

**δημήτρης συκιάς**

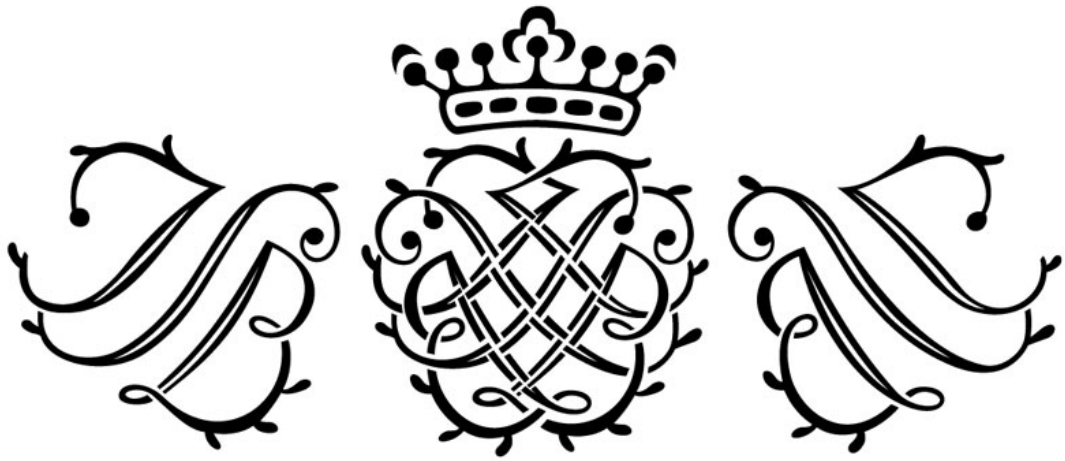
σημειώσεις θεωρίας μουσικής

**ΣΧΗΜΑ ΚΑΙ ΠΑΘΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΠΑΡΟΚ**

v. 2.0



3ευκ114  
άνοιξη 2003



## ΣΧΗΜΑ ΚΑΙ ΠΑΘΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΠΑΡΟΚ

του Δημήτρη Συκιά

«Αφού λοιπόν η δύναμη του λόγου είναι η καθοδήγηση των ψυχών, εκείνος που πρόκειται να γίνει ρήτορας πρέπει να γνωρίζει πόσα είδη έχει η ψυχή. Είναι λοιπόν τα είδη της ψυχής τόσα όσα αυτά του λόγου.»<sup>1</sup>

Πλάτων, Φαίδρος 271 d

«Η ρητορική αντιστοιχεί προς τη διαλεκτική, διότι και οι δύο αυτές τέχνες πραγματεύονται θέματα που δεν ανήκουν στη δικαιοδοσία κάποιας ορισμένης επιστήμης. Δια τούτο μετέχουν και όλοι τρόπον τινά και στις δύο αυτές τέχνες και μέχρι ενός σημείου επιχειρούν και να λογοδοτούν και να απολογούνται και να κατηγορούν. Από τους πολλούς όμως άλλοι τα καταφέρνουν από τύχη, άλλοι δε, το συνηθίζουν από εξάσκηση. Αφού λοιπόν και οι δύο τρόποι είναι δυνατοί, φανερό είναι ότι μπορεί να δημιουργεί μια μέθοδος για αυτό το σκοπό. Μπορούμε επομένως να διερευνήσουμε την αιτία η οποία οδηγεί στην επιτυχία και αυτούς που ομιλούν από κατακτημένη συνήθεια, και αυτούς που ομιλούν εκ του προχείρου. Όλοι δε θα ομολογήσουν ότι πρόκειται για αντικείμενο τέχνης.»<sup>2</sup>

Αριστοτέλης, Τέχνης ρητορικής Α' 1354a

«Η μουσική εκτέλεση μπορεί να συγκριθεί με την εκφώνηση ενός ρητορικού λόγου. Ο ρήτορας και ο μουσικός έχουν κατά βάση τον ίδιο στόχο κατά την προετοιμασία και την εκτέλεση της εργασίας τους, συγκεκριμένα να κυριεύσουν τις καρδιές των ακροατών τους, να εγείρουν ή να γαληνεύσουν τα πάθη τους... Θα ήταν ευεργετικό και για τους δύο λοιπόν, αν ο καθένας ήξερε λίγο από την τέχνη του άλλου.»

Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, XI, §1

### I. Exordium



Την περίοδο 1600-1750, γνωστή ως μπαρόκ, συνθέτες και θεωρητικοί μοιράζονται κοινά ιδανικά ως προς τη σύνθεση, την οργάνωση και τους στόχους της μουσικής. Ο μουσικός συμβολισμός της Αναγέννησης συνεχίζεται και εξελίσσεται. Η μουσική υπονοεί, σχετίζεται, απεικονίζει εξωμουσικές ιδέες, σύμβολα, δομές, μαθηματικές, φιλοσοφικές, θρησκευτικές και παραθρησκευτικές θεωρίες. Το φαινόμενο δεν παρουσιάζεται μόνο στην εν λόγω εποχή, προϋπήρξε και συνεχίστηκε μετά απ' αυτήν, ιδίως στην μουσική του 20ου αι. Η ιστορία της μουσικής ανάλυσης είναι στενά συνδεδεμένη με μοντέλα που προέρχονται από άλλους τομείς, όχι κατ' ανάγκην – και ως εκ τούτου, δυστυχώς – επιστημονικούς. Η απεικόνιση του μουσικού στο εξωμουσικό και αντίστροφα ήταν και εν πολλοίς εξακολουθεί να είναι λίγο πολύ αυθαίρετη και σπανίως αμφιμονοσήμαντη. Το εξωμουσικό στοιχείο κυρίως λειτουργεί ως δομική και οργανωτική αρχή της μουσικής, πέρα από κάθε γοητευτικά συμβολική πρόθεση του συνθέτη ή μουσικολόγου. Τα ΜΟΥΣΙΚΑ ΡΗΤΟΡΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ [FIGURAE] της περιόδου μπαρόκ είναι μια προσαρμογή στην μουσική από συνθέτες και θεωρητικούς όπως οι Athanasius KIRCHER (1601-1680), Franz Joachim BURMEISTER (1633-1672), Christoph BERNHARD (1628-1692), Johann MATHESON (1681-1764), Johann David HEINICHEN (1683-1729) και από το μακρινό συγγενή του Bach, Johann Gottfried WALTHER (1684-1748), των κα-

1 Μετάφραση δική μου.

2 Ομοίως.

νόνων της Ρητορικής που θεσπίστηκαν στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα.<sup>3</sup> Τα ρητορικά σχήματα είναι «πρότυποι μηχανισμοί που διαφέρουν από την καθημερινή ομιλία και εισάγονται για να καταστήσουν το γραπτό ή προφορικό λόγο περισσότερο εκφραστικό και εντυπωσιακό».<sup>4</sup> Το μουσικό ανάλογο των ρητορικών σχημάτων ήταν ένα ρεπερτόριο στερεότυπων μελωδιών (μοτίβων ορθότερα, ή φράσεων, πολλές φορές και απλών διαστημάτων), γνωστό σαν ΘΕΩΡΙΑ ΤΩΝ ΣΧΗΜΑΤΩΝ [DOCTRINE OF FIGURES], που γεννούσαν συγκεκριμένα συναισθήματα στον ακροατή. Συνεχίζοντας τις απόψεις των ύστερων μαδριγαλιστών του 16<sup>ου</sup> αι., γενικότερα αποδεκτή από συνθέτες και θεωρητικούς στο μπαρόκ ήταν η ΘΕΩΡΙΑ ΤΩΝ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΩΝ [γερμ. AFFEKTENLEHRE], σύμφωνα με την οποία όχι μόνον τα τυποποιημένα μελωδικά σχήματα, αλλά και οι διάφορες τονικότητες, ακόμη και η χρήση συγκεκριμένων μουσικών οργάνων μπορούν να δημιουργήσουν, σύμφωνα με τη βούληση του συνθέτη, ένα ευρύ φάσμα συναισθημάτων στον ακροατή. Συναισθήματα όπως ο θαυμασμός, η αγάπη, το μίσος, το πάθος, η χαρά και η λύπη θεωρούνται σαν σταθερές καταστάσεις της ψυχής που μπορούν να δημιουργηθούν κατά βούληση από το κατάλληλο ερέθισμα.<sup>5</sup> Συναφής με τα ανωτέρω είναι και ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ, ή ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟΤΗΤΑ σύμφωνα με την οποία ένας συνθέτης μελοποιεί ένα στίχο που αναφέρεται για παράδειγμα στην ανάσταση των νεκρών με ένα τμήμα ανιούσας κλίμακας, ή την κατάβαση στον Άδη με μια κατιούσα χρωματική κλίμακα. Ευνόητο είναι ότι ένα μουσικό σύμβολο δεν αντιστοιχεί μονοσήμαντα σε ένα νόημα, έτσι η χρωματική κατιούσα θα μπορούσε κάλλιστα να εκφράσει και τη βαθιά θλίψη (δύσκολα όμως την εκστατική χαρά!).<sup>6</sup> Ο μουσικός συμβολισμός δεν κωδικοποιήθηκε σε θεωρία και σίγουρα δεν μπορεί να είναι λειτουργικός σε έργα απόλυτης μουσικής. Μια αφηρημένη παραλλαγή του, ο ΑΡΙΘΜΗΤΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ, συναντάται αρκετά συχνά στα έργα του J.S. BACH. Οι πλούσιοι σε συμβολικό περιεχόμενο φυσικοί αριθμοί 3, 6, 7, 10, 11, 12, 14, και 41 καθώς και τα πολλαπλάσιά τους είναι ένα από τα πολλά παραδείγματα. Όλες αυτές οι θεωρίες μπορούν να θεωρηθούν ως διαφορετικές όψεις της MUSICA POETICA.

