδοσης στα πλαίσια της οποίας γίνεται δυνατή η ανάπτυξη της διαλεκτικής μεθόδου.

Παράλληλα, οι μελέτες αυτές προετοιμάζουν το έδαφος για την εμφάνιση των επιβλητικών και μεγαλόπρεπων φιλοσοφικών συστημάτων του Immanuel Kant (1724-1804) και του Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1779-1831). Το φιλοσοφικό σύστημα του I. Kant με τη διττότητα που το χαρακτηρίζει ανοίγει το δρόμο της αναλυτικής έρευνας, αλλά επίσης του ιρασιοναλισμού και του φορμαλισμού, και στο χώρο του φιλοσοφικού στοχασμού επί της μουσικής τέχνης. Στο φιλοσοφικό σύστημα του G. W. F. Hegel, όπως είναι γνωστό, η διαλεκτική μέθοδος αγγίζει το αποκορύφωμα της ανάπτυξής της, στα πλαίσια του αντικειμενικού ιδεαλισμού.

Φυσικά, δεν είναι δυνατό στα περιορισμένα όρια μιάς διάλεξης να αναλυθούν εξαντλητικά όλες οι δυνατές και πραγματικές «ρίζες» των συστημάτων αυτών. Δεν επίσης δυνατή η εξαντλητική ανάλυση όλων των όψεών τους και των επιδράσεών τους στην μετέπειτα εξέλιξη της φιλοσοφίας (και κυρίως της φιλοσοφίας της μουσικής). Αρκεί να πάρει κανείς υπόψη του το γεγονός ότι η μελέτη των έργων έστω και ενός από τους δύο αυτούς φιλοσόφους (και ιδιαίτερα του G. W. F. Hegel) αποτελεί για πολλούς ερευνητές έργο ζωής. Για το λόγο αυτό θα αναγκαστούμε να περιοριστούμε στην έκθεση μόνο μερικών βασικών θέσεων της φιλοσοφίας της μουσικής της υπό συζήτηση περιόδου.

Η κατανόηση της φιλοσοφίας της μουσικής του I. Kant δυσχεραίνεται εξαιρετικά, εάν αποπειραθεί κανείς να την εξετάσει αποσπασμένη από τις γενικότερες αισθητικές απόψεις του φιλοσόφου του Königsberg, οι οποίες με τη σειρά τους παραμένουν ατελώς αντιληπτές, εάν θεωρηθούν αποσπασμένες από το γενικότερο φιλοσοφικό του σύστημα. Είναι λοιπόν αναγκαίες μερικές εισαγωγικές σημειώσεις στο φιλοσοφικό σύστημα του I. Kant πριν από την παρουσίαση της φιλοσοφίας του της μουσικής.

Τα όρια του Λόγου και η ικανότητα αξιολόγησης

Η διάσταση μεταξύ των διαθέσεων των ανθρώπων και των αποτελεσμάτων που επιτυγχάνονται μέσω της δραστηριότητάς τους έχει διαπιστωθεί εδώ και αρκετό καιρό. Η διάσταση αυτή, η οποία εκφράζεται με τη βοήθεια της έννοιας «αποξένωση» και έχει προσδιοριστεί από τον G. W. F. Hegel ως «ειρωνία της ιστορίας», δεν διαφεύγει της προσοχής των μεγάλων στοχαστών. Το Πρόγραμμα του Διαφωτισμού δεν αποτελεί εξαίρεση του γενικού κανόνα της ειρωνίας της ιστορίας. Παρά το γεγονός ότι οι αδύνατες πλευρές του επιδεικνύουν ολοκληρωτικά την καταστροφική τους δύναμη μόλις στον εικοστό αιώνα, η αντιφατικότητά του και ο σκεπτικισμός απέναντι στο Πρόγραμμα αυτό, εκδηλώνονται ακόμη από την εμφάνισή του.

Η αναγνώριση του ιστορικού μεγαλείου του Προγράμματος του Διαφωτισμού συνοδεύεται ήδη από την αρχή από τη συνειδητοποίηση του γεγονότος πως στα πλαίσιά του εμπλέκονται η ψευδαίσθηση με το ρεαλισμό. Ο Immanuel Kant ανήκει σ' εκείνη την ομάδα των στοχαστών οι οποίοι θεωρούν την πίστη του Διαφωτισμού στην απόλυτη ισχύ της επιστήμης, στην απόλυτη ισχύ του Λόγου, ως μία από τις ψευδαισθήσεις του.

Εάν το φαινόμενο της αποξένωσης, το οποίο αναφέρθηκε, συνιστά την κοινωνική βάση του ερωτηματικού που θέτει ο I. Kant αναφορικά με τις δυνατότητες του Λόγου, οι γνωσεολογικές ρίζες του ίδιου προβλήματος βρίσκονται στο σκεπτικισμό του David Hume (1711-1776). «Αναγνωρίζω ελεύθερα:» – γράφει ο I. Kant στο έργο του «Προλεγόμενα σε κάθε μεταφυσική που θα μπορεί να παρουσιαστεί ως επιστήμη» (1783) – «ότι ακριβώς η προκατάληψη του David Hume ήταν εκείνο, το οποίο πριν από πολλά χρόνια πρώτα-πρώτα διέκοψε το δογματικό μου λήθαργο και έδωσε μιά εντελώς νέα κατεύθυνση στις έρευνές μου στο πεδίο της θεωρητικής (spekulativ) φιλοσοφίας»[625].

Και ο I. Kant θέτει το πρόβλημα των ορίων της γνωστικής ικανότητας, των ορίων του Λόγου. Ο φιλοσοφικός στοχασμός θα πρέπει να ξεκινήσει από τη διαπίστωση των ορίων αυτών και να ανακαλύψει τις δικές του δυνατότητες να είναι επιστήμη. Πρόθεση του I. Kant είναι να πείσει όλους «όσους πιστεύουν ότι αξίζει τον κόπο να ασχολούνται με τη μεταφυσική, πως είναι απόλυτα απαραίτητο κατ' αρχήν να αναβάλουν την ενασχόλησή τους, να δεχθούν ότι έχει γίνει μέχρι τώρα ως μη πραγματοποιημένο και πριν απ' όλα να θέσουν το ερώτημα εάν είναι γενικά δυνατό κάτι σαν τη μεταφυσική»[626].

Σύμφωνα με τη θέση αυτή, ο I. Kant δομεί σύστημα μεταφυσικής (με την

[625] Imanuel Kant, Προλεγόμενα σε κάθε μεταφυσική που θα μπορεί να παρουσιαστεί ως επιστήμη – στο: Ανθολογία της Ευρωπαϊκής Φιλοσοφίας του 17ου-19ου αιώνα, Sofia: Nauka i Izkustvo, μέρος II, σελ. 9.

[626] Όπ. παρ., σελ. 6.

παλαιά έννοια του όρου μεταφυσική) το αντικείμενο της οποίας δεν είναι η ανακάλυψη της ουσίας της πραγματικότητας και των νόμων που την διέπουν, αλλά οι δυνατότητες γνωσιμότητάς τους που έχει η Συνείδηση (αν έχει γενικά τέτοιες δυνατότητες).

Ήδη από την αρχή της δεακετίας του εξήντα του 18ου αιώνα ο I. Kant δηλώνει μία θεμελιώδη για την παραπέρα ανάπτυξη του φιλοσοφικού του συστήματος απόφανση[627]: η Αλήθεια είναι κάτι διαφορετικό από το Καλό. Η θέση αυτή διαχωρίζει τη γνώση από την ηθική ως δύο διαφορετικά συστήματα αξιών και συνεπώς ως δύο διαφορετικές σφαίρες της πνευματικής δραστηριότητας. Τα διαφορετικά συστήματα αξιών – η γνώση και η ηθική – που αντιστοιχούν στις διαφορετικές ικανότητες του ανθρώπινου πνεύματος – τη γνωστική και εκείνη της βούλησης – και που καθοδηγούνται από διαφορετικές a priori αρχές – τη νομοτέλεια και τον τελικό σκοπό – είναι εφαρμόσιμες σε διαφορετικές σφαίρες της πραγματικότητας, δηλαδή στη Φύση και την Ελευθερία, αντίστοιχα.

Κατά τον I. Kant, «ολόκληρη η γνωστική μας ικανότητα έχει δύο πεδία, αυτό των εννοιών που αναφέρονται στη φύση και εκείνο της έννοιας που αναφέρεται στην ελευθερία. Διότι μέσω αυτών (των δύο πεδίων, των εννοιών – Α.Μ.) η γνωστική μας ικανότητα είναι a priori νομοθετούσα»[628]. Δηλαδή, οι σχέσεις αιτιότητας και συνεπώς και οι νόμοι της φυσικής και της κοινωνικής πραγματικότητας δεν είναι εγγενείς ως προς αυτήν, αλλά τής προσάπτονται από εμάς, σύμφωνα με τις προ-εμπειρικά (a priori) δοσμένες αρχές των γνωστικών μας ικανοτήτων (τη νομοτέλεια και τον τελικό σκοπό). Από την άλλη πλευρά, ενώ στη Φύση δρα η αρχή της αναγκαιότητας, η κοινωνία, όπου είναι μοναδικά δυνατή η εφαρμογή της αρχής της ηθικής επιλογής, είναι η σφαίρα στην οποία είναι εφαρμόσιμη η έννοια της ελευθερίας.

Η διάνοια και ο λόγος είναι οι δύο γνωστικές ικανότητες οι οποίες είναι νομοθετικές ως προς τη Φύση και την Ελευθερία αντίστοιχα, σύμφωνα με τις προεμπειρικά δοσμένες αρχές των γνωστικών μας ικανοτήτων της νομοτέλειας και του τελικού σκοπού. «Η διάνοια είναι προ-εμπειρικά νομοθετούσα για τη φύση ως αντικείμενο των αισθήσεών μας, με σκοπό τη θεωρητική γνώση γι' αυτήν (δηλ. τη φύση – Α.Μ.) σε κάποια δυνατή (δηλ. πιθανή – Α.Μ.) εμπειρία. Ο λόγος είναι προ-εμπειρικά νομοθετών για την ελευθερία και την ιδιαίτερη αιτιότητά της ως το υπερ-αισθητό (δηλ. το μη εμπειρικό – Α.Μ.) μέσα στο υποκείμενο με σκοπό τη μη συμβατική πρακτική γνώση»[629].

Σύμφωνα με τον I. Kant, ο συνδετικός κρίκος μεταξύ της γνωστικής ικανότητας και της ικανότητας για βούληση, μεταξύ της διάνοιας και του λόγου, μεταξύ της νομοτέλειας και του τελικού σκοπού, είναι η σφαίρα της αισθητικής.

[627] Arsenii Guliga, Kant, Sofia: Partizdat 1984, σελ. 60.
[628] Immanuel Kant, Kritik der Urtheilskraft, Sofia: Bulgarian Academy of Sciences 1980, σελ. 45.
[629] Όπ. παρ., σελ. 68.

Με τον τρόπο αυτό διακρίνει ένα τρίτο πεδίο της πνευματικής δραστηριότητας, μιά τρίτη ικανότητα του πνεύματος. Πρόκειται για την ικανότητα απόλαυσης και δυσαρέσκειας η οποία συνιστά «γέφυρα» μεταξύ της γνωστικής ικανότητας και της ικανότητας για βούληση.

Η αντίστοιχη σ' αυτήν την ικανότητα του πνεύματος γνωστική ικανότητα είναι η αξιολογική, προ-εμπειρική της αρχή είναι η σκοπιμότητα (Zweckmäßigkeit) και η τέχνη είναι η σφαίρα της εφαρμογής τους. Οι αποφάνσεις που αφορούν στις σχέσεις μεταξύ των πνευματικών και γνωστικών ικανοτήτων και μεταξύ των προ-εμπειρικών αρχών, ισχύουν και για την αξιολογική ικανότητα. Ο διπλανός πίνακας συνοψίζει την Καντιανή συστηματοποίηση των ικανοτήτων του πνεύματος[630].

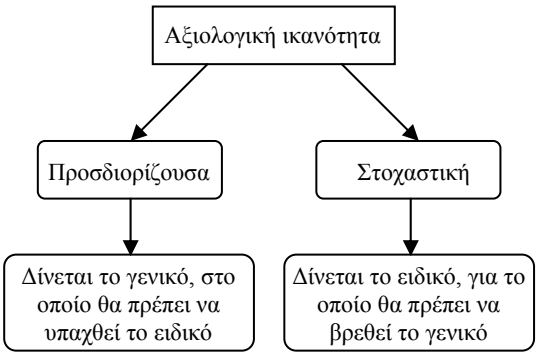
Όλες οι ικανότητες του πνεύματος	Γνωστικές ικανότητες	A priori αρχές	Σφαίρα Εφαρμογής
Γνωστική ικανότητα	Διάνοια	Νομοτέλεια	Φύση
Ικανότητα απόλαυσης και δυσαρέσκειας	Αξιολογική	Σκοπιμότητα	Τέχνη
Ικανότητα για βούληση	Λόγος	Τελικός σκοπός	Ελευθερία

Ο I. Kant διερευνά την αξιολογική ικανότητα στο έργο του «Κριτική της Αξιολογικής Ικανότητας», ενώ τη γνωστική ικανότητα και την ικανότητα για βούληση τις διερευνά στα έργα του «Κριτική του Καθαρού Λόγου» και «Κριτική του Πρακτικού Λόγου», αντίστοιχα. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η αισθητική του I. Kant διαμορφώνεται στη βάση των αναγκών του γενικού του φιλοσοφικού συστήματος. Δεν αποτελεί μόνο συνδετικό κρίκο, αλλά και αναγκαίο συμπλήρωμα της Καντιανής φιλοσοφίας, από την άποψη της ολοκληρωμένης διερεύνησης της πνευματικής δραστηριότητας.

Σύμφωνα με τη μέθοδο που εφαρμόζει, ο I. Kant αναζητά τις καθολικές αρχές της πνευματικής δραστηριότητας, ανεξάρτητα από το κοινωνικό και ιστορικό της περιεχόμενο. Οι πνευματικές και οι γνωστικές ικανότητες που περιγράφηκαν, καθώς και οι προ-εμπειρικές αρχές, σύμφωνα με τις οποίες αυτές δρουν, συνιστούν τις υπερ- και εξω-ιστορικές κατηγορίες δια των οποίων ο I. Kant διερευνά τα όρια των δυνατοτήτων της Συνείδησης. Το φιλοσοφικό σύστημα του I. Kant αποτελεί πρότυπο τυπικής (φορμαλιστικής) αναλυτικής έρευνας, σύμφωνα με το οποίο τα φαινόμενα εξετάζονται από τη στατική τους άποψη, στην «καθαρή» τους μορφή (παρεμπιπτόντως δεν είναι καθόλου τυχαίος ο τίτλος «Κριτική του Καθαρού Λόγου»), χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η δυναμική τους πλευρά.

Ο I. Kant προσδιορίζει την αξιολογική ικανότητα ως «ικανότητα σύλληψης του ειδικού ως περιεχόμενου στο γενικό»[631]. Σύμφωνα μ' αυτό, ανάλογα με το αν: α) είναι δοσμένο το γενικό (δηλ. ο κανόνας, η αρχή, ο νόμος) στο οποίο θα

[630] Όπ. παρ., σελ. 71.
[631] Όπ. παρ., σελ. 50.



πρέπει να υπαχθεί το ειδικό, ή β) είναι δοσμένο μόνο το ειδικό, για το οποίο θα πρέπει να αναζητηθεί το γενικό, η αξιολογική ικανότητα διακρίνεται σε προσδιορίζουσα και στοχαστική[632] (βλ. και το σχήμα).

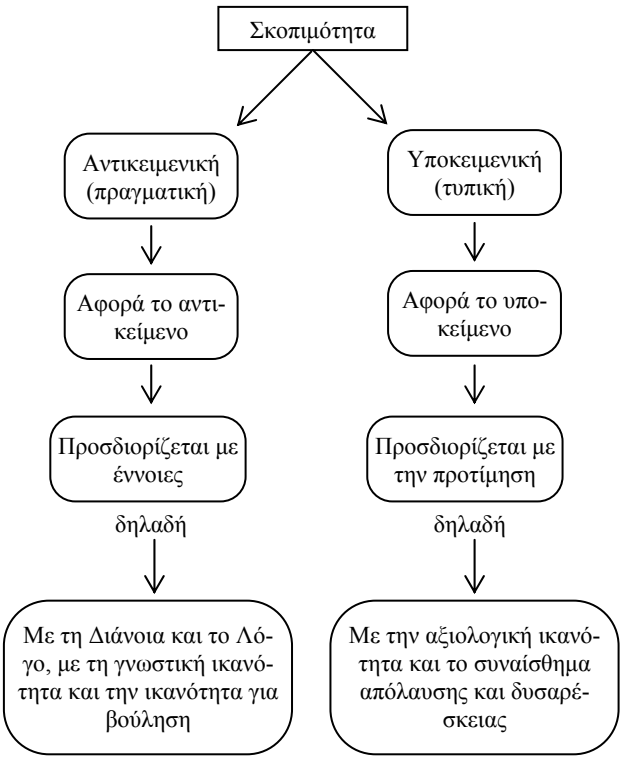
Δηλαδή, εάν για παράδειγμα μας είναι γνωστός ο γενικός κανόνας πώς πρέπει να φερόμαστε σε ορισμένες καταστάσεις, η προσδιορίζουσα αξιολογική ικανότητα μας επιτρέπει να υπάγουμε κάθε δοσμένη ξεχωριστή κατάσταση στον κανόνα αυτό και να φερόμαστε με τον ανάλογο τρόπο. Όταν, αντίθετα, ακούμε την Πέμπτη Συμφωνία του L. v. Beethoven, τότε μας δίνεται το ειδικό – στην προκειμένη περίπτωση το συγκεκριμένο μουσικό έργο. Στην περίπτωση αυτή, μέσω της στοχαστικής ικανότητας θα πρέπει να βρούμε εκείνο το γενικό, στο οποίο αναφέρεται το δοσμένο ειδικό – το πρόβλημα της ειμαρμένης, της μοίρας, του υπερ-ατομικού προσδιορισμού, στο παράδειγμα της Πέμπτης Συμφωνίας.

Σύμφωνα με τον I. Kant, η υπαγωγή του ειδικού σε κάποιο δοσμένο γενικό (δηλαδη η προσδιορίζουσα αξιολογική ικανότητα) είναι a priori προδιαγεγραμμένη από τη διάνοια. «Οι γενικοί νόμοι της φύσης θεμελιώνονται από τη νόησή μας, η οποία τις επιβάλλει στη φύση»[633]. Η στοχαστική αξιολογική ικανότητα όμως, δεν μπορεί να θεμελιώσει προ-εμπειρική αρχή, από την οποία και να καθοδηγείται όπως η προσδιορίζουσα αξιολογική ικανότητα. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η στοχαστική αξιολογική ικανότητα δεν αναφέρεται ή δεν αφορά το γενικό, αλλά αποκλειστικά και μόνο το ειδικό. Επίσης εξ' ορισμού δεν μπορεί να βρει την προ-εμπειρική της αρχή στην εμπειρία, εφόσον ακριβώς «η αρχή αυτή θα πρέπει να θεμελιώσει την ενότητα όλων των εμπειρικών αρχών»[634], ενότητα, η οποία σύμφωνα με τον I. Kant δεν υφίσταται στην πραγματικότητα, αλλά «εισάγεται» σ' αυτήν από εμάς. Η στοχαστική αξιολογική ικανότητα μόνο μπορεί η ίδια να δώσει στον εαυτό της αυτή την προ-εμπειρική αρχή[635].

Η προ-εμπειρική αρχή της στοχαστικής αξιολογικής ικανότητας είναι η αρχή της σκοπιμότητας. Εφόσον δεν υφίσταται ενότητα των πραγμάτων στη φύση, για να γίνει δυνατός στοχασμός επ' αυτών ο οποίος δεν θα συνιστά μη συστηματοποιήσιμο χαοτικό άθροισμα παραστάσεων, θα πρέπει να θεωρήσουμε τα διαφορετικά πράγματα σαν να είναι δημιουργημένα για να εξυπηρετήσουν κάποιο συγκεκριμένο σκοπό.

[632] Όπ. παρ.
[633] Όπ. παρ., σελ. 51.
[634] Όπ. παρ.
[635] Όπ. παρ.

Θα πρέπει λοιπόν να θεωρούμε τους ειδικούς εμπειρικούς νόμους «σαν κάποιος νους (αν και όχι ο δικός μας) να τους έχει θέσει για να χρησιμοποιούνται από τις γνωστικές μας ικανότητες, για να κάνει δυνατό ένα σύστημα της εμπειρίας σύμφωνα με ειδικούς φυσικούς νόμους»[636]. Με τον τρόπο αυτό μπορούμε να υπάγουμε τους ειδικούς εμπειρικούς νόμους σε ένα σύστημα και να τους κάνουμε κατανοητούς. Ακριβώς σ' αυτό συνίσταται η αρχή της σκοπιμότητας.



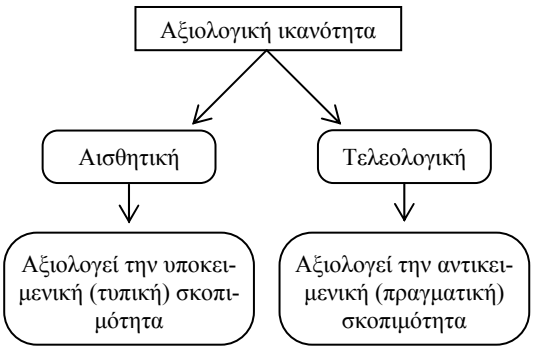
Η σκοπιμότητα με τη σειρά της διαφοροποιείται: α) σε αντικειμενική (πραγματική) σκοπιμότητα, δηλαδή σε σκοπιμότητα την οποία αξιολογούμε μέσω της διάνοιας και του λόγου (δηλ. λογικά, σύμφωνα με έννοιες και όρους), και β) σε υποκειμενική (τυπική, formal) σκοπιμότητα, την οποία αξιολογούμε μέσω του αισθήματος της απόλαυσης (της τέρψης, της ηδονής) και της δυσαρέσκειας (δηλ. αισθητικά, σύμφωνα με την προτίμηση ή το γούστο)[637], όπως συνοπτικά φαίνεται και από το διπλανό σχήμα. Έτσι, αν για παράδειγμα θεωρήσουμε δοσμένο αντικείμενο με όρους χρησιμότητας και ωφέλειας, τότε του προσάπτουμε αντικειμενική (επειδή αναφέρεται στο αντικείμενο), πραγματική σκοπιμότητα. Στην περίπτωση αυτή μας ενδιαφέρει το κατά πόσο το δοσμένο αντικείμενο αντιστοιχεί στη γνωστική μας ικανότητα και στην ικανότητά μας για βούληση (με στόχο τη χρήση του για την επίτευξη ορισμένων σκοπών).

Αν θεωρήσουμε τώρα το ίδιο αντικείμενο μέσω της προτίμησης, δηλαδή αν το αξιολογήσουμε σύμφωνα με το κατά πόσο μας αρέσει ή όχι, δηλαδή με όρους του τερπνού, τότε του προσάπτουμε υποκειμενική (επειδή αναφέρεται στο υποκείμενο), τυπική σκοπιμότητα. Στην περίπτωση αυτή, δεν ενδιαφέρει η χρησιμότητά του στην επίτευξη κάποιου σκοπού. Η σχέση μας δηλαδή προς το αντικείμενο αυτό είναι ανιδιοτελής και συνεπώς αισθητική. Στην περίπτωση αυτή μας ενδιαφέρει το κατά πόσο το δοσμένο αντικείμενο αντιστοιχεί στο αίσθημα απόλαυσης και δυσαρέσκειας και το αντιλαμβανόμαστε σαν να είναι δημιουργημένο για κάποιο σκοπό (δηλαδή σκόπιμο), αλλά ο ίδιος αυτός ο σκοπός στην

[636] Όπ. παρ.
[637] Όπ. παρ., σελ. 66.

πραγματικότητα δεν υπάρχει, πρόκειται δηλαδή για σκοπιμότητα χωρίς σκοπό (Zweckmäßigkeit ohne Zweck) και γι' αυτό ορίζεται από τον I. Kant ως τυπική σκοπιμότητα.

Όταν χρησιμοποιούμε την αξιολογική ικανότητα για να εκτιμήσουμε την πραγματική σκοπιμότητα δοσμένου αντικειμένου, τότε η αξιολογική ικανότητα ονομάζεται από τον I. Kant τελεολογική. Όταν πάλι χρησιμοποιούμε την αξιολογική ικανότητα για την εκτίμηση της τυπικής σκοπιμότητας ενός αντικειμένου, τότε η αξιολογική αυτή ικανότητα ονομάζεται από τον I. Kant αισθητική[638] (βλ. το παρακάτω σχήμα).



Όταν για παράδειγμα κάποιος επιστήμονας διαπιστώνει τις ιδιότητες δοσμένης ουσίας και/ή την ωφέλειά της για τους ανθρώπους, χρησιμοποιεί την τελεολογική του αξιολογική ικανότητα. Όταν, αντίθετα, στρέφουμε το βλέμμα σε κάποιο άνθος και θαυμάζοντας την αρμονία της μορφής του λέμε ότι είναι όμορφο, τότε κάνουμε χρήση της αισθητικής αξιολογικής μας ικανότητας. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η σκοπιμότητα «εισάγεται» στον εμπράγματο κόσμο από εμάς, δηλαδή από το υποκείμενο. Άλλωστε, όπως είναι γνωστο, σύμφωνα με τον I. Kant δεν μπορούμε να κάνουμε καμμιά απολύτως διαπίστωση και διατύπωση για τα αντικείμενα καθ' εαυτά (an sich). Το πράγμα καθ' εαυτό (das Ding an sich) είναι κατά τον I. Kant μη γνώσιμο. Η ύπαρξη ωστόσο των πραγμάτων, της αντικειμενικής δηλαδή πραγματικότητας, του εμπράγματου κόσμου, αποδεικνύεται από το γεγονός ότι «γεμίζουν» την εμπειρία μας, αποτελούν το περιεχόμενό της, αλλά από κει και πέρα δεν μπορούμε να πούμε τίποτε το συγκεκριμένο γι' αυτά ως υφιστάμενα ανεξάρτητα της συνείδησής μας.

Αναλυτική του Ωραίου και διυποκειμενικότητα

Μετά την αποσαφήνιση των εννοιών που αφορούν την αξιολογική ικανότητα και τη σκοπιμότητα, ο I. Kant συνεχίζει με την αναλυτική του Ωραίου. Την ικανότητα αξιολόγησης του Ωραίου ο I. Kant την ονομάζει «συλλογισμό προτίμησης» (Geschmack)[639]. Ο I. Kant εξετάζει το συλλογισμό προτίμησης σε αντιστοιχία με την ταξινόμηση των συλλογισμών που κάνει με βάση τα γνωρίσματα της ποιότητας, της ποσότητας, της σχέσης και του τρόπου (Modalitδt). Έτσι, ορίζει το Ωραίο ως:

1. Εκείνο, το οποίο αξιολογούμε μέσω του αισθήματος της απόλαυσης και

[638] Όπ. παρ.
[639] Όπ. παρ., σελ. 77.

της δυσαρέσκειας, ανιδιοτελώς. «Ο συλλογισμός προτίμησης είναι καθαρά θεωρικός (sazercatelno), δηλαδή είναι συλλογισμός ο οποίος αδιαφορώντας για την ύπαρξη του αντικειμένου συνδέει την ουσία του με το αίσθημα απόλαυσης και δυσαρέσκειας. Αλλά ούτε αυτή η ίδια η θέαση δεν κατευθύνεται προς κάποια έννοια. Διότι ο συλλογισμός προτίμησης δεν είναι γνωστικός συλλογισμός (δηλ. συλλογισμός που αφορά γνώση – Α.Μ.) (ούτε θεωρητικός, ούτε πρακτικός) και γι' αυτό δεν θεμελιώνεται με έννοιες»[640].

2. Εκείνο, το οποίο είναι καθολικά τερπνό χωρίς έννοιες. Η καθολικότητα δεν συνίσταται στην άμεση καθολική πρόσβαση, αλλά στη δυνατότητα μέσω κατάλληλης προετοιμασίας το Ωραίο να γίνει προσιτό σε κάθε υποκείμενο. Αυτός είναι και ο λόγος που ο I. Kant θεωρεί την καθολικότητα ως υποκειμενική καθολικότητα.

Στο σημείο αυτό ο I. Kant κάνει μιά πολύ σημαντική ανακάλυψη: πριν από αυτόν το Ωραίο θεωρείται ως άμεσα προσιτό για τους ανθρώπους οι οποίοι έχουν «αίσθηση» του ωραίου. Ο I. Kant θέτει μεταξύ του αισθητικού αντικειμένου και του υποκειμένου τη διαμεσολαβητική στιγμή της πρόσληψης. Όσο πιό σύνθετο είναι το αντικείμενο, τόσο πιό σύνθετη και πιό ιδιότυπη είναι η αισθητική του αξιολόγηση[641].