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε δύο τμήματα. Στο πρώτο τμήμα συνοψίζεται η ιστορία της παλιάς αυτής Τέχνης από την Αρχαιότητα μέχρι και τον Μεσαίωνα, με μια κάπως εκτενέστερη αναφορά στον Αριστοτέλη και τον Κικέρωνα καθώς και μια παράθεση των κανόνων της και των ρητορικών σχημάτων με σκοπό να καταστεί σαφέστερη και πληρέστερη η μεταφορά και ενσωμάτωση αυτών των ιδεών στη μουσική θεωρία του μπαρόκ. Στο δεύτερο τμήμα επιχειρείται μια κριτική παρουσίαση της μουσικορητορικής θεωρίας του μπαρόκ.

3 Η μητέρα του Bach, Maria Elisabetha LÄMMERHIRT (1644-1694) και η μητέρα του Walther κατάγονταν από την ίδια οικογένεια (Lämmerhirt).

4 *The Harvard Dictionary of Music*, 2nd Edition, 1972.

5 Οι 6 βασικές μορφές συναισθημάτων από το *Traité des Passions de l'Âme*, Παρίσι 1649, του DESCARTES.

6 Ο γερμανοαλσατός θεολόγος, φιλόσοφος και οργανίστας Albert SCHWEITZER (1875- 1965) συσχέτισε με αυστηρό και υποκειμενικό τρόπο την μουσική του Bach με μουσικορητορικά σχήματα, ιδιαίτερα τα χορικά πρελούδια του *Orgel-Büchlein*. Σήμερα οι απόψεις του θεωρούνται ξεπερασμένες.

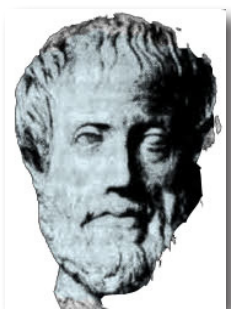
## II. *Ipsium corpus carminis*

### A. Ρητορική



**Ρ**ητορική, απλά, είναι η τέχνη της δημόσιας εκφοράς λόγου. Επιγραμματικά κατά τον ΚΟΥΪΝΤΙΛΙΑΝΟ «ένας καλός άνδρας ο οποίος μιλά καλά». Η γραπτή σύνθεση ενός λόγου είναι θεμελιωδώς διαφορετικό πόνημα, και σα λογική διαδικασία και χρονολογικά, από τη δημόσια εκφορά του. Αυτή η τέχνη της σύνθεσης και της απόδοσης κειμένου που πρόκειται να εκφωνηθεί ενώπιον κοινού, η σαφής διάκριση της από την καθημερινή απλή ομιλία, αλλά και η τέχνη της πειθούς την οποία εισήγαγαν οι σοφιστές και επεξεργάστηκε λεπτομερώς ο Αριστοτέλης και κατόπιν οι Ρωμαίοι ρήτορες, έγινε αντικείμενο θεωρητικής ενασχόλησης από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα.<sup>7</sup> Στην μακρά και πλούσια ιστορία της ορίστηκε με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους, κλήθηκε να υπερασπίσει πολυποίκιλους σκοπούς και άλλαξε δραστικά το περιεχόμενό της.

Εξετάζοντας κανείς προσεκτικά τον προφορικό και το γραπτό λόγο, θα μπορούσε να διακρίνει τη μορφή από το περιεχόμενο, το τι λέγεται από το πώς λέγεται. Επειδή η ρητορική αρχικά θεωρήθηκε ότι εξετάζει το πώς του λόγου, τις μεθόδους δηλαδή και τα μέσα της επικοινωνίας και όχι το περιεχόμενό του, πολλές φορές επικρίθηκε ως μια τέχνη του επιφανειακού. Για τον Πλάτωνα, η ρητορική στην καλλίτερη περίπτωση ασχολείται με το επιφανειακό και στη χειρότερη με την εξαπάτηση. Πολλοί ήταν όμως και αυτοί που θεώρησαν ότι αντικείμενό της είναι η ουσία, η αλήθεια, η αιτιότητα και η απόδειξη, θέματα δηλαδή με τα οποία ασχολούνται η διαλεκτική και η φιλοσοφία της θρησκείας ανάμεσα σε άλλες επιστήμες.



Οι προγενέστεροι των Ελλήνων πολιτισμοί, Σουμέριοι, Βαβυλώνιοι, Ασσύριοι, Χαλδαίοι, Χετταίοι, Αιγύπτιοι (ca. 5000-1000 π.Χ) δεν ανέπτυξαν την τέχνη της ρητορικής δεδομένου του απολυταρχικού τρόπου διακυβέρνησής των. Στην Ελλάδα των Μυκηναϊκών Χρόνων (ca. 1600-1200 π.Χ) θα πρέπει να αναζητηθούν οι απαρχές αυτής της τέχνης. Πρώτος ρητοροδιδάσκαλος αναφέρεται ο ΦΟΙΝΙΞ και πρώτος μαθητής του ο ΑΧΙΛΛΕΥΣ. Σε πολλά σημεία των Ομηρικών επών εξάιρεται η δύναμη του λόγου και περιγράφονται οι χαρακτηριστικές ιδιότητες των ρητόρων.<sup>8</sup> Οι Αχαιοί καθόρισαν και τα τρία είδη ρητορικών λόγων: το δικανικό (αγόρευση ενώπιον δικαστηρίου), το πολιτικό ή δημηγορικό (αγόρευση ενώπιον του λαού) και το επιδεικτικό ή πανηγυρικό (αγόρευση σε εορτές, αγώνες, επιτάφιοι λόγοι κτλ), τα οποία βρίσκουμε αργότερα καταγραμμένα στην Ρητορική του Αριστοτέλους. Στην περίοδο της δημοκρατίας λογικό ήταν να εξαρθεί ο ρόλος της ρητορικής. Την περίοδο αυτή αναφέρεται κατά χρονολογική σειρά πρώτος διδάσκαλος της ρητορικής τέχνης ο ΚΟΡΑΞ ο Συρακούσιος ο οποίος συνέγραψε και εγχειρίδιο περί της Ρητορικής Τέχνης. Μαθητής του ο ΤΕΙΣΙΑΣ ο οποίος μεταλαμπάδευσε την τέχνη του στους επιφανέστερους ρήτορες της εποχής, στο ΓΟΡΓΙΑ δηλαδή το Λεοντίνο, το ΛΥΣΙΑ γιο του Συρακούσιου

<sup>7</sup> Στην Ρητορική του ο Αριστοτέλης μελετά όχι τόσο την ικανότητα να πείθει κανείς όσο εκείνο που είναι ικανό να πείσει.

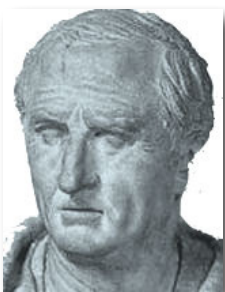
<sup>8</sup> π.χ Ιλιάδα I 443



Κεφάλου και στον ΙΣΟΚΡΑΤΗ. Στην Αλεξανδρινή εποχή επελέγησαν οι δέκα άριστοι ρήτορες οι οποίοι απετέλεσαν τον Κανόνα των δέκα Αττικών ρητόρων, οι: ΑΝΤΙΦΩΝ, ΑΝΔΟΚΙΔΗΣ, ΛΥΣΙΑΣ, ΙΣΟΚΡΑΤΗΣ, ΙΣΑΙΟΣ, ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ, ΑΙΣΧΙΝΗΣ, ΥΠΕΡΕΙΔΗΣ, ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ και ΔΕΙΝΑΡΧΟΣ. Ο ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ είχε λοιπόν πλούσιο υλικό στη διάθεση του για να συγγράψει την ΡΗΤΟΡΙΚΗ του περί το 332 π.Χ.<sup>9</sup> Η επιστημονική της αρτιότητα εσκίασε όλα τα προηγούμενα έργα επί του θέματος και απετέλεσε βάση για τη μελέτη αυτής της τέχνης από τους Ρωμαίους μέχρι σήμερα. Στο πρώτο βιβλίο της Ρητορικής του, ο Αριστοτέλης ορίζει καταρχάς το προς σπουδή αντικείμενο, επικρίνει προγενέστερους συγγραφείς επί του ίδιου θέματος για την ελλιπή στοιχειοθέτηση των θεωριών τους και τη μονομέρεια της μεθόδου των και ταυτόχρονα απομακρύνεται από την αυστηρά ηθικολογική αντίληψη του Σωκράτους και του Πλάτωνος. Σκοπός του Αριστοτέλους είναι να διδάξει μια τέχνη πρακτική – *το ιδείν τα υπάρχοντα πιθανά περί έκαστον* - και δεν απομακρύνεται από τον σκοπό του σε όλο το έργο. Καθορίζονται περαιτέρω οι ρητορικές αποδεικτικές μέθοδοι και διακρίνεται ο ρητορικός λόγος σε τρία είδη όπως ανεφέρθη ανωτέρω. Στο δεύτερο βιβλίο αναφέρεται στα πάθη της ανθρώπινης ψυχής (πειθώ και λογική), τα οποία καλά πρέπει να γνωρίζει ο ρήτορας αν θέλει να επηρεάσει το ακροατήριό του. Το τρίτο βιβλίο περιέχει τρόπον τινά πιο τεχνικά θέματα. Αναφέρεται στο ύφος, στα είδη, στην οργάνωση [τάξις] (μέρη ενός λόγου, προοίμιον, αφήγηση, απόδειξη, επίλογος κτλ) και στην απόδοση [υπόκρισις] ενός λόγου.