3. Η επόμενη στιγμή της Καντιανής θεώρησης του Ωραίου είναι ότι αυτό συνιστά «μορφή της σκοπιμότητας ενός αντικειμένου, καθ' όσο αυτή προσλαμβάνεται σ' αυτό, χωρίς αντίληψη κάποιου σκοπού»[642]. Τέλος,

4. «Ωραίο είναι εκείνο το οποίο γνωρίζεται χωρίς έννοια ως αντικείμενο κάποιας αναγκαίας απόλαυσης»[643]. Το αναγκαίο εδώ δεν τίθεται ως φυσικά αναγκαίο, που πηγάζει δηλαδή από τις έννοιες για τη φύση, ούτε όμως και ως αναγκαίο που πηγάζει από την έννοια για την ελευθερία, το οποίο θα εσήμαινε ότι ο συλλογισμός προτίμησης χρησιμεύει ως κανόνας ελεύθερα δρώντων υπάρξεων, οι οποίες θα έπρεπε να πράξουν οπωσδήποτε (δηλ. χωρίς άλλο σκοπό) με κάποιο συγκεκριμένο τρόπο[644]. Εδώ πρόκειται για αναγκαιότητα, η οποία προϋποθέτει την ύπαρξη ενός κοινού αισθήματος (κάτι αντίστοιχο της λεγόμενης «κοινής» λογικής), στην βάση του οποίου είναι δυνατή η καθολική ανακοινωσιμότητα του Ωραίου. Θα πρέπει δηλαδή να υπάρχει κάποιο κοινό αίσθημα απόλαυσης και δυσαρέσκειας, διαφορετικά θα ήταν αδύνατη η αισθητική επικοινωνία μεταξύ των ατόμων[645].

---

[640] Όπ. παρ., σελ. 84-85.
[641] Arsenii Guliga, όπ. παρ., σελ. 204.
[642] I. Kant, όπ. παρ., σελ. 116.
[643] Όπ. παρ., σελ. 121.
[644] Όπ. παρ., σελ. 117.
[645] «Πώς είναι δυνατή η σύνθεση ωραίας μουσικής – αν όχι μουσικής γενικά – σε μιά κοινωνία όπου το κάθε άτομο θεωρεί κάτι διαφορετικό ως ωραία μουσική και απουσιάζει παντελώς το κοινό αίσθημα, η κοινή αντίληψη, στην οποία αναφέρεται ο I. Kant;»

Ο Ι. Kant κατανοεί πως ο συλλογισμός προτίμησης δεν μπορεί να παραμείνει στα πλαίσια της υποκειμενικής συνείδησης, διότι θα ήταν αδύνατη οποιαδήποτε (διυποκειμενική) επικοινωνία με αφορμή το συλλογισμό προτίμησης. Στην περίπτωση αυτή η σφαίρα της αισθητικής αρχής θα μετατρεπόταν σε φαινόμενο το οποίο θα απέκλειε τη διυποκειμενικότητα.

Δεν είναι απαραίτητο να εξεταστεί εδώ η αναλυτική του υψηλού. Σε γενικές γραμμές στην Καντιανή αναλυτική του υψηλού ο υποκειμενισμός και ο φορμαλισμός που επικρατούν στην αναλυτική του Ωραίου, εμφανίζονται σε μεγαλύτερο βαθμό. Εδώ απουσιάζει η αντικειμενική εκείνη βάση (ο εμπράγματος κόσμος) η οποία στην αναλυτική του Ωραίου συνιστά αφορμή του συλλογισμού προτίμησης.

Ο Ι. Kant διαχωρίζει την τέχνη από τη φύση, την επιστήμη και τη χειροτεχνία. Κατά τη γνώμη του «εάν η τέχνη σε αντιστοιχία με τη γνώση δοσμένου αντικειμένου, εκτελεί τις αναγκαίες δραστηριότητες μόνο για να το κάνει πραγματικό, τότε είναι μηχανική. Εάν όμως έχει την αίσθηση της τέρψης ως άμεση πρόθεση, τότε ονομάζεται αισθητική»[646]. Η αισθητική τέχνη με τη σειρά της, διακρίνεται σε τερπνή, εάν ο σκοπός της είναι «η τέρψη να συνοδεύει τις παραστάσεις ως απλές αισθητήριες αντιλήψεις», και σε καλή, εάν σκοπός της είναι «η τέρψη να συνοδεύει τις παραστάσεις ως τρόπους γνώσης»[647].

Σύμφωνα με τις προκαταρκτικές αυτές σημειώσεις, ο Ι. Kant εξετάζει το πρόβλημα της συμβατικότητας της καλλιτεχνικής αναπαράστασης. Η σκοπιμότητα του καλλιτεχνικού έργου θα πρέπει να φαίνεται ελεύθερη από κάθε επιβολή κανόνων, δηλαδή το καλλιτεχνικό έργο θα πρέπει να φαίνεται σαν έργο μόνο της φύσης. Με την έννοια αυτή, αν και η σκοπιμότητα στο έργο είναι εμπρόθετη, δεν θα πρέπει να φαίνεται ως τέτοια. Θα πρέπει ωστόσο πάντοτε να συνειδητοποιείται από την πλευρά του αποδέκτη το γεγονός ότι μπροστά του βρίσκεται ένα καλλιτεχνικό και όχι ένα φυσικό έργο[648].

Η θεώρηση των καλών τεχνών από τον Ι. Kant ως τεχνών της μεγαλοφυίας έδωσε αφορμή για ποικίλες ερμηνείες της αισθητικής του θεωρίας. Ουσιαστικά, η Καντιανή θεωρία περί μεγαλοφυίας συνιστά τη γνωσεολογική βάση, επί της οποίας αναπτύσσονται αργότερα οι ιρασιοναλιστικές τάσεις στη φιλοσοφία της τέχνης, ιδιαίτερα από τους εκπροσώπους του ρομαντισμού.

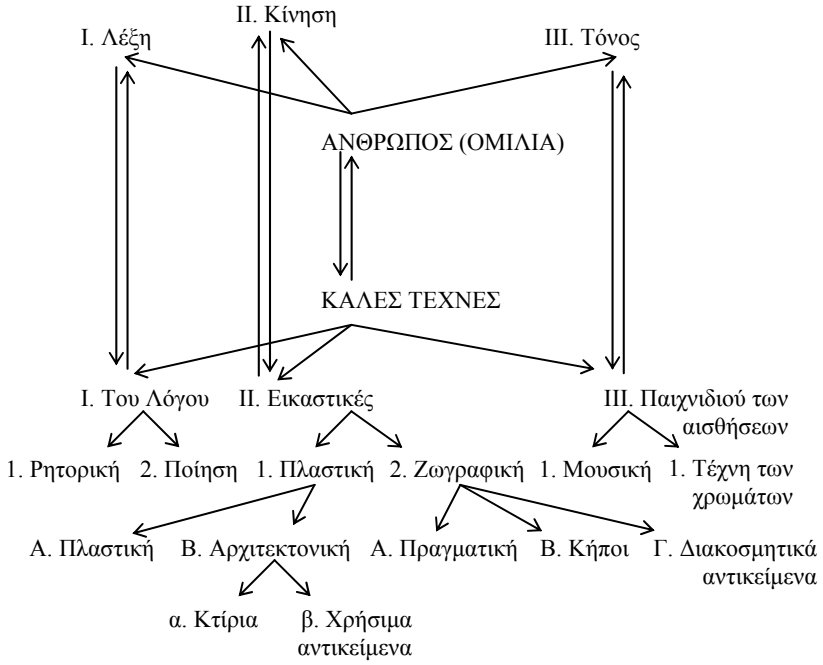
Η συστηματοποίηση των τεχνών και η θέση της μουσικής

Η συστηματοποίηση των καλών τεχνών, την οποία προτείνει ο Ι. Kant, παρουσιάζει ενδιαφέρον και από την άποψη του ότι πρώτα απ' όλα στηρίζεται

[646] Όπ. παρ., σελ. 196.
[647] Όπ. παρ.
[648] Όπ. παρ., σελ. 197.

στην προϋπόθεση της ανακοινωσιμότητας του Ωραίου. Σύμφωνα με την αρχή αυτή, αν και ο I. Kant διευκρινίζει ότι η συστηματοποίησή του αποτελεί μόνο μία από τις δυνατές και αναγκαίες σε σχέση μ' αυτό προσπάθειες[649], οι καλές τέχνες συστηματοποιούνται ανάλογα με το μέσο έκφρασης που χρησιμοποιεί η κάθε μία. Τα δυνατά μέσα έκφρασης είναι ο λόγος, η κίνηση και ο τόνος (άρθρωση, χειρονομία, και μετατροπία).

Μια σχηματική αναπαράσταση της Καντιανής συστηματοποίησης των τεχνών θα μπορούσε να πάρει τη μορφή του διπλανού σχήματος[650]:



Εκτός από τις «καθαρές» τέχνες που φαίνονται στο σχήμα αυτό, ο I. Kant εξετάζει και τις «σύνθετες» τέχνες, στις οποίες οι διάφορες καλές τέχνες συνδέονται σε ένα και μοναδικό έργο (για παράδειγμα η ποίηση και η μουσική συνδέονται στο τραγούδι).

Όπως μπορεί να διαπιστωθεί από το παραπάνω σχήμα, ο I. Kant ταξινομεί τη μουσική ως τέχνη του ωραίου παιχνιδιού των αισθήσεων. Οι εικαστικές τέχνες εκφράζουν ιδέες μέσω της αισθητήριας αντίληψης, ενώ στις τέχνες του λόγου οι ιδέες εκφράζονται μέσω παραστάσεων της ικανότητας για φαντασία, οι οποίες προκαλούνται με λέξεις[651]. Η τέχνη του ωραίου παιχνιδιού των αισθήσεων αφορά, κατά τον I. Kant, τις αναλογίες των διάφορων βαθμών έντασης της αίσθησης στην οποία υπάγεται η αντίληψη, δηλαδή – όπως εξηγεί ο ίδιος – αφορά τον τόνο της αίσθησης[652].

Στην περίπτωση της μουσικής, πρόκειται για παιχνίδι της αίσθησης της ακοής. Η μουσική, ως ωραίο παιχνίδι των ήχων, κατά τη γνώμη του I. Kant αφορά την αναλογία των διάφορων βαθμών έντασης της ακοής, δηλαδή τον τόνο. Ο I. Kant μάλιστα, θεωρεί τους τόνους ως «ισομερείς παλμούς του κινούμενου από τον ήχο αέρα»[653] και την αισθητήρια αντίληψη ως «το υποκειμενικό των

[649] Όπ. παρ., σελ. 213.
[650] Isak Passi, Nemska klasitcheska estetika (Η Γερμανική Κλασική Αισθητική), σελ. 138.
[651] Όπ. παρ., σελ. 215.
[652] Όπ. παρ., σελ. 218.
[653] Όπ. παρ., σελ. 102.

παραστάσεών μας για τα πράγματα έξω από εμάς»[654].

Όπως μπορεί να διαπιστωθεί, η θεωρία του I. Kant για τη μουσική τέχνη (αλλά και για την τέχνη γενικά) επιδιώκει κυρίως τον προσδιορισμό της σχέσης του υποκειμένου προς το αισθητικό αντικείμενο. Η προσέγγιση αυτή προϋποθέτει την παράκαμψη κάθε κοινωνικού και ιστορικού καθορισμού τόσο της μορφής, όσο και του περιεχομένου. Μόνο ο προσδιορισμός αυτός θα μπορούσε να εισάγει κάποιο βαθμό αντικειμενικότητας, επειδή η ύπαρξη οποιωνδήποτε αισθητικών ιδιοτήτων θεωρείται ως ανεξάρτητη από τη συνείδηση του ατομικού υποκειμένου που είναι αποδέκτης.

Από την άλλη πλευρά, στο κέντρο της προσοχής τίθεται και πάλι η ποικιλομορφία της μουσικής πρόσληψης, το δικαίωμα ύπαρξης της οποίας είχαν αρνηθεί οι Γάλλοι στοχαστές του Διαφωτισμού. Ο I. Kant μάλιστα επιλύει διαλεκτικά το πρόβλημα της διυποκειμενικότητας της ατομικής μουσικής πρόσληψης, με την αναγνώριση της ανακοινωσιμότητάς του. Το «κοινό αίσθημα»[655] (sensus communis) συνιστά προϋπόθεση της ανακοινωσιμότητας.

Μουσική, γλώσσα, διυποκειμενικότητα

Στη βάση της ανακοινωσιμότητας των αισθητήριων αντιλήψεων, ο I. Kant εξετάζει τη μουσική ως γλώσσα των συναισθημάτων η οποία μεταδίδει αισθητικές ιδέες σύμφωνα με τους νόμους του συνειρμού[656]. Κατά τη γνώμη του, όπως και κατά την άποψη του Jean-Jacques Rousseau, υπάρχει στενή σχέση μεταξύ των τονισμικών ιδιομορφιών της γλώσσας και της γλώσσας της μουσικής. Ο I. Kant όμως, απέχει από την ιδέα της τεκμηρίωσης εκείνης της σχέσης μεταξύ γλώσσας και μουσικής η οποία, σύμφωνα με τον J.-J. Rousseau, καθορίζει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της τελευταίας. Ο J.-J. Rousseau ξεκινά από τις τονισμικές ιδιομορφίες της γλώσσας που εκφράζουν τα συναισθήματα και προσπαθεί να τεκμηριώσει κάποια μάλλον μηχανιστική σχέση μεταξύ αυτών και της μουσικής. Ο I. Kant αντίθετα, εξετάζει τη μουσική ως σχετικά αυτόνομη όσον αφορά το ζήτημα αυτό. «Όπως η μετατροπία είναι, φερ' ειπείν, κοινά κατανοητή γλώσσα των αισθητήριων αντιλήψεων, η μουσική την ασκεί από μόνη της σε όλη της την εκφραστικότητα, δηλαδή ακριβώς ως γλώσσα των συναισθημάτων...»[657].

Η αναλυτικότητα της Καντιανής θεωρίας επιδεικνύει στο σημείο αυτό ένα από τα θετικά της χαρακτηριστικά γνωρίσματα: αποφεύγεται ο ποιοτικός προσδιορισμός της μουσικής από τις συγκεκριμένες εθνικές γλωσσικές ιδιομορφίες, με τον όρο ότι ο I. Kant δεν εξετάζει τη σχέση μεταξύ γλώσσας και μουσικής

[654] Όπ. παρ., σελ. 61.
[655] Όπ. παρ., σελ. 182-185.
[656] Όπ. παρ., σελ. 222-223.
[657] Όπ. παρ.

στις συγκεκριμένες της εκφάνσεις, όπως κάνει ο J.-J. Rousseau. Παράλληλα, η Καντιανή αναλυτικότητα επιδεικνύει και την αδύνατη όψη της: η «μετατροπία» πράγματι είναι η γλώσσα των αισθητήριων αντιλήψεων, αλλά είναι κατανοητή από τον καθένα στα πλαίσια δοσμένης κοινωνικο-πολιτισμικής κοινότητας στα οποία η γλώσσα αυτή δρα στη βάση κάποιας ιστορικά διαμορφωμένης συμβατικότητας. Και, όπως υπέδειξα στις προηγούμενες διαλέξεις, η συμβατικότητα αυτή συνδέεται με δοσμένες σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων και, αν και με διαμεσολαβημένο τρόπο, συνιστά έκφρασή τους.

Από την άποψη αυτή δεν μπορεί να αναμένεται, για παράδειγμα, οι εσκιμώοι να κατανοήσουν τη μουσική του J. S. Bach ή εμείς να κατανοήσουμε τις δικές τους μουσικές εκδηλώσεις. Φυσικά, δεν αποκλείεται η δυνατότητα «μύησης» σε δοσμένη κοινωνικο-πολιτισμική κοινότητα και στη συμβατικότητα της γλώσσας των συναισθημάτων που λειτουργεί στα πλαίσιά της. Σε μερικούς πολιτισμούς μάλιστα, (όπως για παράδειγμα αφρικανικούς ή ινδιάνικους) τέτοιου είδους «μύηση» επιβλήθηκε δια της βίας και εδώ εκφράστηκε και πάλι η διαλεκτική της ιστορίας: στο παράδειγμα των αφρικανικών πολιτισμών, ο εξανδραποδισμός τους συνοδεύτηκε από τη γέννηση ενός από τα πιό ενδιαφέροντα πολιτισμικά φαινόμενα – της μουσικής jazz. Εν πάσει περιπτώσει, η εξομάλυνση των διαφορών δεν αποκλείεται, αλλά το σημαντικό εδώ είναι ότι οι διαφορές αυτές υπάρχουν και απαιτείται ιδιαίτερη προσπάθεια για την υπέρβασή τους. Η Καντιανή θεωρία πάντως, δεν αποδέχεται την ύπαρξη τέτοιου είδους ποικιλομορφίας.

Στην Καντιανή θεωρία η εξέταση εκείνου το οποίο ενώνει τη γλώσσα με τη μουσική συνοδεύεται από την εξέταση εκείνου που τις διακρίνει. Ο I. Kant εφαρμόζει με συνέπεια τη μέθοδό του στη διερεύνηση της μουσικής τέχνης. Η μουσική συνιστά μία από τις καταλληλότερες σφαίρες για την εφαρμογή του διαχωρισμού του αισθητικού από το εννοιακό-επιστημονικό και το ηθικό-πρακτικό. Σύμφωνα με τη θέση αυτή, η μουσική είναι μη εννοιακή γλώσσα των συναισθημάτων η οποία μας μεταδίδει ανιδιοτελή τέρψη. Ο ιδιότυπος χαρακτήρας της ως γλώσσας των συναισθημάτων (δηλαδή ως μη εννοιακής γλώσσας) σημαίνει κατά την άποψη του I. Kant ότι η μουσική, σε διάκριση από τις τέχνες του λόγου, μιλά μόνο μέσω των αισθητήριων αντιλήψεων.

Σε αντίθεση με τη μουσική, η ποίηση χρησιμοποιεί και έννοιες και συνεπώς εκτός από τις αισθητήριες αντιλήψεις αφήνει και κάτι «για διαλογισμό». Η μουσική αντίθετα, ακριβώς λόγω του μη εννοιακού χαρακτήρα της δεν μπορεί να αφήσει τίποτε για διαλογισμό. Συνεπώς, κατά τη γνώμη του I. Kant, «είναι μάλλον τέρψη, παρά κουλτούρα»[658]. Από την άποψη αυτή, εάν οι καλές τέχνες ταξινομηθούν «σύμφωνα με την κουλτούρα την οποία αφήνουν στο πνεύμα, και

[658] Όπ. παρ.

ληφθεί ως μέτρο σύγκρισης η διεύρυνση των ικανοτήτων οι οποίες στην αξιολογική ικανότητα πρέπει να ενωθούν για τη γνώση, τότε η μουσική θα καταλάβει... τη χαμηλότερη βαθμίδα»[659].

Η απολυτοποίηση του μη εννοιακού χαρακτήρα της μουσικής και η θέση για τη σκοπιμότητα χωρίς σκοπό ανοίγουν το δρόμο για το φορμαλισμό στη θεώρηση της μουσικής τέχνης. Αν η μουσική θεωρηθεί παιχνίδι με τους ήχους η πρόσληψη των οποίων είναι ευχάριστη, τότε μένει ανοικτό το ερώτημα για τον προσδιορισμό του ιδεατού της περιεχομένου. Στην περίπτωση αυτή η μουσική στερείται της δυνατότητας να εκφράσει, αν και συμβατικά, οποιεσδήποτε ιδέες, συμπεριλαμβανομένων και των αισθητικών. Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με τον I. Kant η μουσική, ως γλώσσα των συναισθημάτων «δημοσιοποιεί σύμφωνα με τους νόμους των συνειρμών τις με φυσικό τρόπο συνδεόμενες μ' αυτά (δηλ. τα συναισθήματα -Α.Μ.) αισθητικές ιδέες»[660].

Η πρόθεση του I. Kant να τεκμηριώσει την «καθαρότητα» της μουσικής έκφρασης (και συνεπώς της συναισθηματικής έκφρασης), δηλαδή την ανεξαρτησία της από κάθε ηθικό και νοηματικό περιεχόμενο, συνιστά εφαρμογή της διάκρισης που προωθεί μεταξύ ελεύθερου και εξαρτημένου Ωραίου. Σύμφωνα με τον I. Kant, η μουσική χωρίς κείμενο δεν σημαίνει τίποτε από μόνη της. Δεν συνιστά τίποτε, «κανένα αντικείμενο υπό μία ορισμένη έννοια (δηλαδή που να υπάγεται σε κάποια συγκεκριμένη έννοια – Α. Μ.)»[661] και είναι ελεύθερο Ωραίο[662].

Σύμφωνα με τον I. Kant συνεπώς, στη μουσική (τόσο από ιστορική, όσο και από ατομική άποψη) δεν πραγματοποιείται καμμία διαδικασία αφαίρεσης, ανάλυσης και σύνθεσης. Το ίδιο ισχύει και για την ιστορική διαμόρφωση των συμβάσεων της μουσικής γλώσσας. Είναι αδύνατο να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ της συναισθηματικότητας και της ορθολογικότητας και συνεπώς δεν μπορεί να παρουσιαστεί πρόβλημα πολυπλοκότητας της μουσικο-τονισμικής διαδικασίας. Ουσιαστικά ο I. Kant δεν εξετάζει τη μουσική ως διαδικασία και από τις θέσεις του η έννοια «μουσικό σκέπτεσθαι» είναι ανυπόστατη.

Ο αυστηρός διαχωρισμός μεταξύ συναισθηματικότητας και ορθολογικότητας, μεταξύ του «καθαρού» αισθητικού, του ηθικο-πρακτικού και του επιστημονικού-εννοιακού απομακρύνει τον κίνδυνο απολυτοποίησης των μαθηματικών

---

[659] Όπ. παρ., σελ. 223.

[660] Όπ. παρ., σελ. 223.

[661] Εφόσον σύμφωνα με τον I. Kant εμείς εισάγουμε στην πραγματικότητα σκοπιμότητα μέσω των εννοιών της διάνοιας ή του λόγου, τα αντικείμενα της εμπράγματης πραγματικότητας συνιστούν συνεπώς αντικείμενα «υπό ορισμένες έννοιες». Εφόσον οι τέχνες του λόγου χρησιμοποιούν ποικίλες έννοιες, μπορούν να αναπαριστούν τα αντικείμενα «υπό ορισμένες έννοιες». Ο μη εννοιακός χαρακτήρας της οργανικής μουσικής, σύμφωνα με τον I. Kant, δεν της επιτρέπει να αναπαραστήσει οποιοδήποτε αντικείμενο «υπό ορισμένη έννοια».

[662] Όπ. παρ., σελ. 108.

νομοτελειών. Από την άλλη πλευρά, η μέθοδος αυτή αφήνει την ανάλυση πάντοτε στην επιφάνεια της μουσικής πρόσληψης, επειδή δεν διακρίνει καμμία σχέση μεταξύ των προτεινόμενων στο μουσικό έργο αισθητικών ιδεών και της κοσμοθεωρητικής τους τεκμηρίωσης και σημασίας. Ταυτόχρονα, δεν μπορεί να διαπιστωθεί καμμία σχέση μεταξύ του μουσικού έργου και της κοινωνικοιστορικής του ουσίας. Αντίθετα από τους οπαδούς της άποψης για την ηθική επίδραση της μουσικής, ο I. Kant την εξετάζει ως αξιολογικά υποδεέστερη έναντι των υπόλοιπων καλών τεχνών.

Όσον αφορά όμως τη συναισθηματική επίδραση των τεχνών, ο I. Kant θέτει τη μουσική σε πρώτη θέση, επειδή «παρ' όλα αυτά συγκινεί την ψυχή πιό ποικιλόμορφα και πιό βαθειά, αν και μόνο παροδικά»[663].

Το μουσικό έργο ως οργανική ολότητα

Το τελευταίο σημείο της Καντιανής φιλοσοφίας της μουσικής το οποίο θα εξετάσουμε, είναι η άποψη για το μουσικό έργο ως οργανική ολότητα. Φυσικά, η άποψη αυτή του I. Kant συνδέεται με τη γενικότερη αντίληψή του για το καλλιτεχνικό έργο ως οργανική ολότητα. Όπως κατά τη θεώρηση της φύσης, έτσι και κατά τη θεώρηση του καλλιτεχνικού έργου, ο I. Kant θέτει το πρόβλημα της ολότητάς τους σε σχέση με το ζήτημα της σκοπιμότητάς τους. Η άποψη αυτή διαφέρει από τις αντίστοιχες απόψεις των Γάλλων διαφωτιστών. Εκείνοι αντιλαμβάνονταν το καλλιτεχνικό έργο μάλλον ως μηχανικό συνοθύλευμα ανομοιογενών στοιχείων. Από την άποψη αυτή, η σύνθεση ως ενιαία διαδικασία διέφυγε της προσοχής τους[664].

Η θέση του I. Kant ανοίγει τον ορίζοντα διερεύνησης της μουσικής μορφής (της δόμησής της, αλλά και της πρόσληψής της) ως ενιαία διαδικασία κατά την οποία τα διάφορα στοιχεία αποκτούν το νόημά τους στα πλαίσια του όλου[665]. Η μουσική πρόσληψη μετατρέπεται έτσι σε φαινόμενο πιό σύνθετο και πιό πολύπλοκο, από όσο το παρουσίαζε ο μηχανιστικός υλισμός. Με τον τρόπο αυτό αποφεύγεται επίσης και η μηχανιστική αντίληψη της σχέσης μεταξύ των στοιχείων της σύνθεσης και των προκαλούμενων από αυτήν συναισθημάτων. Εάν η σύνθεση συνιστά οργανική ολότητα, τότε η επίδρασή της είναι διαφορετική από την επίδραση των στοιχείων που την απαρτίζουν, λαμβανομένων ανεξάρτητα και έξω από αυτήν.

Η αρμονία και η μελωδία, δηλαδή η μορφή διάταξης των αισθητήριων δεδομένων του υποκειμένου της αποδοχής με βαση κάποιες αναλογίες, «χρησιμεύει ως έξης: μέσω μιας αναλογικά δημιουργημένης τοποθέτησης των ίδιων

[663] Όπ. παρ., σελ. 222.
[664] Denesch Zoltai, Ethos und Affekt, Moscow: Progress 1977, σελ. 267.
[665] Όπ. παρ., σελ. 309.

αντιλήψεων... να εκφράσει την αισθητική ιδέα ενός συνεπώς συνδεμένου όλου μιας μη εκφράσιμης πληρότητας σκέψεων, σύμφωνα με δοσμένο θέμα το οποίο συνίσταται στο συναίσθημα που κυριαρχεί στο (μουσικό – Α.Μ.) κομμάτι»[666]. Η άποψη αυτή του I. Kant, στην οποία και πάλι εκδηλώνεται ο φορμαλισμός, εκφράζει χωρίς περιστροφές τη θεώρηση του μουσικού έργου ως οργανικής ολότητας. Παράλληλα, όταν αναφέρεται στο κυρίαρχο συναίσθημα ο I. Kant παίρνει υπόψη του την πολυεπίπεδη (από θεματική άποψη) δομή του μουσικού έργου. Ωστόσο, παραμένει αμφίσημη η ιδέα για την «αισθητική ιδέα ενός συνεπώς συνδεμένου όλου μιας μη εκφράσιμης πληρότητας σκέψεων».

Η ιδέα της θεματικής ενότητας είχε ήδη εκφραστεί πριν από τον I. Kant στις απόψεις του Gotthold Efraim Lessing (1729-1781) και του Johann Friedrich Reihardt (1752-1814)[667]. Στο πλαίσιο της Καντιανής φιλοσοφίας της μουσικής όμως, γίνεται αναφορά μάλλον στη θεματική διαφοροποίηση. Από την άποψη αυτή η Καντιανή φιλοσοφία της μουσικής βρίσκεται πιό κοντά στη μουσική πρακτική, από ότι η αντίληψη του G. E. Lessing και του J. F. Reihardt.

Κατά τον 17ο-18ο αιώνα οι διαμορφούμενες αρχες της δυναμικής αντίθεσης (contrast)[668] και της ηχοχρωματικής ποικιλομορφίας αποτελούν τη βάση ανάπτυξης της θεματικής διαφοροποίησης[669] και του πολυθεματισμού[670]. Η άποψη για τον θεματικό «μονισμό» του μουσικού έργου βρίσκεται σε διάσταση με τη μουσική πρακτική και, όπως αποδεικνύει ο Γερμανός ερευνητής Arnold Shering[671], συνδέεται με την επικρατούσα κατά την περίοδο εκείνη αντίληψη της μουσικής ως γλώσσας, δηλαδή η άποψη αυτή συνδέεται με τη «λεκτική» αρχή στη μουσική. Θα μπορούσε να συμπληρωθεί εδώ ότι η αντίληψη αυτή συνδέεται και με τη μηχανιστική θεώρηση της σχέσης μεταξύ λόγου και μουσικής. Το καινούργιο στοιχείο στην προκειμένη περίπτωση είναι ο πολυθεματισμός του μουσικού έργου, τον οποίο υποδεικνύει ο I. Kant.