Στο εν λόγω σύγγραμμά του ο Αριστοτέλης αναφέρεται επίσης και στις τρεις καλλιτεχνικές ή ενδογενείς αποδείξεις (πίστεις), ήτοι στο Λόγο (επίκληση στη λογική), στο Πάθος (επίκληση στο συναίσθημα) και στο Έθος (ο ατομικός χαρακτήρας του ρήτορα που βρίσκεται σε εσωτερική σχέση με τις πράξεις του, τον τρόπο σκέψης του και τις βαθύτερες πεποιθήσεις του) και τις αντιδιαστέλλει με τις μη καλλιτεχνικές ή εξωτερικές αποδείξεις, όπως είναι οι μαρτυρίες και τα πειστήρια τα οποία δεν έχουν θέση στη ρητορική τέχνη.

Στην Αρχαία Ρώμη δεσπόζουν οι ρήτορες και θεωρητικοί της ρητορικής ΚΙΚΕΡΩΝ και ο εκ Ισπανίας καταγόμενος Μάρκος Φάβιος ΚΟΥΪΝΤΙΛΙΑΝΟΣ [Marcus Fabius QUINTILIAN, 35 μ.Χ.]. Το μόνο σωζόμενο έργο του είναι το INSTITUTIO ORATORIA (1ος αι. μ.Χ.), έργο εκτενές και κατά βάση παιδαγωγικό, χωρισμένο σε δώδεκα βιβλία.



Η ζωή του ΚΙΚΕΡΩΝΟΣ [Marcus Tullius CICERO (106 – 43 π.Χ.)] συνέπεσε με την παρακμή της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και πρωταγωνίστησε σε πολλά σημαντικά πολιτικά γεγονότα της εποχής του. Ρήτορας, νομικός, πολιτικός και φιλόσοφος, έθεσε την πολιτική υπεράνω της φιλοσοφίας την οποία και θεώρησε ως μέσον για αποτελεσματικότερη πολιτική δράση. Σημαντικά του έργα που αφορούν στη ρητορική είναι το DE INVENTIONE (ca. 87 π.Χ.), έργο της νεότητάς του που αργότερα το θεώρησε ξεπερασμένο και ανασκεύασε τις ιδέες του στο DE ORATORE (55 π.Χ.).

Οι πέντε κατηγορίες ή κανόνες της ρητορικής τέχνης όπως διατυπώθηκαν από τον Κικέρω-

<sup>9</sup> Το σύγγραμμα παρεδόθη σε τρία βιβλία με τίτλο: Αριστοτέλους Τέχνης Ρητορικής Α', Β', Γ'.

Άλλα συγγράμματα του Αριστοτέλους επί του ίδιου θέματος τα οποία έχουν σωθεί αποσπασματικά μόνον είναι η Συναγωγή Τεχνών και τα Θεοδέκτεια.

να στο DE INVENTIONE είναι: (1) εύρεσις [*inventio*], (2) τάξις [*dispositio*], (3) λέξις [*elocutio*], (4) μνήμη [*memoria*] και (5) υπόκρισις [*pronuntiatio* ή *actio*].

Η *inventio* – από το λατινικό *invenire* που σημαίνει βρίσκω – αναφέρεται στην διαδικασία επιλογής ενός θέματος για επεξεργασία. Σχετίζεται με το λόγο, με το τι θα επιλέξει ο ρήτορας σα θέμα του και όχι με το πώς θα μπορούσε να το πει. Οι τόποι ήταν βασικές κατηγορίες σχέσεων μεταξύ των ιδεών τις οποίες ο ρήτορας θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει σαν πρότυπο για να αναπτύξει ένα θέμα.<sup>10</sup>

Η *dispositio* – από το λατ. *dispono, -ponere, -posui, -positum* – που σημαίνει διευθετώ, βάζω σε τάξη, αναφέρεται στην διευθέτηση / οργάνωση του γραπτού ή προφορικού λόγου. Στον παρακάτω πίνακα φαίνονται τα πέντε στάδια που πρέπει να ακολουθήσει ο ρήτορας κατά την *dispositio*:

ΠΙΝΑΚΑΣ 1. Διευθέτηση Ρητορικού Λόγου σύμφωνα με τον Κικέρωνα

			επίκληση
εισαγωγή	exordium	προοίμιον	ήθος
κατάθεση των γεγονότων	narratio	διήγησις	λόγος
διαχωρισμός	divisio / partitio		
απόδειξη	confirmatio	πίστις	
ανασκευή	refutatio		πάθος
κατάληξη	peroratio	επίλογος	

Η *elocutio* αναφέρεται στην καλλιτεχνική έκφραση των ιδεών, στο πώς της εκφοράς του λόγου, σε αντίθεση με το τι της *inventio*. Η *elocutio*, σύμφωνα με την θεωρία της ρητορικής δεν είναι ένας περιστασιακός, επιφανειακός, ή συμπληρωματικός καλλωπισμός του λόγου, αφορά στην οργανική ενσωμάτωση των ιδεών στη γλώσσα και την προσαρμογή στα επικοινωνιακά πλαίσια.

Στο DE ORATORE βρίσκουμε:<sup>11</sup>

«Η αληθινή δύναμη της λέξεως είναι τέτοια ώστε να ενσωματώνει όλα τα πράγματα του κόσμου, όλες τις αρετές, τις υποχρεώσεις και όλη την φύση επειδή επιδρά στους τρόπους, τη νόηση και τη ζωή του ανθρώπου.»

Στην αρχή η λειτουργία της *memoria* – μνήμης φάνηκε να περιορίζεται μόνο στην αποστήθιση του προς εκφώνηση κειμένου, μέσω διαφόρων μνημοτεχνικών βοηθημάτων. Η μνήμη εντούτοις συσχετίζεται με τον πρώτο κανόνα της ρητορικής, την εύρεση, ο ρήτορας θα πρέπει να έχει την ικανότητα να εντάξει με λειτουργικό τρόπο τις διάφορες ιδέες που περνούν από το μυαλό του κατά την διάρκεια της ομιλίας του με το κεντρικό του θέμα. Έτσι λοιπόν πέρα από την ικανότητα της απομνημόνευσης ενός προκατασκευασμένου κειμένου ο ρήτορας θα πρέ-

10 Τόποι ευρέσεως κατ' ουσίαν σημαίνει μέρη που μπορεί να βρει κανείς. Ο Αριστοτέλης τους χώρισε σε κοινούς και ειδικούς.

11 CICERO, *De Oratore*, III, xx.

πει να διαθέτει, ή να καλλιεργήσει και αυτοσχεδιαστικές δεξιότητες. Υπ' αυτή την έννοια η μνήμη σχετίζεται με τον καιρό, την ορθή εκτίμηση του ποιόντος του ακροατηρίου, των περιστάσεων κλπ.

Ο τελευταίος κανόνας της ρητορικής, η *pronuntiatio* ή *actio*, είναι ένας όρος δανεισμένος από το αρχαίο ελληνικό θέατρο - *υπόκρισις* - και αφορά στη σπουδή της εκφοράς του λόγου - *ορθοφωνία* - και στη χρήση χειρονομιών και γενικά του σώματος ως επικουρικών μέσων για αμεσότερη επικοινωνία του ρήτορα με το ακροατήριό του. Στην αρχαιότητα η ορθή απόδοση του λόγου σε συνδυασμό με το πάθος, εθεωρείτο υψίστης σημασίας για την επιτυχία του ρήτορα. Η υπόκρισις φανερά αναφέρεται στον προφορικό λόγο, εντούτοις σε μια γενικότερη θεώρηση σχετίζεται με την δημιουργία του ήθους του ρήτορα και της έκκλησης του πάθους και υπ' αυτήν την έννοια είναι συμπληρωματική της ευρέσεως. Η υπόκρισις και η μνήμη συχνά παραλείπονται από τα ρητορικά κείμενα διατήρησαν όμως την θέση τους στη ρητορική παιδαγωγική.

Στο DE ORATORE ο Κικέρων σημειώνει:

«Η φύση προσέδωσε σε κάθε συναίσθημα μια συγκεκριμένη όψη του προσώπου, ένα χαρακτηριστικό τόνο φωνής και γενικότερη αναγνωρίσιμη συμπεριφορά. Κάθε μορφασμός του προσώπου και διακύμανση της φωνής είναι σαν τις χορδές της άρπας οι οποίες ηχούν ανάλογα με τον τρόπο που κρούονται ανάλογα με το συναίσθημα.»

και συνοψίζει τους πέντε ανωτέρω κανόνες της Ρητορικής ως εξής:

«Ο ρήτορας κατ' αρχάς θα πρέπει να βρει το θέμα για το οποίο θα μιλήσει, μετά να συγκεντρώσει και να διευθετήσει τις ανακαλύψεις του [*inventia*] όχι απλά υπό μορφήν καταλόγου αλλά διακρίνοντας τη βαρύτητα του κάθε στοιχείου, μετά να τα παρατάξει σύμφωνα με τους κανόνες του ύφους, ακολούθως να τα συγκρατήσει στην μνήμη του και τέλος να τα αποδώσει αποτελεσματικά και με χάρη.»<sup>12</sup>

Οι πέντε αρετές του ύφους ενός λόγου καθορίστηκαν από τους μαθητές του Αριστοτέλους ΘΕΟΦΡΑΣΤΟ και ΔΗΜΗΤΡΙΟ και αργότερα από τον ΚΙΚΕΡΩΝΑ και τον ΚΟΥΙΝΤΙΛΙΑΝΟ.

Η *latinitas, sermo purus* [ακρίβεια, καθαρότητα], αναφέρεται σε απλές λέξεις (*verba singula*), ή σε ομάδες λέξεων (*verba coniuncta*). Παρεκκλίσεις από τη συνήθη χρήση των απλών ή των ομάδων λέξεων οδηγούν σε γραμματικά σφάλματα (βαρβαρισμός, σολοικισμός) ή σε ρητορικές αρετές (μετάπλασμα, σχήμα ή φιγούρα).

Η *perspicuitas* [σαφήνεια], είναι ένας ποιοτικός όρος που σχετίζεται άμεσα με την ακρίβεια και αναφέρεται στη σαφήνεια και στο λογικό ειρμό με τον οποίο εκφέρονται οι ιδέες ενός κειμένου. Τη σαφήνεια ενός λόγου μπορεί να βλάψει η *obscuritas* (συσκότιση, ασάφεια), τα *adianoeta* (αδιανόητον, δευτερεύον, πλάγιο νόημα), και η *amphibolia* (αμφιβολία).

Η *evidentia* [ενάργεια], δε σημαίνει λογική απόδειξη αλλά όπως δηλώνει ο λατινικός όρος तो προφανές, αυτό που τίθεται μπροστά στα μάτια. Είναι ένα μέτρο του κατά πόσον η γλώσσα αγγίζει τα συναισθήματα μέσω της ζωντανής περιγραφής.

Το *aptum, decorum* [πρέπον], αναφέρεται στην ορθή επιλογή και προσαρμογή των λέξεων.

Η *ornatus* [κατασκευή], αναφέρεται στα διάφορα ρητορικά σχήματα που όπως και στην

12 CICERO, *De Oratore*, I, xxxi, 142-143.



ακρίβεια αφορούν είτε σε απλές λέξεις ή σε ομάδες λέξεων.<sup>13</sup>

Ακολουθεί κατάλογος των βασικότερων ρητορικών σχημάτων:<sup>14</sup>

Πίνακας 2. Ρητορικά Σχήματα (επιλογή)

παρήχησις	αναδίπλωσις	ανακόλουθον	αναφορά	αναστροφή
αντιστροφή	απορία	αντίθεσις	αποσιώπησις	αποστροφή
αρχαϊσμός	ασύνδετον	συνήχησις	βραχυλογία	κακοφωνία
κατάχρησις	κορύφωσις	χιασμός	ευφημισμός	ενδοιασμός
λιτότης	μετωνυμία	μεταφορά	ονοματοέπεια	οξύμωρον
παθοποιεία	παρρησία	αναπλοκή	υποτύπωσις	παλλιλογία
παράδοξον	παρονομασία	παραπροσδοκία	προσωποποιία	πλεονασμός
πολυσύνδετον	πρόληψη	παράλειψις	ομοιότης	σύλληψις
σύγχυσις	σύνεσις	συνεκδοχή	ταυτολογία	ζεύγμα
υπαλλαγή	υπερβολή	υπερβατόν	ύστερον-πρότερον	ειρωνεία

Τρεις ορισμοί μαζί με παραδείγματα θα καταστήσουν πλέον σαφή τα ρητορικά σχήματα και θα ευκολύνουν τη σύγκριση με τα μουσικορητορικά τους ανάλογα του Πίνακα 3.<sup>15</sup>

*Αναδίπλωσις*: Επανάληψη της τελευταίας λέξεως μιας προτάσεως στην επόμενη.

*The love of wicked men converts to fear,  
That fear to hate, and hate turns one or both  
To worthy danger and deserved death.*

(*Η αγάπη φίλου κακού γίνεται κάποτε φόβος,  
κι ο φόβος μίσος, και το μίσος φέρνει τον έναν ή και τους δυο  
σε κίνδυνο μεγάλο και οδηγεί στο θάνατο που τους αξίζει*).<sup>16</sup>

Shakespeare, *Richard II*, V.1.66-68

*Αποσιώπησις*: Ο ρήτορας, στη μέση του λόγου του, σταματά ξαφνικά για να δείξει ότι κάποιο συναίσθημα γεννήθηκε μέσα του. Η αποσιώπησις μπορεί να οφείλεται και στην παράλειψη λέξεως ή φράσεως ευκόλως εννοούμενη ή από αιδώ.

*O judgment! thou art fled to brutish beasts,  
And men have lost their reason. Bear with me,  
My heart is in the coffin there with Caesar,  
And I must pause till it come back to me.*

13 Επίσης στροφές, σχήματα, τρόποι, καλλωπισμοί, χρώματα, άνθη.

14 *A Glossary of Rhetorical Terms with Examples*, στο <http://www.uky.edu/ArtsSciences/Classics/rhetoric.html>

15 Ένας εκτενής κατάλογος ρητορικών σχημάτων με παραδείγματα μπορεί να βρεθεί στο *Silva Rhetoricae* (<http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>)

16 μτφ. Ερρίκου ΜΠΕΛΛΙΕ, Κέδρος 2001

(Ω φρόνηση! Κατέφυγες σε κτήνη αναίσθητα, κι οι άνθρωποι  
έχουνε χάσει πια τη λογική τους. Σας ζητώ συγγνώμη.  
Εμένα η καρδιά μου είν' εκεί μέσα, σε φέρετρο με τον Καίσαρα,  
και πρέπει να διακόψω μέχρι να γυρίσει).<sup>17</sup>

Shakespeare, *Julius Caesar* 3.2.104-107

**Παθοποιεία:** Η διέγερση των παθών (συναισθημάτων). Ο ρήτορας εξωτερικεύοντας τα συναισθήματά του αποσκοπεί στη συμμετοχή του ακροατηρίου.

*Ποίος θα δώσει στην κεφαλή μου ύδωρ και στους οφθαλμούς μου πηγή δακρύων δια να κλαύσω ημέρα και νύκτα τους φονευμένους της θυγατρός του λαού μου;*

Ιερεμίας, Κεφ. Θ', 1

Ο πατέρας της πρωτοχριστιανικής Εκκλησίας Άγιος ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ (354-430) θεωρείται ως ο βασικός εκφραστής της χριστιανικής ρητορικής στο Μεσαίωνα με το έργο του *DE DOCTRINA CHRISTIANA* (426). Το τέταρτο βιβλίο αυτής της πραγματείας αποτελεί ουσιαστικά την πρώτη ρητορική θεωρία ειδικά σχεδιασμένη για τους πάστορες. Προς το τέλος του 13<sup>ου</sup> αι. δύο μαθητές του γερμανού φιλόσοφου ALBERTUS MAGNUS, ο Thomas AQUINAS (1224/25-1274) και ο ΠΕΤΡΟΣ της Ισπανίας (ca. 1210-1277), αργότερα Πάπας ΙΩΑΝΝΗΣ ο XXI, ασχολήθηκαν κυρίως με την παιδαγωγική δίνοντας βάρος στην λογική πέρα από την ρητορική. Σύμφωνα όμως με ορισμένους μελετητές η αρχή της χριστιανικής ρητορικής πρέπει να αναζητηθεί στον ίδιο τον Ιησού.<sup>18</sup> Ο Ιησούς λοιπόν σύμφωνα με αυτήν την θεώρηση εισήγαγε ένα νέο είδος ρητορικής, προτρέποντας τους μαθητές του να διαδώσουν τις ιδέες Του μέσου του λόγου, δηλαδή μέσω της ρητορικής.