Η θεώρηση του μουσικού έργου ως οργανικής ολότητας και οι ιδέες που αναπτύχθηκαν στη βάση αυτή και που αφορούν στην εσωτερική διαφοροποίηση της ολότητας αυτής, οδηγούν σε κάποια συμπεράσματα σχετικά με τη διαλεκτική των διαδικασιών δημιουργίας και πρόσληψης του μουσικού έργου. Με την

---

[666] I. Kant, Kritik der Urtheilskraft, σελ. 223.

[667] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 286-287.

[668] Δυναμική αντίθεση σημαίνει ποικιλόμορφη και εναλλακτική χρήση του ενός από τα τρία βασικά χαρακτηριστικά του μουσικού ήχου (ύψος, ένταση, χροιά), δηλαδή της έντασής του.

[669] Η έννοια της θεματικής διαφοροποίησης στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει τη διαφοροποίηση ενός και του αυτού θέματος κατά την εκδίπλωση του μουσικού έργου (ανάπτυξη του θέματος, χάρη στην οποία εμφανίζονται, ούτως ειπείν, «δευτερεύοντα» θέματα), αλλά επίσης και για να υποδηλώσει την παρουσία περισσότερων από ένα θέμα στο ίδιο και το αυτό μουσικό έργο, χρησιμοποιείται δηλαδή και με την έννοια του όρου «πολυθεματισμός».

[670] Paul Bekker, Η Ορχήστρα, Αθήνα: Νεφέλη 1989, σελ. 27-28.

[671] Arnold Shering, Karl Philip Emmanuel Bach und der «Redende Prinzip» in der Musik – στο Arnold Shering, Vom Wesen der Musik, Stuttgart: K. F. Koehler Verlag 1974, σελ. 171.

έννοια αυτή, η Καντιανή φιλοσοφία της μουσικής δημιουργεί μιά αρκετά σταθερή βάση για τη μετάβαση στην ολοκληρωμένη και συστηματική ανάπτυξη της διαλεκτικής μεθόδου στο χώρο της φιλοσοφίας της μουσικής.

Από την άλλη πλευρά, η τάση αυτή στη φιλοσοφία της μουσικής του I. Kant αντιφάσκει με την τάση του φορμαλισμού και του φαινομεναλισμού των οποίων οι βάσεις θα πρέπει να αναζητηθούν στην «αυστηρή» αναλυτική μέθοδο του συστήματος. Παράλληλα, ο I. Kant εξετάζοντας τη μουσική ως ωραίο παιχνίδι των αισθητήριων αντιλήψεων της στερεί κάθε δυνατότητα γνωστικής σχέσης προς την αντικειμενική πραγματικότητα – κάτι το οποίο συνιστά οπισθοχώρηση σε σχέση ακόμη και με τη φιλοσοφία της μουσικής του Αριστοτέλη.

Προφανώς ο I. Kant δεν κατορθώνει να λύσει το πρόβλημα του νοήματος και του περιεχομένου της οργανικής (δηλαδή της «καθαρής») μουσικής και αυτό δείχνει πως αν η φιλοσοφία του της μουσικής από μιά άποψη βρίσκεται πιό κοντά στη μουσική πρακτική, από μία άλλη άποψη απομακρύνεται από αυτήν. Η οργανική μουσική ήδη πριν από καιρό είχε αρχίσει να αναπτύσσεται ως ανεξάρτητη τέχνη η οποία χρησιμοποιεί τα δικά της εκφραστικά μέσα, δομεί τη δική της καλλιτεχνική πραγματικότητα και το δικό της τρόπο επικοινωνίας.

Επιλεγόμενα

Η εποχή του I. Kant είναι η εποχή της Κλασικής Σχολής της Βιέννης – η εποχή του Kristoph Willibald Gluck (1714-1787), του Joseph Haydn (1732-1809) και του Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Ουσιαστικά, κατά την περίοδο αυτή αναπτύσσεται η μορφή της συμφωνίας και εντείνεται η τάση «ιδεοποίησης» της μουσικής, δηλαδή της έκφρασης ιδεών στο μουσικό έργο[672], τάση η οποία εκφράζεται με μεγαλύτερη σαφήνεια στο έργο του Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Από τις απόψεις που αναπτύσσονται στην «Κριτική της Αξιολογικής Ικανότητας»[673] γίνεται σαφές, ότι ο I. Kant μάλλον στέκεται στο περιθώριο των επαναστατικών αλλαγών που συντελούνται με την εξέλιξη της μουσικής τέχνης. Η αναγκαιότητα ανάπτυξης του φιλοσοφικού του συστήματος, η οποία επιβάλλει και την αναγκαιότητα εξέτασης των προβλημάτων της φιλοσοφίας της τέχνης (και ειδικότερα της μουσικής τέχνης) ασκεί σε κάποιο βαθμό αρνητική επίδραση. Η διττότητα του φιλοσοφικού συστήματος και της μεθόδου του I. Kant καθορίζει και τη διττότητα και την αντιφατικότητα της φιλοσοφίας του της μουσικής. Ασφαλώς, σε τελική ανάλυση η διττότητα αυτή συνιστά ιδιότυπη έκφραση

[672] Hans J. Moser, Musikästhetik, México: UTEHA 1966, σελ. 186.
[673] Που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1790.

της διττής εποχής στην οποία ζει ο I. Kant, ή όπως ο ίδιος την προδιορίζει: «η αδιαφώτιστη εποχή του Διαφωτισμού»[674].

[674] I. Kant, Απάντηση στο Ερώτημα: Τί είναι ο Διαφωτισμός; – στη συλλογή Τι είναι ο Διαφωτισμός; – κείμενα των Moses Mendelson, Immanuel Kant, Johann Hammann, Kristof Viland, Andreas Riemm, Johann Herder, Gotthold Lessing, Johann Erhardt και Friedrich Schiller, σελ. 27.

ΕΝΟΤΗΤΑ 9

Η ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΚΛΑΣΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗΣ

Η φιλοσοφία της μουσικής του I. Kant αποτελεί, ακόμα κατά τη διάρκεια της ζωής του, αντικείμενο κριτικής του σύγχρονού του Johann Gottfried 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.

Ο J. G. Herder είναι από τούς επιφανέστερους θεωρητικούς του λογοτεχνικού κινήματος Sturm und Drang, το οποίο διαμορφώθηκε στη Γερμανία κατά το 18ο αιώνα. Το αντιρασιοναλιστικό πάθος του Johann Georg Hammann (1730-1788) άσκησε πολύ σημαντική επίδραση στο λογοτεχνικό αυτό κίνημα. Οι διαλεκτικές του απόψεις απηχούν όχι μόνο στα έργα του J. G. Herder, αλλά επίσης και στα έργα του J. W. Goethe και του G. W. F. Hegel.

Οι απόψεις του J. G. Herder μπορούν να ενταχθούν τόσο στην παράδοση του γερμανικού Διαφωτισμού, όσο και στην παράδοση του ρομαντισμού[725]. Παρά το γεγονός ότι δεν αναπτύσσει μιά συστηματική αισθητική θεωρία, ο J. Herder σε μιά σειρά έργα του εκθέτει θεμελιώδεις ιδέες για την φιλοσοφία της τέχνης και ειδικότερα για την φιλοσοφία της μουσικής τέχνης.

Η φιλοσοφία της τέχνης του J. G. Herder (και βέβαια η φιλοσοφία του της μουσικής) ακολουθεί μιά πορεία εξέλιξης που την οδηγεί μέχρι το επίπεδο της κριτικής της Καντιανής κριτικής[726]. Η κριτική του στρέφεται κυρίως εναντίον του φορμαλισμού και του απριορισμού της Καντιανής φιλοσοφίας της τέχνης. «Δεν είναι κρίμα – γράφει ο J. Herder[727] – το ότι η αυτοαποκαλούμενη *μοναδικά δυνατή* φιλοσοφία πρέπει να στοχεύει στην αφαίρεση κάθε έννοιας από τις αι-

---

[725] Ο ιστορικός της αισθητικής Monroe C. Beardsley εξετάζει τη θεωρία του J. G. Herder ως μία από τις θεωρίες του ρομαντισμού (M. C. Beardsley, Ιστορία τών Αισθητικών Θεωριών, Αθήνα: Νεφέλη 1989, σελ. 247-248). Ο Michail Ovsyanikov την εξετάζει ως μία από τις κατευθύνσεις του γερμανικού Διαφωτισμού (M. Ovsyanikov, Istoriya na esteticheskata misal – Ιστορία της Αισθητικής Σκέψης, Sofia: Partizdat 1982). Ο Isak Passi την συμπεριλαμβάνει στην έρευνά του Nemskata klasitcheska estetika – Η Γερμανική Κλασική Αισθητική, Sofia: Nauka i Izkustvo 1985). Φυσικά, θα πρέπει να έχει κανείς υπόψη την συμβατικότητα κάθε περιοδικοποίησης, αλλά από την άλλη πλευρά η διαφωνία αυτή προφανώς οφείλεται και στον ίδιο τον χαρακτήρα της θεωρίας του J. Herder.

[726] Σύγκρινε, για παράδειγμα, J. G. Herder, Esteticheski studii i statii – Αισθητικές Μελέτες και Άρθρα, Sofia: Nauka i Izkustvo 1985, όπου εκτίθενται περισσότερο πρώιμες απόψεις, και J. G. Herder, Kalligone, Weimar: Hermann Bölhaus Nachfolger 1955.

[727] J. G. Herder, Kalligone, σελ. X και XI.

σθήσεις μας, κάθε βάσης για κρίση από την κρίση προτίμησης (Geschmacksurteil), κάθε σκοπού από τις τέχνες του ωραίου και στη μετατροπή αυτών τών 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' αυτόν τον κόσμο, να διαμορφώσουμε συνειδητά την προτίμησή (Geschmack) μας, να μάθουμε να γνωρίζουμε τούς νόμους και τις αναλογίες της Φύσης και να χρησιμοποιήσουμε την τέχνη και την επιστήμη του ωραίου όχι ως παιχνίδι ή ως ειδωλολατρεία, αλλα – με χαρούμενη σοβαρότητα – για την 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[728], η αντιπαράθεση στον φορμαλισμό και τον απριορισμό διανοίγει νέες δυνατότητες στην ανάπτυξη της *διαλεκτικής* μεθόδου της εξέτασης τών προβλημάτων της τέχνης (κατά συνέπεια και της μουσικής τέχνης). Πρόκειται για μιά μέθοδο που δεν περιορίζεται στην απλή περιγραφή τών μορφολογικών χαρακτηριστικών τών φαινομένων, αλλά επιδιώκει την ανάλυση του *περιεχομένου* τους.

Ο J. G. Herder δεν είναι ο μοναδικός που διακυρήσσει 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 τών ερευνών σχετικά με τούς διάφορους λαϊκούς πολιτισμούς. Η φορμαλιστική-αναλυτική κατεύθυνση της φιλοσοφίας αποκλείει αυτό το πρόβλημα θεωρώντας την τέχνη σκοπιμότητα χωρίς σκοπό (Zweckmδίigkeit ohne Zweck).

Οι δύο 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 μιά αίσθηση μέσω της οποίας αντιλαμβάνεται τα μέρη του εξωτερικού προς αυτόν συνόλου το ένα δίπλα στο άλλο, μιά δεύτερη αίσθηση μέσω της οποίας τα αντιλαμβάνεται το ένα μετά το άλλο και τέλος, μέσω μιάς τρίτης αίσθησης, ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τα μέρη του συνόλου συγχωνευ-

[728] Isak Passi, οπ. παρ., σελ. 160-163.

μένα. 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 *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 μία ασχολείται με ένα από αυτά τα είδη ωραίου, οι *περιοχές* τους αναγνωρίζονται εξωτερικά και εσωτερικά (ως προς το υποκείμενο – Α. Μ.) ως *επιφάνεια*, *τόνος*, *σώμα* και ως *όραση*, *ακοή*, *αφή* «[729]. Οι παραπάνω απόψεις του J. G. Herder οδηγούν σε διάφορα συμπεράσματα σχετικά με τη δυνατότητα ιεράρχησης τών τεχνών και μπορούν να γίνουν συγκρίσεις με την αντίστοιχη Καντιανή ιεράρχηση.

Αν εφαρμοστεί η αισθησιοκρατική αρχή του J. Herder στην εξέταση τών 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 τών διαφορετικών αισθήσεων. Παράλληλα, από οντολογική άποψη, οι διαφορετικές όψεις της αντικειμενικής πραγματικότητας, αναπαριστόμενες 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»[730].

Σ' αυτή τη βάση ο J. G. Herder ορίζει την μουσική ως χρονική τέχνη[731] και αντιπαρατίθεται στην τοποθέτησή της από τον I. Kant στην κατώτερη βαθμίδα της ιεραρχίας τών τεχνών, «...σύμφωνα με την κουλτούρα (Kultur) που αφήνουν στο πνεύμα»[732]. Μπορεί να παρατηρηθεί η έντονη επίδραση της αρχαίας Ελληνικής και πιό συγκεκριμένα της Αριστοτελικής παράδοσης στην αναζήτηση της ειδοποιού διαφοράς ανάμεσα στις καλές τέχνες. Με βάση αυτήν 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)[733].

---

[729] J. G. Herder, Plastik. Einige Wahrnehmungen óber Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume (1778), Dresden: VEB Verlag der Kunst 1955, σελ. 38.

[730] J. G. Herder, Kalligone, σελ. 153.

[731] Σύγκρινε με Carl Dahlhaus, Esthetics of Music, London: Cambridge University Press 1983, σελ. 9-10.

[732] I. Kant, Kritik der Urteilskraft, Sofia: Bulgarian Academy of Sciences Press 1980, σελ. 223.

[733] Carl Dahlhaus, όπ. παρ. Για τη διάκριση αυτών τών δύο εννοιών στους αρχαίους Έλληνες βλέπε επίσης Jean Pierre Vernant, Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα, Αθήνα: Νεφέλη, Εγνατία, σελ.

Σ' αυτό το πλαίσιο όταν ο J. G. Herder ορίζει την 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[734].

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 στην musica poetica και την musica practica. Με τον όρο musica poetica υπονοείται η δημιουργία και η παραγωγή κάποιου προϊόντος που ακόμα και μετά τον θάνατο του δημιουργού του αποτελεί μιά αυτοτελή οντότητα, ένα ολοκληρωμένο έργο[735]. Παρά τον ορισμό της μουσικής ως «ενεργειακής» 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[736].