## B. Μουσική και Ρητορική

**Δ**εν είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς την, έστω χαλαρή, σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην κατασκευή και απόδοση ενός λόγου και τη σύνθεση και εκτέλεση ενός μουσικού έργου. Από τη στιγμή που έγιναν γνωστά τα κείμενα του Κικέρωνος και του Κουϊντιλιανού στην πρώιμη Αναγέννηση, πολλοί ουμανιστές συγγραφείς υπέθεσαν ένα σύνδεσμο ανάμεσα στη ρητορική και τη μουσική. Πρώτος ο BURMEISTER αποδίδει τον τίτλο *MUSICA POETICA*, στο ομώνυμο σύγγραμμα του 1606, στη διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ των δύο Τεχνών.<sup>19</sup> Η θεωρία της *MUSICA POETICA* εξηγούσε με ορθολογικό τρόπο τη δημιουργική διαδικασία της σύνθεσης, τη δομή του μουσικού έργου καθώς και το μηχανισμό με τον οποίο το έργο συγκινούσε τον ακροατή. Ο Burmeister ανέπτυξε μια συστηματική προσέγγιση των μουσικορητορικών σχημάτων και δίδαξε σύνθεση με έναν τρόπο που αντανάκλασε το Λουθηρανικό παραδοσιακό παιδαγωγικό τρίπτυχο: (1) *praecceptum* (μελέτη ορισμών και κανόνων), (2) *exemplus* (αναλυτική σπουδή πρότυπων μουσικών έργων) και (3) *imitatio* (μίμηση των πρότυπων έργων, με σκοπό να αποκτηθεί συνθετική τεχνική, με την έννοια της μαστοριάς· ιδιοφυΐα και έμπνευση είναι έννοιες του ύστερου Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού. Στο προαναφερ-

17 μτφ. Ερρίκου ΜΠΕΛΛΙΕ, Κέδρος 1997

18 MURPHY, James J., *Rhetoric in the Middle Ages*. Berkley: University of California Press, 1974.

19 BURMEISTER, Franz Joachim, *Musica Poetica*, 1606

θέν σύγγραμμά του αναφέρεται σε πληθώρα ασματικών συνθέσεων του 16<sup>ου</sup> αι. και καταδεικνύει πως τα μουσικορητορικά σχήματα λειτουργούν στο μοτέτο *In me transierunt* του LASSUS. Στο μεγαλύτερο της μέρος η εργασία του Burmeister ανατανακλά τις θεωρίες του βενετσιάνου συνθέτη και διαπρεπούς θεωρητικού Gioseffo ZARLINO (1517- 1590). Τα μουσικορητορικά σχήματά του εστιάζονται κυρίως στη μίμηση και την επανάληψη και ονοματίζονται κυρίως από τα ανάλογα τους ρητορικά (βλπ. Πίνακα 2), αν και υπάρχουν και πρωτότυπα, καθαρά μουσικά σχήματα. Διέκρινε σε τρεις κατηγορίες τα μουσικορητορικά σχήματα: (1) *Figurae Harmoniae*, περιλαμβάνουν περισσότερες της μιας φωνές, (2) *Figurae Melodiae*, μονοφωνικά σχήματα και (3) *Figurae tam Harmoniae quam Melodiae*.

Πίνακας 3: Μουσικορητορικά Σχήματα του Burmeister στο Musica Poetica

A. FIGURAE HARMONIAE	
1. Fuga Realis	μίμηση
2. Metalepsis	μίμηση με δύο θέματα (διπλή φούγκα)
3. Hypallage	μίμηση με ανεστραμμένο θέμα
4. Apocope	απότομο σταμάτημα μιας φωνής που εισάγεται κανονικά
5. Noëma	ομοφωνική υφή
6. Analepsis	επανάληψη ομοφωνικής υφής στον ίδιο τόνο
7. Mimesis	επανάληψη ομοφωνικής υφής σε διαφορετικό τόνο
8. Anadiplosis	μίμηση που γίνεται δυο φορές
9. Symblema (maius και minus)	διαφωνία στην άρση
10. Syncope, ή Syneresis	συγκοπή
11. Pleonasmus	υπέμετρη χρήση διαφωνιών με ταυτόχρονη χρήση συμβλημάτων και συγκοπών κοντά σε ένα πτωτικό σημείο
12. Auxesis	επανάληψη μιας συμφώνου υφής (χωρίς διαφωνίες) και σε κάθε επανάληψη βηματική όξυνση
13. Pathopoeia	χρήση ημιτονίων εκτός τρόπου
14. Hypotyposis	έντονη ζωγραφική του κειμένου (text painting)
15. Aposiopesis	παύση, συνήθως μετά από κορώνα (fermata)
16. Anaploke	μίμηση ομοφωνικού αποσπάσματος σε πολυχορικά έργα, συνήθως κοντά σε πτώση
B. FIGURAE MELODIAE	
1. Preamble	μια φωνή που δεν συμμετέχει σε μια μιμητική κατασκευή
2. Palillogia	μελωδική επανάληψη για έμφαση
3. Climax	μελωδική αλυσίδα
4. Parrhesia	στιγμαία διαφωνία σε μια φωνή που δεν επηρεάζει το γενικότερο αρμονικό περιβάλλον
5. Hyperbole	η μελωδία υπερβαίνει το άνω όριο του τρόπου
6. Hypobole	η μελωδία υπερβαίνει το κάτω όριο του τρόπου

C. FIGURAE TAM HARMONIAE QUAM MELODIAE	
1. Synathroismos	συνδυασμός τελείων και ατελών συμφωνιών που κινούνται με ευθεία κίνηση
2. Fauxbourdon	παράλληλη κίνηση τριφώνων συγχορδιών έκτης
3. Anaphora	διαρκής επανάληψη μουσικού τμήματος από τουλάχιστον μια φωνή, κυρίως από το μπάσο (ground)
4. Fuga Imaginaria	Κανών
a) Homophonous	α) ομόφωνος (στην ταυτοφωνία)
b) Pamphonos	β) πάμφωνος (σε υπερκείμενο ή υποκείμενο εκτός της ταυτοφωνίας διάστημα)

Η γερμανική μουσική θεωρία του 17<sup>ου</sup> αι. δανείστηκε την ιδέα των κανόνων της ρητορικής και την ενσωμάτωσε στην μουσική μειώνοντας όμως τους κανόνες από πέντε σε τρεις. Ο Bernhard, για χρόνια μαθητής του SCHÜTZ στη Δρέσδη, διέκρινε μια μάλλον στενή σχέση (eine ziemliche nahe Verwandschafft) ανάμεσα στη μουσική και τη ρητορική, αλλά γι' αυτόν οι δυο Τέχνες είναι ανάλογες και όχι συνώνυμες. Διέκρινε τρία στάδια στη μουσική ( δύο που αφορούν στη μουσική σύνθεση και το τρίτο στην εκτέλεση), τα οποία αντιστοίχισε σε τρεις από τους κανόνες της ρητορικής:

Πίνακας 4: Κανόνες Ρητορικής και Μουσική κατά Bernhard

ΡΗΤΟΡΙΚΗ	ΜΟΥΣΙΚΗ
Inventio	Ανακάλυψη
Elaboratio	Ενίσχυση / Επεξεργασία
Executio	Εκτέλεση

Ο BERNHARD στο TRACTATUS COMPOSITIONIS AUMENTATUS (ca. 1660), διακρίνει τρία κύρια ύφη [*stylus*] – και μάλιστα με βάση τα μουσικορητορικά σχήματα που χρησιμοποιούν – στη συνθετική πρακτική του 17<sup>ου</sup> αι.: το *Stylus Gravis* (*Stylus Antiquus*, *Stylus A Cappella*, ή *Stylus Ecclesiasticus*), το *Stylus Luxurians Communis* και το *Stylus Theatralis* (*Stylus Comicus*, *Stylus Recitativus*, ή *Stylus Oratorius*).

«Το *Stylus Luxurians*, σε αντίθεση με το *Stylus Gravis*, αποτελείται από μάλλον γρήγορους φθόγγους, παράξενα πηδήματα και όλων των ειδών τις διαφωνίες κι έτσι είναι κατάλληλο για να εξάψει τα πάθη. Οι μελωδίες που χρησιμοποιεί συμφωνούν με το κείμενο όσο το δυνατόν περισσότερο... Το *Stylus Theatralis* είναι έτσι σχεδιασμένο ώστε να αναπαριστά το λόγο στη μουσική... κι επειδή η γλώσσα διαφεντεύει τη μουσική σ' αυτό το ύφος... θα πρέπει ο λόγος να αναπαρίσταται με όσο το δυνατόν πιο φυσικό τρόπο.»<sup>20</sup>

Εκείνος όμως που ενσωμάτωσε πλήρως τους κανόνες της Ρητορικής στη μουσική σύνθεση και έφτασε μάλιστα στο σημείο να θεωρήσει τη μουσική σύνθεση ως μια *Ars Inveniendi*, είναι ο MATTHESON. Ο Mattheson, συνθέτης και θεωρητικός, εξέθεσε τις απόψεις του στο βιβλίο του

20 BERNHARD Christoph, *Tractatus Compositionis Aumentatus* (ca. 1660), από το *The Treatises of Cristoph Bernhard* στο *The Music Forum*, vol.3. Αγγλική μετάφραση και πρόλογος από τον Walter HILSE. NY, Columbia University Press, 1973.



DER VOLLKOMMENE KAPELLMEISTER.<sup>21</sup> Το εγχείρημά του θα πρέπει να θεωρηθεί ως μια ημι-επιστημονική προσέγγιση της μουσικής σύνθεσης και ανάλυσης και να ενταχθεί στα γενικότερα πλαίσια της συσχέτισης του μουσικού με το εξωμουσικό. Σε επίπεδο προθέσεων και μόνον, έλκει την καταγωγή του από τον Πυθαγόρα και συνεχίζεται ανάμεσα σε άλλους από τον SCHENKER και τον ΞΕΝΑΚΗ.<sup>22</sup> Στην πράξη περισσότερο και λιγότερο στη θεωρία, η οργανική μουσική κατά τον 18<sup>ο</sup> αι. άρχισε να αποκτά αυξανόμενη

σπουδαιότητα. Ένας επιπλέον στόχος του Mattheson ήταν να καταδείξει ότι η οργανική μουσική ήταν ισάξια της ασματικής, καθώς και της ζωγραφικής και της ποίησης και ως εκ τούτου θα έπρεπε να ενταχθεί στο corpus των ρητορικών τεχνών. Ως επιχείρημα προβάλλει το γεγονός ότι η οργανική μουσική χωρίς την αρωγή του κειμένου μπορεί εξίσου καλά με την ασματική μουσική να γεννήσει συναισθήματα και να καλλιεργήσει το ήθος. Η θεωρία του έχει τρεις τομείς: την *Ρητορική*, την *Ανθρώπινη Φυσιολογία / Ψυχολογία* και την *Ηθική*. Θα πρέπει να έχουμε κατά νου ότι ο άνθρωπος του 18<sup>ου</sup> αντιλαμβάνεται την φυσιολογία, ψυχολογία και ηθική με τελείως διαφορετικό τρόπο απ' ό τι ο σύγχρονος άνθρωπος. Επιπρόσθετα, ενώ εμείς σήμερα σαφώς διαχωρίζουμε τη ρητορική και την ψυχολογία από την ηθική, για τον Mattheson ήταν έννοιες στενά συνδεδεμένες και αλληλοεξαρτώμενες.

Ο Mattheson συνένωσε τους πέντε κανόνες της Ρητορικής του Κικέρωνος με το τριμερές μοντέλο του Bernhard:

Πίνακας 5: Συγκριτική Αντιστοίχιση Ρητορικών Κανόνων και Μουσικής<sup>23</sup>

ΚΙΚΕΡΩΝ	BERNHARD	ΜΑΤΤΗΣΟΝ
1. Inventio	1. Inventio	1. Inventio [μέτρο, τονικότητα, θέμα]
2. Dispositio		2. Dispositio [διευθέτηση των τμημάτων]
3. Elocutio	2. Elaboratio	3. Elaboratio [επεισόδια]
4. Memoria		4. Decoratio [καλλωπισμός]
5. Pronuntiatio	3. Executio	5. Executio [εκτέλεση]

Παρατηρείστε την αντικατάσταση από τον Mattheson των Κικερωνιανών κανόνων *Elocutio*, *Memoria* και *Pronuntiatio*, με τις πιο «μουσικές» κατηγορίες *Elaboratio*, *Decoratio* και *Executio*.

21 ΜΑΤΤΗΣΟΝ Johann, *Der vollkommene Kapellmeister* (Hamburg, 1739, αγγλ. μτφρ E.C. HARRISS, ANN ARBOR, UMI Research Press, 1981).

Στο διαδίκτυο βρίσκονται ορισμένα κεφάλαια του βιβλίου στη διεύθυνση: <http://www.koelnklavier.de/index.html>.

Πέρα από τη συσχέτιση Μουσικής και Ρητορικής ο Mattheson εισηγήθηκε και την κράση του Γερμανικού, Ιταλικού και Γαλλικού ύφους σε ένα και μόνο και την αναγέννηση του θρησκευτικού ύφους με τον δανεισμό στοιχείων από την κοσμική μουσική. Το εγχειρίδιό του *Grosse General-Bass-Schule* (1731), για το basso continuo παρουσιάζει και σήμερα ενδιαφέρον.

22 Ιδιαίτερα γοητευτική μου φαίνεται η ιδέα της ανάλυσης μιας *Invention* του Bach με βάση τη *Θεωρία των Πάντων* της Φυσικής όταν με το καλό αυτή τελειώσει!

23 Βασισμένος στον αντίστοιχο πίνακα του DREYFUS (βλπ σημ. 21)



Ο όρος *Inventio* και η λειτουργία της δεν διαφέρει ουσιαστικά στη μουσική απ' ό,τι στη ρητορική. Πρόκειται για την βασική και γενεσιουργό ιδέα πίσω από ένα μουσικό κομμάτι. Ο Johann Adolph SCHEIBE (1708-1776) την περιγράφει ως «την ικανότητα ενός συνθέτη να σκέφτεται μουσικά» και την ταυτοποιεί με το *Κύριο Θέμα [Hauptsatz]* ενός μουσικού έργου. Για το Mattheson, ο συνθέτης εδώ πρέπει να αποφασίσει για τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της σύνθεσής του: το *μέτρο*, την *τονικότητα* και το *θέμα*. Αυτό το στάδιο μπορεί να περιλαμβάνει και διερεύνηση των αντιστικτικών τεχνικών που μπορούν να εφαρμοστούν πάνω στη βασική ιδέα: *αναστρεφόμενη αντίστιξη*, *μεγέθυνση*, *σμίκρυνση*, *stretti* κτλ. Τα *διαστήματα*, ο *ρυθμός*, οι *χορευτικές φόρμες*, η *αρμονία* και η *τονικότητα*, εγείρουν συγκεκριμένα συναισθήματα στον ακροατή και αποτελούν στοιχεία της *Θεωρίας των Συναισθημάτων* του όπως εκτίθεται στο DER VOLLKOMMENE KAPELLMEISTER.

Ο J.S. BACH χωρίς αμφιβολία τοποθετείται μέσα σ' αυτήν την παράδοση. Στον πρόλογο των *Inventionen* (BWV 772-786) διαβάζουμε ότι σκοπός αυτών των 15 διδακτικών τεμαχίων, ανάμεσα σε άλλους που αφορούν στην τεχνική της εκτέλεσης και στην ερμηνεία, είναι να δώσουν στον ερασιτέχνη του πληκτροφόρου και ιδιαίτερα σ' αυτόν που διψά για γνώση, ξεκάθαρες οδηγίες για το πώς θα αποκτήσει *καλές ιδέες - gute inventiones* - αλλά και για το πώς θα τις *αναπτύξει* ικανοποιητικά - *sondern auch selbige wohl durchzuführen*, έτσι ώστε αυτός να πάρει μια πρόγευση της σύνθεσης - *Vorsmack von der Composition zu überkommen*. Οι δίφωνες *Inventionen* και οι τρίφωνες *Sinfonias* είναι σύντομα κομμάτια που γεννιούνται από μια *σπερματική ιδέα [inventio]* (συνήθως ονομάζεται *μοτίβο* ή *θέμα* αν και ο τελευταίος όρος είναι καλλίτερο να φυλάσσεται για την ορολογία της φούγκας), η οποία οιονεί εμπεριέχει αντιστικτικές δυνατότητες και εν συνεχεία *επεξεργάζεται - dispositio*, *αναπτύσσεται - elaboratio* - και *καλλωπίζεται - decoratio* - μέσα σε ένα σχετικά απλό τονικό πλαίσιο και το όλο κομμάτι σχηματοποιείται από σαφείς ή λιγότερο σαφείς τομές / πτώσεις. Με την εκτέλεσή τους - *executio* - ο σπουδαστής, πέρα από την αισθητική απόλαυση (!), διδάσκεται τον ορθό τρόπο παιξίματος - *reine spielen* - δίφωνων και τρίφωνων κομματιών. Ενδεικτικό της σημασίας που απέδιδε ο Bach ως παιδαγωγός στην ικανότητα / ταλέντο ενός σπουδαστή και μάλιστα από τα πρώτα στάδια της μουσικής διδασκαλίας, στην επινόηση μουσικών ιδεών είναι το κατωτέρω σχόλιο του γιου του Carl Philipp Emanuel BACH (1714-1788):

«Ο πατέρας μου απαιτούσε [από τους μαθητές του] την ικανότητα της επινόησης μουσικών ιδεών ευθύς εξ αρχής και συμβούλευε όποιον δεν την είχε να μείνει μακριά από την σύνθεση.»<sup>24</sup>

Η ικανότητα στην επινόηση μουσικών ιδεών από μόνη της βέβαια δεν αρκεί για την ολοκλήρωση ενός συνθέτη, απαιτείται επίπονη και χρόνια εργασία όπως ο ίδιος ο Bach με αρκετή μετριοφροσύνη δηλώνει:

«Έπρεπε να δουλέψω σκληρά, όποιος δουλέψει τόσο σκληρά όπως εγώ θα φτάσει το ίδιο μακριά.»<sup>25</sup>

Το πρόβλημα για τους σύγχρονους μελετητές του έργου του είναι το κατά πόσον μια προσέγγιση με βάση τους κανόνες της Ρητορικής και της προσαρμογής τους στη μουσική θεωρία,