Ταυτόχρονα, η μουσική δεν παύει να αποτελεί *διαδικασία* που ξετυλίγεται στον 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 τών μουσικών ήχων, οι οποίοι αποκτούν νόημα μόνο ως 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 τών διάφορων βαθμίδων της κλίμακας[737], παρά στις αλληλοσχέσεις τών διάφορων νοηματικών πυρήνων (τονισμοί[738]) του μουσικού έργου.

255-269. Ο συγγραφέας διευκρινίζει τη διαφορά υποδεικνύοντας ότι το αποτέλεσμα της ποιήσεως διακρίνεται από τον εξωτερικό του ως προς το υποκείμενο χαρακτήρα, όπως επίσης και απο την υλικότητα και σταθερότητά του.

[734] Carl Dahlhaus, όπ. παρ.

[735] Στο ίδιο.

[736] 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.

[737] J. G. Herder: όπ. παρ., σελ. 145.

[738] Εδώ έχουμε υπόψη μας τη θεωρία, σύμφωνα με την οποία η ουσία της μουσικής συνίσταται στην

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.

Θα υπενθυμίσω ότι ο αγνωστικισμός του I. Kant ορίζει τη σχέση υποκειμένου-αντικειμένου στη διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας ως διάταξη τών αισθητήριων δεδομένων του υποκειμένου της μουσικής πρόσληψης με βάση κάποιες αναλογίες[739] (προφανώς a priori δεδομένες). Συνεπώς ο I. Kant εξετάζει το πρόβλημα κυρίως από *γνωσεολογική* σκοπιά, ενώ η *οντολογική* συνθήκη εκείνου που προκαλεί αυτά τα δεδομένα στις αισθήσεις παραμένει άλυτο απο 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 τών κινούμενων σωμάτων (bewegten Körper) από το εσωτερικό τους προς τα έξω (aus ihrem Inneren hervor)»[740].

Η απόσταση ανάμεσα σ' αυτήν την αντίληψη και κάποια ιδιόμορφη «φυσική μουσική κοσμολογία» είναι πολύ μικρή. Πράγματι, ο J. G. Herder την 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»[741]. 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 εκφράζει την άποψη, σύμφωνα με την οποία κάθε τόνος έχει τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο

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 Assafiev, Muzikalnaya forma kak process (Η Μουσική Μορφή ως Διαδικασία), Leningrad: Muzika 1971 και Stoyan Stoyanov, Intonaciya i muzikalen obraz (Τονισμός και Μουσική Παράσταση), Sofia: Bulgarian Academy of Sciences 1973.

[739] I. Kant: όπ. παρ.

[740] J. G. Herder: όπ. παρ., σελ. 35.

[741] Στο ίδιο, σελ. 146.

επίδρασης και την δική του «...σημαντική ισχύ»[742]. Ο J. G. Herder ωστόσο, δεν καταλήγει στις ακρότητες τών συγγραφέων του λεξικού τών μουσικών μορφών, παρ' όλο που φαίνεται να αδυνατεί να ανακαλύψει τη μέση οδό ανάμεσα στον μηχανιστικό ντετερμινισμό της γαλλικής παράδοσης και τον φορμαλισμό του I. Kant. Η εξέταση της σχέσης ανάμεσα στα συναισθήματα και την μουσική δεν αποτελεί καινούργιο βήμα στην ιστορία της φιλοσοφίας της μουσικής. Το ίδιο ισχύει και για την φυσιοκρατία, με βάση την οποία η μελωδία θεωρείται ως «...παλμός και κίνηση τών παθών»[743].

Τα καινούργια στοιχεία βρίσκονται μάλλον στην ανάπτυξη τών στοχασμών για τη διαλεκτική της μουσικής διαδικασίας, στην απόδειξη – με τα μέσα της *διαλεκτικής* – του δικαιώματος της μουσικής να υπάρχει ως ανεξάρτητη τέχνη (δηλαδή ελεύθερη απο το λόγο και τη σωματική κίνηση) και στην απόδειξη – με τα ίδια μέσα – της *ενότητας* ανάμεσα στη μουσική, το χορό, τη λέξη και τη χειρονομία.

Γιά τον J. G. Herder μόνο το άμουσο, το μη-μουσικό πνεύμα, μόνο το πνεύμα που στερείται κάθε αίσθησης γιά τη μουσική, μπορεί να θεωρεί την οργανική μουσική κενή από κάθε περιεχόμενο, ως ωραίο παιχνιδι τών αισθήσεων[744]. Από τις θέσεις του J. G. Herder γίνεται σαφές πως ο Καντιανός φορμαλισμός στη θεώρηση της οργανικής μουσικής ουσιαστικά διαμορφώνεται ως άρνηση τών ανθρωπιστικών της λειτουργιών και ως άρνηση της σχέσης της προς τον πολιτισμό[745]. Αυτό σημαίνει ότι ο J. G. Herder θεωρεί πως η αναγνώρηση της «ελεύθερης ομορφιάς» (pulchritudo vaga) οδηγεί τελικά στην άρνηση τών 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 τών διαδικασιών της μουσικής ζωης, του ίδιου του μουσικού έργου και της μουσικής προτίμησης. Στη θεωρία του δεν τοποθετείται το πρόβλημα για τούς «μηχανισμούς» μέσω τών οποίων εκδηλώνεται η κοινωνικο- ιστορική φύση τών αλλαγών που συντελούνται στις σχέσεις υποκειμένου- αντικειμένου (αλλά και στις διυποκειμενικές σχέσεις) στο επίπεδο της μουσικής ζωής.

Εδώ 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,

[742] Στο ίδιο, σελ. 145.
[743] Στο ίδιο, σελ. 42.
[744] Στο ίδιο, σελ. 154-156.
[745] Denesch Zoltai: «Ethos und Affekt», (Budapest – Berlin 1970), Moscow: Progress 1977, σελ. 314.

η σχέση του υποκειμένου-αποδέκτη προς το μουσικό έργο, οι σχέσεις μεταξύ αυτών τών 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 μετουσιώνει το δημιουργικό υποκείμενο σε απλό παρατηρητή τών 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[746], 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 πού ήδη έχει ηχήσει.

Η θεωρία της μίμησης όμως, που χαρακτηρίζει τις απόψεις τών 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 περί *δημιουργικής* έκφρασης. Η ιδέα για το ενεργητικό υποκείμενο- αποδέκτη της μουσικής τίθεται μεν ήδη από τον Σέξτο τον Εμπειρικό και το Διογένη τον Βαβυλώνιο, αλλά δεν αναπτύσσεται 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 ως τέτοιο. Το υποκείμενο (και για την ακρίβεια ο αποδέκτης) νοείται μάλλον ως *αντικείμενο* επίδρασης, παρά ως *υποκείμενο* της αισθητικής πρόσληψης. Η Αναγέννηση, με τις ψευδαισθήσεις της για την τιτανική ατομικότητα, και ιδιαίτερα ο Διαφωτισμός, με τη αυταπάτη της υπέρβασης τών κοινωνικών αντινομιών μέσω της μόρφωσης και της διαπαιδαγώγησης, δεν αφήνουν αρκετά περιθώρια για μιά ριζικά διαφορετική θεώρηση του μουσικού υποκειμένου.

[746] Carl Dahlhaus, όπ. παρ., σελ. 21.

Ο Immanuel Kant που συνεισφέρει στην εμφάνιση του ρομαντικού ανορθολογισμού με την θεωρία του για τη μεγαλοφυία, εξετάζει τη δημιουργική υποκειμενικότητα από την άποψη της αντιπαράθεσης ανάμεσα στη φύση και την ελευθερία. Το χάσμα όμως που ανοίγει ανάμεσα σ' αυτες τις δύο κατηγορίες δεν επιτρέπει τη διαλεκτική επίλυση του προβλήματος της αντιπαράθεσής τους. Η μεγαλοφυία παραμένει αδέσμευτη από τη φύση και δημιουργεί ελεύθερα το έργο 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[747]. Σ' αυτήν τη βάση ο συγγραφέας της «Farbenlehre» στοχεύει στη θεμελίωση μιάς «Tonlehre» στην προσπάθειά του να ανακαλύψει την ενοποιό αρχή όλων τών φαινομένων[748]. Και παρά το ότι αυτό το σχέδιο μένει τελικά απραγματοποίητο, δεν διαφεύγει ωστόσο της προσοχής τών 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 τών 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 την φιλοσοφικο-ηθική του άποψη ο J. W. Goethe εξετάζει το πρόβλημα από φιλοσοφικο-ιστορική άποψη, ως αντίθεση μεταξύ κοινωνίας και φύσης, από γνωσεολογική άποψη, ως σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο ως υποκείμενο και τη φύση ως αντικείμενο, αλλά επίσης και από «καθαρά» αισθητική άποψη, ως πρόβλημα για τη σχέση ανάμεσα στην *αναπαράσταση* και το *αναπαριστόμενο*[749].

Αν η αναπαράσταση αποτελεί *μίμηση* του αναπαριστόμενου, τότε είναι αρκετά δύσκολο να οριοθετήσει κανείς τα περιθώρια ύπαρξης της δημιουργική υποκειμενικότητας. Αν όμως η αναπαράσταση αποτελεί ιδιόμορφης, ιδιαίτερης τάξης *πραγματικότητα*, της οποίας οι νόμοι δεν ταυτίζονται με εκείνους του αναπαριστόμενου, τότε θα πρέπει να διερευνηθεί η ιδιαιτερότητα τών αλλησχέσεών τους. Ο J. W. Goethe δίνει διαλεκτική απάντηση στά 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 *πρόσληψης*.

Οι θέσεις από τις οποίες ξεκινά ο J. W. Goethe οδηγούν στην κριτική του

[747] Isak Passi, όπ. παρ., σελ. 174-175.
[748] Romain Rolland, «Goethe et Beethoven», Sofia: Muzika 1983, σελ. 100.
[749] Isak Passi, όπ. παρ., σελ. 174.

μηχανιστικού υλισμού στο επίπεδο της τέχνης (κατά συνέπεια και της μουσικής τέχνης). Οδηγούν επίσης στην υπέρβαση τών Πυθαγορικών αντιλήψεων που αναβιώνουν την εποχή εκείνη, γεγονός που εναρμονίζεται με μιά γενικότερη κριτική της μαθηματικής θεώρησης που «απο-εξανθρωπίζει» τη μουσική τέχνη[750]. 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 τών 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 τών εξωτερικών αισθήσεων και τα πάντα όταν την αισθάνεται εσωτερικά, μέσω αυτών τών 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[751].

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 – Α. Μ.)» («Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei»[752]). Εδώ είναι προφανές ότι αναδύονται η δημιουργική και η προσλαμβάνουσα *υποκειμενικότητα*.

Η σημασία της αρχής της δημιουργικής υποκειμενικότητας στις αισθητικές αντιλήψεις του J. W. Goethe γίνεται σαφέστερη εάν λάβει κανείς υπόψη 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 τών Πυθαγορικών, προκειμένου να ερμηνεύσει την ελάσσονα τονικότητα, ο J. W. Goethe επιμένει στην υποστήριξη της θέσης ότι ο άνθρωπος δημιουγεί τον «κόσμο τών τόνων» (Tonwelt) και όχι η φύση[753]. Απόδειξη γι αυτό είναι ότι δεν υπάρχει ούτε μία 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 τών κοινωνικών αλλα-

[750] Denesch Zoltai: όπ. παρ., σελ. 321.
[751] Romain Rolland, όπ. παρ., σελ. 103. Επίσης και Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 320.
[752] Walter Siegmund-Schultze, Beethoven, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1975, σελ. 175.
[753] Romain Rolland, όπ. παρ., σελ. 101.

γών που συντελούνται στο ίδιο χρονικό διάστημα. Το διφορούμενο της Καντιανής φιλοσοφίας της μουσικής εκφράζει την κρίση που διέρχεται η θεωρία τών συναισθημάτων. Η κριτική του J. G. Herder δεν κατορθώνει τελικά να διαβλέψει πίσω από την Καντιανή διττότητα την κοινωνική και ιστορική έννοια, αλλά και σημασία, τών αλλαγών που συντελούνται. Η αντίληψη του J. W. Goethe αποτελεί βήμα μπροστα από αυτή την άποψη, όπως επίσης και από την άποψη της ανάπτυξης μιάς 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 τών 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[754]. 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 πρόσληψης – ποικιλομορφία που εξαρτάται από μιά σειρά παράγοντες οι οποίοι επίσης συνδέονται με το βαθμό ανάπτυξης της ικανότητας προσανατολισμού του ακροατή στη διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας.

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 εκφράζεται η ανθρώπινη εσωτερικότητα, αποκτά αόριστο χαρακτήρα[755]. Ή, όπως με μεγαλύτερη ακρίβεια θα το εκφράσει αργότερα ο G. W. F. Hegel, «...ο μουσικός στην πραγματικότητα 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 – Α. Μ.). Αλλά γνήσιο πεδίο τών συνθέσεών του γίνεται η πιό 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 ως

[754] 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 κλπ.

[755] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 316.

καλλιτέχνης είναι ελεύθερος από κάθε περιεχόμενο»[756].

Ο J. W. Goethe, αντίθετα από τον J. G. Herder, στην προσπάθειά του να κατανοήσει την ιστορία της μουσικής[757], κατορθώνει να αντιληφθεί αυτό το ουσιαστικό χαρακτηριστικό της νέας μουσικής, το οποίο εναρμονίζεται με το πνεύμα μιάς 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 στην νοσηρή υποκειμενικότητα του ρομαντισμού είναι αρνητική[758]. 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.

Από τις τάσεις της γερμανικής κλασσικής φιλοσοφίας της μουσικής που παρουσιάστηκαν μέχρι εδώ, ως δυνατές εξελίξεις του συνόλου τών προβλημάτων που εξέτασαν οι J. G. Herder και J. W. Goethe αναδύονται εκείνες οι τάσεις που κυριαρχούν στα φιλοσοφικά συστήματα τών 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 νά υπάρχουν ούτε αρμονία, ούτε συνήχηση[759].

Αυτή η αποφασιστική υπεράσπιση της *ενεργητικότητας* του υποκειμένου, πραγματοποιημένη στα πλαίσια του υποκειμενικού ιδεαλισμού θέτει μιά σειρά από προβλήματα που αφορούν στη φύση του μουσικού έργου, στις οντολογικές του προϋποθέσεις. Τα προβλήματα που εξετάζονται αφορούν επίσης την ουσία της διαδικασίας της μουσικής επικοινωνίας από την «αρχική» διαδικασία της μουσικής δημιουργίας μέχρι την «τελική» διαδικασία της μουσικής πρόσληψης. 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 αίσθη-

[756] G. W. F. Hegel, Ästhetik, Sofia: Izdatelstvo na BKP, τόμος 2, σελ. 361.