24 *Bach Reader*, ed. Hans T. DAVID & Arthur MENDEL, Norton 1966, σελ. 279

25 FORKEL Johann Nikolaus, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802)

μπορεί να αποτελέσει ένα αναλυτικό εργαλείο και ταυτόχρονα να αποτελέσει μια ερμηνευτική προσέγγιση του έργου του. Μια τέτοια αναλυτική προσέγγιση επιχειρείται με επιτυχία από τον Laurence DREYFUS. Ο Dreyfus θέτει τις προϋποθέσεις και τους στόχους μιας τέτοιας ανάλυσης ως εξής:

«Αντιμετωπίζω την *invention* ως ένα θεμελιώδες συνθετικό εργαλείο του πρώιμου 18<sup>ου</sup> αι. και τη χρησιμοποιώ για να εξερευνήσω πως ο Bach συνέθεσε τη μουσική του. Για να το κάνω αυτό, υποστηρίζω ότι η διαδικασία «αποσύνθεσης» ενός κομματιού, μέσω της διαδικασίας ταυτοποίησης και εξέτασης των βασικών μουσικών ιδεών του (*inventions*), αντανακλά μέχρι ενός σημείου αυτό που θα αναγνώριζε ένας συνθέτης σαν την αντίστροφη της διαδικασίας με την οποία συνέθεσε το κομμάτι. Η Ανάλυση, με την ετυμολογική της σημασία, είναι το αντίστροφο της σύνθεσης.»<sup>26</sup>

Ο ρόλος της *inventio* είναι σημαντικός αλλά από μόνη της δεν αρκεί για την δημιουργία ενός μουσικού έργου. Ο πυρήνας της συνθετικής εργασίας βρίσκεται στην *dispositio*.

Η *dispositio* αναφέρεται στην διευθέτηση των προκατασκευασμένων μουσικών στοιχείων (στο στάδιο της *inventio*), σε ένα γενικότερο πλάνο της σύνθεσης (σε ένα διάγραμμα ροής – flow chart θα λέγαμε με σημερινούς όρους). Ο Mattheson την παραλληλίζει με ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο. Μπορεί να περιγραφεί με δύο τρόπους: (1) τον τριμερή Αριστοτελικό και (2) τον πιο περίπλοκο Κικερωνιανό. Ο Burmeister δέχεται τον πρώτο, ο Mattheson το δεύτερο.

Ο πίνακας που ακολουθεί συσχετίζει τις ρητορικές θεωρίες για την *dispositio* του Αριστοτέλους και του Κικέρωνος με τις μουσικορητορικές του Burmeister και Mattheson.

Πίνακας 6. Σύγκριση θεωριών για *Dispositio*

Αριστοτέλης	Burmeister	Κικέρων	Mattheson
1. Αρχή	1. Exordium	1. Exordium	1. Exordium
		2. Narratio	2. Narratio
2. Μέσον	2. Ipsum corpus carminis	3. Divisio	3. Propositio
		4. Confirmatio	4. Confirmatio
3. Τέλος	3. Finis	5. Refutatio	5. Refutatio
		6. Conclusio	6. Peroratio

Στο *exordium* [εισαγωγή] ο ρήτορας προσπαθεί να κερδίσει την προσοχή του ακροατηρίου του, το ίδιο κάνει και συνθέτης για παράδειγμα με μια επιβλητική ακολουθία συγχορδιών, δεξιοτεχνικά περάσματα κλιμάκων κλπ. Στη *narratio* [αφήγησις] εκτίθεται γενικώς η προς επεξεργασία ιδέα του λόγου ή της σύνθεσης. Κατά το Mattheson στη μουσική μπορεί να παραληφθεί. Στην *propositio* [εισήγησις] παρουσιάζεται το θέμα / βασική ιδέα. Στη *confirmatio* με μια σειρά επιχειρημάτων ο ρήτορας προσπαθεί να στηρίξει τη θέση του, στη μουσική αποτελεί το κύριο σώμα του μουσικού έργου. Η *refutatio* [ανασκευή] στη ρητορική αφιερώνεται στην ανασκευή των επιχειρημάτων του αντιπάλου. Στη μουσική συνήθως περιλαμβάνει θέματα αντίθετου χαρακτήρα που ενισχύονται από αυξημένη χρήση διαφωνιών. Ο λόγος και η μουσική σύνθεση φθάνουν στο τέλος τους με την *peroratio* [κατάληξις]. Σε αυτό το μέρος στη μουσική γίνεται χρήση αρχικού υλικού με ένα *ritornello*, ή μελωδικές επαναλήψεις πάνω σε ένα ισοκράτη.

26 DREYFUS Laurence, *Bach and the Patterns of Invention*, Harvard University Press, 1996, σελ. 9,10.

Η *dispositio* είναι ο «μισός δρόμος» και ο πλέον δύσκολος στην πορεία ολοκλήρωσης της σύνθεσης και η *elaboratio* είναι «δυο φορές πιο εύκολη» απ' αυτήν κατά τον Mattheson - Kurtz! Wer wohl disponiert, hat halb elaboriert. Η *elaboratio* συνίσταται στη «συμπλήρωση του κενού χώρου» που άφησε η *dispositio* (θέματα, αντιστικτικά συμπλέγματα) μέσω τυπικών συνθετικών τεχνικών (επεισοδίων). Είναι πιο εύκολη, διότι η πορεία της σύνθεσης έχει ήδη προδιαγραφεί από τη *dispositio* και ο συνθέτης ξέρει που πρέπει να οδηγήσει το υλικό του.

Η *decoratio*, ως περισσότερο συναφής με την μουσική έννοια, αντικαθιστά τη *memoria* στο πλάνο του Mattheson και αναφέρεται στον καλλωπισμό μιας σύνθεσης με τη χρήση των μουσικών στολιδιών - *ornamenti*. Η *decoratio* σχετίζεται περισσότερο με την εκτέλεση παρά με τη σύνθεση, παρόλο που εδώ αναφερόμαστε στα καταγεγραμμένα *ornamenti* από το συνθέτη - *figurae cantionis*. Ο εκτελεστής μπορεί κατά την *executio* να προσθέσει τα δικά του σύμφωνα με τη δεξιότητα και το γούστο του - *figurae cantus*.

Συνοψίζοντας, πριν προχωρήσουμε στην *executio*, τα τρία βασικά στάδια της σύνθεσης κατά Mattheson είναι: η *inventio* που χρειάζεται φλόγα και πνεύμα, η *dispositio* που χαρακτηρίζεται από τάξη και μέτρο και τέλος η *elaboratio* που απαιτεί ψυχραιμία και περίσκεψη.

Ο Johann Nikolaus FORKEL (1749-1818) μας πληροφορεί για την σπουδαιότητα της κατανόησης της μουσικής εκτέλεσης [*executio*] μέσω της ρητορικής:

«Αν ακούσουμε το ίδιο κομμάτι μουσικής [για πληκτροφόρο όργανο] παιγμένο από δέκα διαφορετικούς δεξιότητες και καλά μελετημένους εκτελεστές, θα σχηματίσουμε κάθε φορά διαφορετική εντύπωση. Καθένας τους θα βγάλει από το όργανο μια διαφορετική ποιότητα ήχου και ο ήχος αυτός θα έχει μια ευκρίνεια και αυτοτέλεια. Από πού προκύπτει αυτή η διαφορά αν υποθέσουμε ότι όλοι οι εκτελεστές έχουν επαρκή εκτελεστική δεξιότητα και είναι καλά μελετημένοι; Απλά από τον τρόπο με τον οποίο κρούουν τα πλήκτρα του οργάνου, το οποίο στην περίπτωση ενός πληκτροφόρου, ισοδυναμεί με τον τρόπο που εκφέρεται ο προφορικός λόγος. Για την ορθή απόδοση ενός μουσικού κειμένου ή ενός προφορικού λόγου, απαιτείται ύψιστη ευκρίνεια στην παραγωγή των φθόγγων ή των λέξεων αντίστοιχα. Αλλά αυτή η ευκρίνεια γίνεται αντιληπτή σε διάφορα επίπεδα. Ακόμη και στο χαμηλότερο επίπεδο μπορούμε να καταλάβουμε αυτό που παίζεται ή λέγεται, αλλά δεν ευχαριστεί τον ακροατή επειδή ο χαμηλός βαθμός της ευκρίνειας τον εξαναγκάζει να εντείνει την προσοχή του. Αλλά η κατεύθυνση της προσοχής σε συγκεκριμένους φθόγγους ή λέξεις είναι δευτερεύουσας σημασίας, ο ακροατής θα πρέπει να εστιάσει στις ιδέες και στη διασύνδεσή τους και γι' αυτό απαιτείται ο ύψιστος βαθμός ευκρίνειας στην εκτέλεση του κάθε φθόγγου ή στην εκφορά της κάθε λέξεως.»<sup>27</sup>

Ένα ολόκληρο κεφάλαιο με τίτλο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΕΣ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΕ ΑΠΛΑ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ (XIII) αφιερώνεται από τον γερμανό συνθέτη, βιρτουόζο του φλάουτου και διδάσκαλο του Φρειδερίκου του Μεγάλου, Johann Joachim QUANTZ (1697-1773) στο σπουδαίο εγχειρίδιό του με τίτλο VERSUCH EINER ANWEISUNG DIE FLÖTE TRAVERSIERE ZU SPIELEN, στη μελέτη των μουσικών σχημάτων - *figurae*.<sup>28</sup> Περιλαμβάνει δεκάδες τέτοια σχήματα, με αναλυτικά σημειωμένη την άρθρωσή τους (*legato*, *staccato* κτλ), πολλές φορές με συνοδεία ενάριθμου βάσιμου, καλλωπισμένες παραλλαγές τους, καθώς και λεπτομερείς σημειώσεις επ' αυτών. Αυτός ο οδηγός μπορεί να χρησιμεύσει ως ένας πρακτικός οδηγός για τα πλέον κοινά σχήμα-

27 FORKEL Johann Nikolaus, *Allgemeine Literatur der Musik* (1792).

28 QUANTZ Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), αγγλ. μτφρ E.R. REILLY, Northeastern University Press, Boston, 1966.