[757] 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).

[758] Denesch Zoltai, όπ. παρ., σελ. 317.

[759] Stanislav Markus, Istoriya muzikalnoi estetiki (Ιστορία της Μουσικής Αισθητικής), Moscow: Gosudarstvennoye Muzikalnoye Izdatelstvo 1959, τόμος 1, σελ. 243.

μα» (sensus communis) που υποδεικνύει[760], 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 τών αισθητήριων δεδομένων του υποκειμένου της πρόσληψης, με βαση 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 την δημιουργική του φαντασία[761], 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»[762]. Στο επίπεδο της φιλοσοφίας της τέχνης αυτήν την αντιφατική ενότητα εκφράζει το Εγώ του καλλιτέχνη, ενώ στην καλλιτεχνική δραστηριότητα που αποτελεί πλήρη και απόλυτη ενσάρκωση της δημιουργικής δραστηριότητας, συγχωνεύονται η γνώση και η πράξη[763]. Παράλληλα, η φιλοσοφία του J. G. Fichte αν και συνδεδεμένη με την Γαλλική Επανάσταση και κατά συνέπεια με την διακυρηγμένη 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 στην διαλεκτική προπαρασκευαστικά στάδια για τη μυστικιστική διαίσθηση που αποκαλύπτει όχι μόνο το Απόλυτο, αλλά και το Θεό. Αυτό ισχύει τόσο για την διαλεκτική που χαρακτηρίζει τη γνώση του Είναι, όσο και για τη διαλεκτική της διαδικασίας της δημιουργικής δραστηριότητας[764].

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 τών διάφορων μορφών της. Ο F. W. J. Schelling δεν παρεκκλίνει αυτής της πορείας, που ακολουθούν και άλλοι εκπρόσωποι της γερμανικής κλασσικής φιλοσοφίας. Το γεγονός αυτό, αλλά και η ιδαίτερη θέση που κατέχει ο στοχασμός του F. W. J. Schelling στην ιστορία της φιλοσοφίας της μουσικής, καθορίζουν την ανάγκη συνοπτικής τουλάχιστον

[760] I. Kant, όπ. παρ., σελ. 182-185.
[761] Isak Passi, όπ. παρ., σελ. 237.
[762] Ivan Stefanov, Dialektikata na Fichte (Η Διαλεκτική του Fichte), Sofia: Bulgarian Academy of Sciences 1982, σελ. 24.
[763] Isak Passi, όπ. παρ., σελ. 238.
[764] Georges Gurvitch: «Dialectique et sociologie», Paris: Flammarion 1962, σελ. 80-81.

παρουσίασης τών θεμελιωδών αρχών του συστήματός του.

Προσπαθώντας να άρει την αντίθεση μεταξύ φύσης και πνεύματος, μεταξύ πραγματικού (εμπράγματου[765]) και ιδεατού, μεταξύ Εγώ και μη-Εγώ, που έθεσε ο J. G. Fichte, ο F. W. J. Schelling συλλαμβάνει την φύση ως πνευματική διαδικασία[766]. 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 πρακτικό με το θεωρητικό Εγώ[767]. Θα πρέπει να τονιστεί εδώ ότι οι όροι «θεωρητικό» και «πρακτικό Εγώ» αποτελούν υποκειμενιστική-ιδεαλιστική ερμηνεία τών 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»[768]. 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[769]. Στην πράξη το Απόλυτο μπορεί να συλληφθεί μέσω τών διαφορετικών βαθμών της πραγματικότητας που ονομάζονται «σθένη» (Potenz). Συνεπώς το διαφορετικό και το ποικιλόμορφο αναδύονται μέσω τών σθενών που παρουσιάζονται με τη μορφή αντιπαρατιθέμενων πόλων[770]. Κατά τον F. W. J. Schelling αποστολή της φιλοσοφίας είναι η κατανόηση του Απόλυτου μέσω τών 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[771].

Όπως λέει ο ίδιος ο F. W. J. Schelling, «...στην έννοια μιάς φιλοσοφίας της

---

[765] Ο F. Schelling αντιλαμβάνεται το πραγματικό ως εμπράγματο, ως αναφερόμενο δηλαδή στα πράγματα.

[766] Monroe C. Beardsley, όπ. παρ., σελ. 221.

[767] Georges Gurvitch, όπ. παρ., σελ. 82-83.

[768] M. Ovsyanikov, όπ. παρ., σελ. 329.

[769] Monroe C. Beardsley, όπ. παρ., σελ. 222.

[770] Herbert M. Schueller, Schelling's Theory of the Metaphysics of Music, στο περιοδικό Journal of Aesthetics and Art Criticism XV (June 1957), σελ. 462.

[771] 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 ως τέχνη, ως 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.

τέχνης συνδέονται δύο 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*»[772].

Παράλληλα, ο F. W. J. Schelling στοχεύει στον προσδιορισμό 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 στά συστήματά τους οι I. Kant και J. G. Fichte.

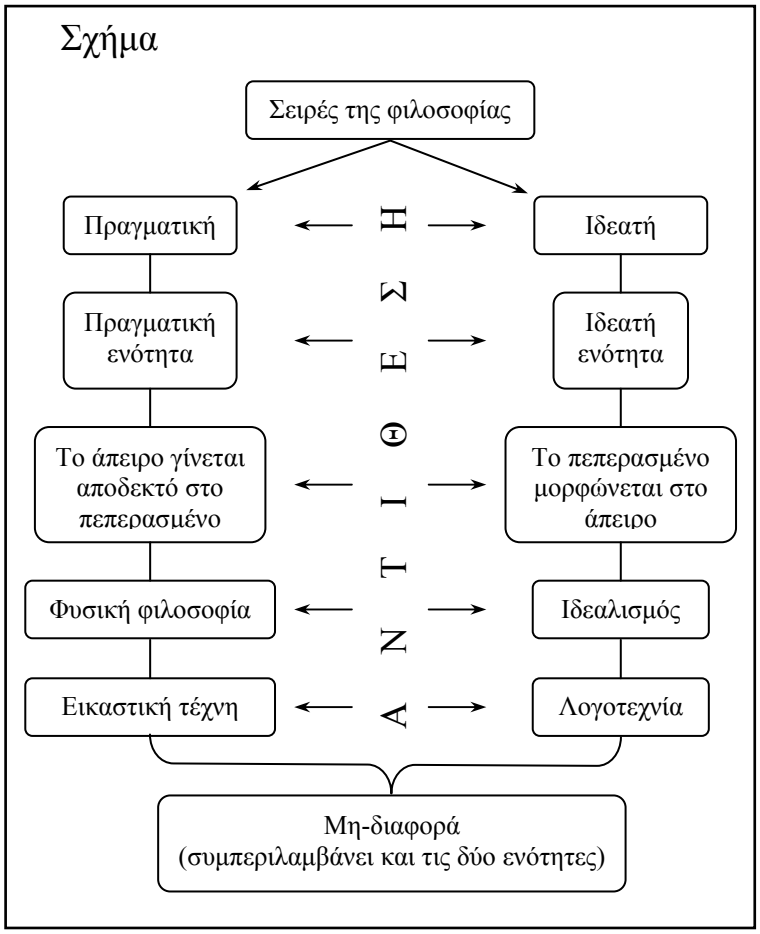
Η δημιουργική αυτο-δραστηριότητα του Εγώ, που εμφανίζεται στη θεωρία του J. G. Fichte, ως αποτέλεσμα της οποίας τίθεται το μη-Εγώ, γίνεται επίσης αντιληπτή από τον F. W. J. Schelling ως παραγωγική δραστηριότητα. Οι μορφές που υπάρχουν στη φύση είναι προϊόντα αυτής της δραστηριότητας[773]. Ο Friedrich von Schelling αντιλαμβάνεται τη διαλεκτική του γενικού και του μερικού στην ιδιαιτερότητα τών μορφών που είναι δυνατές ως τέτοιες στο Απόλυτο, μόνο στο βαθμό που «...περικλείουν όλη την ουσία του Απόλυτου («...das ganze Wesen des Absoluten in sich aufnehmen»)»[774].

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[775]. 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 (τής σκέψης) σε έργα, σε καλλιτεχνικά έργα, στα οποία η αναγκαιότητα και η ελευθερία βρίσκονται σε ενότητα[776].

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 μεγαλοφυία. 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 φιλοσο-

[772] Στο ίδιο, σελ. 384.
[773] Monroe C. Beardsley, όπ. παρ., σελ. 221.
[774] F. W. J. Schelling: όπ. παρ., σελ. 408.
[775] M. Ovsyanikov: όπ. παρ., σελ. 330.
[776] Monroe C. Beardsley, όπ. παρ., σελ. 222.

φία του της μουσικής στην τάση του ανορθολογισμού. Είναι φυσικό ότι από μιά άποψη το ασυνείδητο και συνεπώς το ανορθολογικό στοιχείο παίζει σημαντικότατο ρόλο όχι μόνο στην καλλιτεχνική-δημιουργική διαδικασία, αλλά και στη διαδικασία της πρόσληψης. Ο F. W. J. Schelling όμως δεν αποσαφηνίζει την ιδιαιτερότητα αυτού του ρόλου, απ' όπου και συνάγεται η δυνατότητα απολυτοποίησής του.



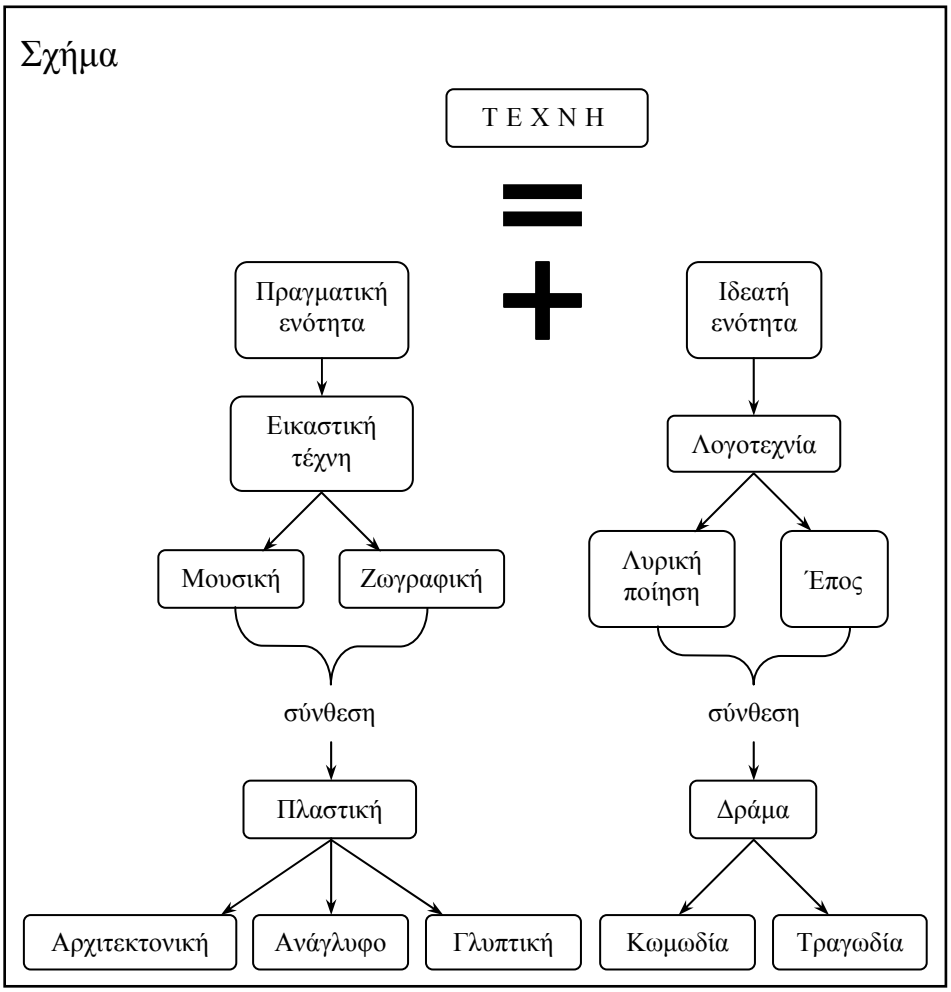
Έτσι, αν ο F. W. J. Schelling θεωρούσε το ασυνείδητο ως «στιγμή» της δημιουργικής διαδικασίας, της οποίας τα όρια διερευνώνται με «φόντο» τη διαλεκτική τών σχέσεων ανάμεσα στην πραγματικότητα (ως αντικείμενο) και τον άνθρωπο (ως υποκείμενο) στην ίδια αυτή διαδικασία, δεν θα μπορούσε να δικαιολογηθεί το συμπέρασμα, ότι ο ανορθολογισμός είναι κυρίαρχη τάση σ' αυτή τη φιλοσοφία της μουσικής. Σ' αυτήν 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 ως ένας από τούς θεωρητικούς του ρομαντισμού ακριβώς χάρη στις αντιλήψεις του για το ασυνείδητο και την διανοητική διαίσθηση που συνδυάζονται με το μυστικισμό της θεϊκής αρχής και τον ανορθολογισμό της ελευθερίας της μεγαλοφυίας.

Σύμφωνα με ό,τι 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 κατα-

σκευή της πραγματικής σειράς αντιστοιχεί η φυσική φιλοσοφία, ενώ στην κατασκευή της ιδεατής σειράς αντιστοιχεί ο ιδεαλισμός στο σύστημα της γενικής φιλοσοφίας[777]. Εκείνο που συμπεριλαμβάνει και τις δύο ενότητες ο F. W. J. Schelling το ονομάζει μη- διαφορά, αδιαφορία (Indifferenz)[778]. Σύμφωνα με τον F. W. J. Schelling στην πραγματική ενότητα αντιστοιχεί η πλαστική τέχνη, ενώ στην ιδεατή ενότητα αντιστοιχεί η λογοτεχνία[779] (σχήμα 2 στην προηγούμενη σελίδα).

Στην πραγματική και στην ιδεατή ενότητα, στο βαθμό που προσδιορίζονται (fixieren) η κάθε μία ξεχωριστά «...πρέπει, επειδή η κάθε μία 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 δύο είναι ενωμένες. Το ίδιο συμβαίνει και με την ιδεατή ενότητα»[780]. Στην ταξινόμηση τών τεχνών που προτείνει ο F. W. J. Schelling η μουσική αποτελεί το ιδεατό στην πραγματική ενότητα[781]. Στην πλαστική τέχνη συγχωνεύονται οι δύο ενότητες



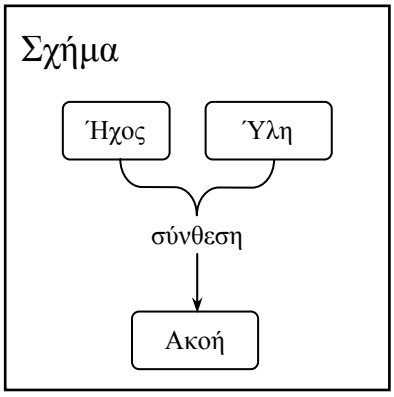
[777] F. W. J. Schelling: όπ. παρ., σελ. 391.
[778] Στο ίδιο.
[779] Στο ίδιο.
[780] Στο ίδιο.
[781] Η ταξινόμηση τών τεχνών που παρουσιάζεται στο επόμενο σχήμα δίνει μιά γενική εικόνα της αντί-

(σχήμα 3).

Το πραγματικό για τον F. W. J. Schelling είναι το αντικειμενικό, το φυσικό, το υλικό[782]. Στις πλαστικές τέχνες (μουσική, ζωγραφική), που αντιστοιχούν στην πραγματική ενότητα, η πραγματικότητα παρουσιάζεται άμεσα ως αφηρημένη μορφή[783]: «...η *μουσική* δεν είναι παρά ο αρχέτυπος (urbildliche) ρυθμός της φύσης και του ίδιου του σύμπαντος, ο οποίος μέσω αυτής της τέχνης διαφαίνεται στον αναπαριστώμενο κόσμο (abgebildete Welt)»[784]. Το ιδεατό, από την άλλη πλευρά αντιστοιχεί στο υποκειμενικό, στο μη υλικό, στο πνευματικό[785]. 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 δύο όψεις ενός «πράγματος» (τού Απόλυτου), για παράδειγμα, η μουσική και η ζωγραφική είναι δύο 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 μία όψη της ταυτότητας. Όπως κάθε σθένος, είναι και αυτή ταυτόχρονα κάποια ιδαίτερη ολότητα και η ίδια είναι απόλυτη ολότητα.

Ο ήχος ως τέτοιος (δηλ. θεωρούμενος ανεξάρτητα από την ύλη) αποτελεί μία από τις όψεις του άπειρου στο πεπερασμένο, μία από τις όψεις του αδιάφορου. Όπως λέει ο F. W. J. Schelling «...η αδιαφορία (Indifferenz) της αποδοχής του άπειρου στο πεπερασμένο, αντιλαμβανόμενη μόνο ως αδιαφορία, είναι ήχος»[786]. Το αδιάφορο όμως εμφυτεύεται στο διαφορετικό (δηλ. στο υλικό σώμα που παράγει ήχο). Και στη συνέχεια ο F. W. J. Schelling σημειώνει ότι «...προϋπόθεση του ήχου είναι η έξοδος του σώματος από την αδιαφορία και



ληψης του F. W. J. Schelling. Ο ίδιος ταξινομεί και τα διαφορετικά είδη της κάθε τέχνης στα πλαίσια τών διαφορετικών μορφών τέχνης (για παράδειγμα την «νεκρη φύση» στην ζωγραφική κλπ.).

[782] Enrico Fubini, Les Philosophes et la Musique, Paris: Honoré Champion 1983, σελ. 133.

[783] Herbert M. Schueller, όπ. παρ., σελ. 468.

[784] F. W. J. Schelling, όπ. παρ., σελ. 389.

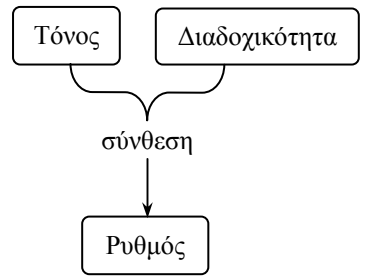
[785] Στον F. W. J. Schelling ο όρος «ιδεατό» έχει δύο έννοιες: α) την έννοια εκείνου, το οποίο δεν είναι πραγματικό ή εμπράγματο (μη υλικό) και ταυτίζεται με το πραγματικό (ή το εμπράγματο) στο Απόλυτο, β) την έννοια εκείνου, το οποίο συλλαμβάνεται μέσω του λόγου (τής σκέψης), δηλ. ως ιδέα.

[786] F. W. J. Schelling, Philosophie der Kunst, Sofia: Nauka i Izkustvo 1980, σελ. 168.

αυτό συμβαίνει όταν έρχεται σε επαφή με άλλο σώμα»[787]. Ο ήχος αποτελεί τη μία από τις δύο διαστάσεις που συντίθενται στην ακοή. Η δεύτερη διάσταση είναι η ύλη (σχήμα 4).

Με βάση αυτές τις προϋποθέσεις ο F. W. J. Schelling καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «...η μουσική ως τέχνη είναι υποταγμένη αρχικά στην *πρώτη διάσταση* (έχει μόνο μία διάσταση)»[788], δηλαδή στερείται διαστάσεων τέτοιων, που αναφέρονται στην έννοια του χώρου. Το δεύτερο συμπέρασμα που προτείνει ο F. W. J. Schelling είναι ότι «...η αναγκαία μορφή της μουσικής είναι η διαδοχή (Sukzession)»[789], δηλαδή η συνέπεια, η ακολουθία. Σύμφωνα με τον F. W. J. Schelling ο χρόνος «...είναι γενική μορφή αποδοχής του άπειρου στο πεπερασμένο και στον ίδιο βαθμό θεωρείται ως μορφή αφηρημένη από το πραγματικό»[790]. 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[791] (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[792]). Ο F. W. J. Schelling τονίζοντας τη χρονική όψη του μουσικού έργου στοχεύει στη θεμελίωση της συγγένειας ανάμεσα στην 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. J. Schelling. Ακριβώς σ' αυτήν την άποψη ο G. W. F. Hegel στηρίζει την φιλοσοφική αντίληψη για τη μουσική ως ιδιόμορφη προνομιακή γλώσσα[793].

Σχήμα

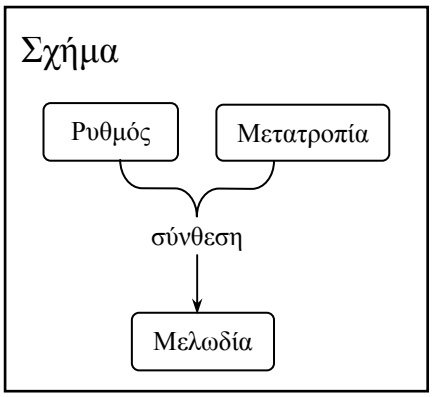


Κατά το F. W. J. Schelling από αυτή τη συγγένεια γίνεται κατανοητή και η αριθμητική πλευρά της μουσικής. Συμφωνεί με τον Πυθαγόρα για τη σχέση μεταξύ αριθμού και ψυχής, όπως και με τον G. W. Leibniz για την μουσική ως ασυνείδη-

[787] Στο ίδιο, σελ. 170.
[788] Στο ίδιο.
[789] Στο ίδιο.
[790] Στο ίδιο.
[791] Στο ίδιο, σελ. 171.
[792] Στο ίδιο, σελ. 59 και επ.
[793] Enrico Fubini, όπ. παρ., σελ. 135.

τη αρίθμηση[794] («exercitium arithmiticae occultum nescientis se numerari animi»[795]). Είναι φανερό ότι ο F. W. J. 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. J. Schelling συνδέει τη χρονική διάσταση της μουσικής με το ρυθμό. Η επόμενη τριάδα σθενών περιλαμβάνει την ακολουθία τών τόνων, διαστάσεις που συντίθενται στο ρυθμό (σχήμα 5).

Σύμφωνα με τον F. W. J. Schelling η αρθρωση 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[796]. Το ουσιαστικό σημείο σ' αυτές τις σκέψεις του F. W. J. Schelling είναι η θεώρηση του ρυθμού ως το στοιχείο εκείνο που μετουσιώνει το συνεχές από ασήμαντο σε σημαντικό[797]. Από αυτό έπεται ότι ο ρυθμός αποτελεί μετατροπή του τυχαίου της ακολουθίας σε αναγκαιότητα.



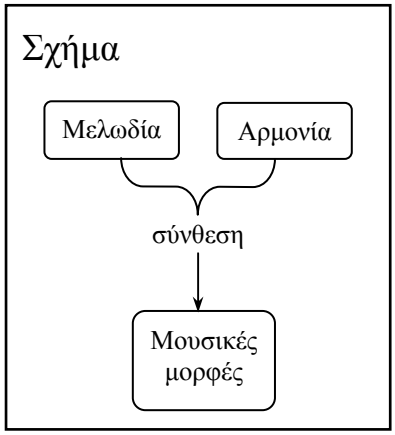
Κατά τον F. W. J. Schelling το μέλος αποτελεί τη διάσταση εκείνη στην οποία ταυτίζονται ο ρυθμός και η μετατροπία (Modulation)[798] (σχήμα 6).

Οι αρχές που ακολουθεί ο F. W. J. 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. 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 δύο ενότητες) η μουσική προκαθορίζεται για την παράσταση (την εποπτεία, την κατ' αίσθηση αντίληψη) και τη φαντασία[799]. Σύμφωνα μ' αυτό ο F. W. J. Schelling ανακαλύπτει στο ρυθμό το μουσικό στοιχείο στη

[794] F. W. J. Schelling, όπ. παρ., σελ. 171.
[795] Στο Arthur Schopenhauer, Ο Κόσμος ως Βούληση και ως Παράσταση, Αθήνα: Αναγνωστίδη, σελ. 327.
[796] F. W. J. Schelling, όπ. παρ., σελ. 172.
[797] Στο ίδιο, σελ. 173.
[798] 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, στά πλαίσια της μελωδίας.
[799] Στο ίδιο.

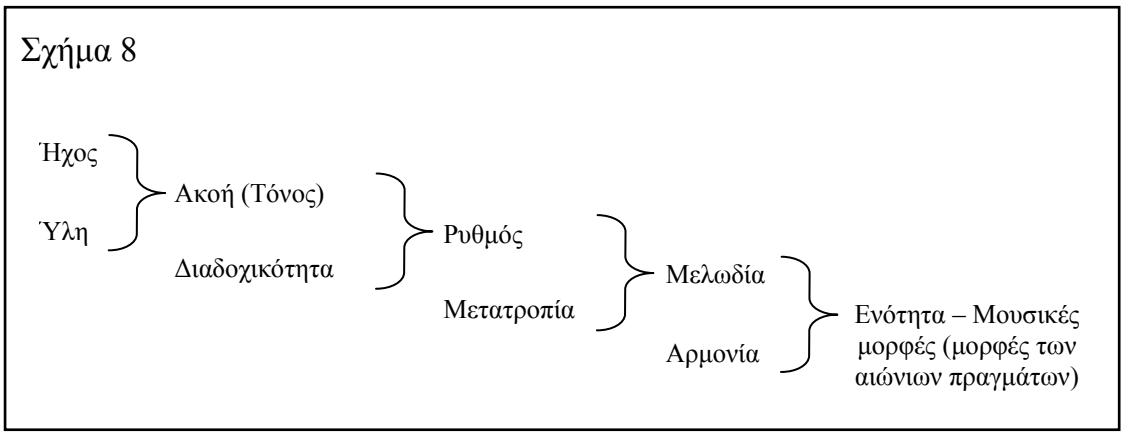
μουσική («...ο ρυθμός είναι η μουσική στη μουσική»[800]), ενώ στη μετατροπία ανακαλύπτει το στοιχείο της ζωγραφικής και στη μελωδία το πλαστικό στοιχείο[801].

Τέλος, ο F. W. J. Schelling θέτει την τριάδα σθενών που αποτελείται από την αρμονία, τη μελωδία και τις μορφές της μουσικής[802] (σχήμα 7).



Η αρμονία αποτελεί την ιδεατή ενότητα που σχετίζεται με την μελωδία που με τη σειρά της αποτελεί την πραγματική ενότητα. Κατά τον F. W. J. Schelling μπορεί να πραγματεύεται κανείς την αρμονία από δύο απόψεις: α) ως ιδιότητα του ξεχωριστού ήχου (ο F. W. J. Schelling έχει υπόψη του τον θεμέλιο τόνο και τούς αρμονικούς του θεμέλιου) και β) ως ένωση διαφορετικών τόνων που συνηχούν[803]. Και στις δύο περιπτώσεις η αρμονία δεν παύει να είναι διαμόρφωση του πολυπληθούς στην ενότητα, χάρη στο οποίο αυτό αποτελεί ιδεατή ενότητα. Ο F. W. J. Schelling καταλήγει με τη θέση ότι οι μορφές της μουσικής είναι μορφές τών αιώνιων πραγμάτων, καθ' όσον εξετάζονται από την πραγματική σκοπιά. Αυτό συμβαίνει επειδή η πραγματική όψη τών αιώνιων πραγμάτων είναι εκείνη μέσω της οποίας το άπειρο «διεισδύει» στο πεπερασμένο τους[804].

Από αυτή την άποψη γίνεται καταφανής η φορμαλιστική πλευρά της φιλοσοφίας της μουσικής του Friedrich von Schelling. Η φιλοσοφία της μουσικής καταλήγει να εξετάζει της 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 στα ίδια



[800] Στο ίδιο, σελ. 173.
[801] Στο ίδιο.
[802] Στο ίδιο, σελ. 178 και 180.
[803] Στο ίδιο, σελ. 177.
[804] Στο ίδιο, σελ. 180.

τα πράγματα, αλλά μόνο στις μορφές τους ή στις αιώνιες ουσίες»[805], η κατασκευή της μουσικής τέχνης καταλήγει στις μορφές της μουσικής που αποτελούν τις μορφές τών αιώνιων πραγμάτων (σχήμα 8[806]).

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 ως ένας από τούς προδρόμους της σημειολογίας της μουσικής, όταν υποδεικνύει ότι αυτή η τέχνη αποτελεί μορφή, στην οποία η πραγματική ενότητα σε καθαρή μορφή γίνεται σύμβολο[807]. Παράλληλα, ο μουσικός συμβολισμός του F. W. J. Schelling συνδυάζεται με την μουσική του κοσμολογία[808]. Για τον F. W. J. Schelling ο ρυθμός, η αρμονία 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), όπως 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 μιά νέα για την εποχή της άποψη: η *μεγαλοφυία* αρχίζει πλέον *συνειδητά* και ε-

[805] Στο ίδιο.
[806] Βλέπε Herbert M. Schueller, όπ. παρ., σελ. 473.
[807] 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 ως ακουστική «εικόνα» (image acoustique).
[808] F. W. J. Schelling: όπ. παρ., σελ. 181-184.

λεύθερα να δημιουργεί *το μουσικό έργο*[809].

[809] Paul Moos, Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann, Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt 1922, σελ. 81.