τα. Στις 21 παραγράφους του κεφαλαίου ΓΕΝΙΚΑ ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΕΚΤΕΛΕΣΣΕΩΣ ΑΣΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ (XI), ο Quantz καταδεικνύει τις αναλογίες ανάμεσα στο ρητορικό λόγο και τη μουσική σύνθεση και εκτέλεση.

Ο σύγχρονος αναλυτής, ή εκτελεστής είναι δύσκολο να εντοπίσει τα μουσικορητορικά σχήματα και να τα εκτιμήσει ή να τα εκτελέσει ανάλογα. Ανήκουν σε μια συνθετική και εκτελεστική πρακτική η οποία δεν διδάσκεται πια. Μια μελωδική γραμμή που εκ πρώτης όψεως φαίνεται συνεχής μπορεί να είναι κατασκευασμένη από σύζευξη ή ακόμη και επικάλυψη τέτοιων σχημάτων. Ο Peter F. WILLIAMS φέρνει το παράδειγμα της κλίμακας: πριν η κλίμακα τυποποιηθεί από τους εκτελεστές στη μελέτη του οργάνου τους ως μια συνεχής διαδοχή ανιόντων και κατιόντων φθόγων, θεωρείτο ως ένας συνδυασμός διακριτών τμημάτων, καθένα από τα οποία είχε την δικιά του λειτουργία και χαρακτήρα.<sup>29</sup> Στην εκτέλεση των έργων του Bach για πληκτροφόρο και γενικότερα ομοειδών έργων της εποχής, η απλή διάκριση σε *legato* και *non legato* παίξιμο είναι χονδροειδής και ως εκ τούτου ελλιπέστατη και παραπλανητική. Το ευρύ φάσμα των περισσότερο ή λιγότερο τυποποιημένων μελωδικών σχημάτων που χρησιμοποιεί ο Bach απαιτεί μια περίτεχνη και πολυποίκιλη παλέτα άρθρωσης που μόνο η ιστορική γνώση και η φαντασία του εκτελεστή μπορεί να προσπορίσει.

Συναισθήματα είναι οι καταστάσεις με τις οποίες δηλώνεται η διάθεση της συνείδησης απέναντι σε ό,τι πληροφορείται (αντιλαμβάνεται, αναθυμάται, φαντάζεται, διανοείται) και σε ό,τι πράττει (αποφασίζει ή επιθυμεί ή απλώς τείνει να πράξει).<sup>30</sup> Η έννοια του πάθους - *affectus* είναι ανάλογη με την έννοια του συναισθήματος και εμφανίζεται ως μερικότερη έννοια της διάθεσης - *affectio*. Στον ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟ, ως συνώνυμες της λέξεως πάθος - *perturbationes animi*, πολλές φορές χρησιμοποιούνται οι λέξεις *affectus* και *affectiones passions*. Κατά το φυσιολόγο COCLENIUS η λέξη *affectio* χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει είτε μια διάθεση, είτε μια κατάσταση, είτε τη μεταβολή ενός όντος, που η αιτία της είναι εξωτερική ή εσωτερική.

Οι ανθρώπινοι χαρακτήρες χωρίστηκαν από τον ΙΠΠΟΚΡΑΤΗ σε τέσσερις τύπους / ιδιοσυγκρασίες: αιματώδη, χολερικό, μελαγχολικό και φλεγματικό. Οι τέσσερις βασικοί χυμοί - αίμα, κίτρινη χολή, μέλαινα χολή, φλέγμα - διατρέχουν και μειγνύονται μέσα στο ανθρώπινο σώμα προσδίδοντας τα συγκεκριμένα πνευματικά και φυσικά χαρακτηριστικά του κάθε ανθρώπου. Ο κάθε χυμός παράγει ένα θεμελιώδες συναίσθημα και με την κράση αυτών των θεμελιωδών συναισθημάτων παράγονται νέα, συνθετότερα συναισθήματα.

Πίνακας 7: Οι 4 ανθρώπινοι χαρακτήρες

ΤΥΠΟΣ	Αιματώδης	Χολερικός	Μελαγχολικός	Φλεγματικός
ΧΥΜΟΣ	αίμα	κίτρινη χολή	μέλαινα χολή	φλέγμα
ΟΡΓΑΝΟ	καρδιά	ήπαρ	σπλήνα	εγκέφαλος
ΣΤΟΙΧΕΙΟ	αέρας	πυρ	γη	ύδωρ
ΠΛΑΝΗΤΗΣ	Ερμής	Άρης	Κρόνος	Ποσειδών

29 WILLIAMS Peter F., *Figurae in the Keyboard Works of Scarlatti, Handel and Bach: An Introduction*, Cambridge University Press, 1985.

30 ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ Ε.Π., *Ψυχολογία*, Δωδώνη, 1972



ΙΔΙΟΤΗΤΕΣ	θερμός & υγρός	θερμός & ξηρός	κρύος & υγρός	κρύος & υγρός
ΕΠΟΧΗ	Άνοιξη	Θέρος	Φθινόπωρο	Χειμώνας
ΗΜΕΡΑ	πρωί	μεσημέρι	εσπέρα	νύκτα
ΗΛΙΚΙΑ	νεότητα	ενηλικίωση	ωριμότητα	γήρας
ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΑ	αγάπη, χαρά	θυμός, μένος	θλίψη, πόνος	ηρεμία, μετριοπάθεια, θλίψη

Αυτό το ορθολογικό σύστημα ερμηνείας των συναισθημάτων χρησιμοποιήθηκε από τον René DESCARTES (1596-1650) στο TRAITÉ DES PASSIONS DE L'ÂME (1649), για εξηγήσει το λόγο που διαφορετικής ιδιοσυγκρασίας ακροατές, αντιλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο το ίδιο μουσικό έργο. Ο MATTHESON θεωρούσε θεμελιώδη τη μελέτη αυτού του εγχειριδίου για την κατανόηση της Θεωρίας των Συναισθημάτων.

Στους συνθέτες και ιδιαίτερα στους εκτελεστές, ως εκφραστές πολυποίκιλων και συχνά αντιθετικών συναισθημάτων, αυτοί οι χυμοί θα πρέπει να συνδυάζονται με τον καλλίτερο τρόπο. Αυτός που θέλει να αφιερωθεί στη σύνθεση, θα πρέπει κατά τον QUANTZ να διαθέτει:

«... ένα ζωντανό και φλογερό πνεύμα συνδυασμένο με μια ψυχή που είναι ικανή να νοιώσει τα πιο λεπτά συναισθήματα, ένα καλό μίγμα αυτών που αποκαλούν οι θεωρητικοί «χυμούς», χωρίς πολύ μελαγχολία, αρκετή φαντασία, εφευρετικότητα, κρίση και διάκριση, καλή μνήμη, ένα καλό και ευαίσθητο αυτί, ένα γρήγορο και κοφτερό μάτι και ένα ευεπίδεκτο μυαλό ικανό να αντιλαμβάνεται τα πάντα γρήγορα και εύκολα.»<sup>31</sup>

Ένα χρόνο αργότερα από το εγχειρίδιο του Descartes, ο Athanasius KIRCHER, ιησουΐτης μοναχός και πολυμαθής, δημοσιεύει το MUSURGIA UNIVERSALIS SIVE ARS MAGNA CONSONI ET DISSONI, μια επιτομή που έμελλε να ασκήσει μεγάλη επιρροή.<sup>32</sup> Στο έργο αυτό συνδέει τα διάφορα συναισθήματα με συγκεκριμένα στοιχεία από τη μουσική θεωρία όπως φαίνεται στο παρακάτω συνοπτικό πίνακα:<sup>33</sup>

Πίνακας 8: Σχέσεις Συναισθημάτων και Μουσικών Σχημάτων κατά Kircher

Amour (αγάπη)	Συνδυασμός πόθου και χαράς, αστάθεια, ήρεμο tempo, φθόγγοι μερικές φορές γρήγοροι, άλλες αργοί, ποικίλα διαστήματα που μπορούν να κατά περίπτωση τον πόθο ή τη χαρά.
Luctus seu Planctus (θρηνωδία)	Γρήγορο tempo, ημιτόνια και μεγάλα διαστήματα, καθυστερήσεις και διάφωνες συγχορδίες.
Laetitia et Exultatio (χαρά και αγαλλίαση)	Γρήγορο tempo, τρίσημος ρυθμός και χρήση γρήγορων χορών, σύμφωνα πηδήματα, λίγες διαφωνίες και συγκοπές, υψηλό ρεζίστρο.

31 QUANTZ Johann Joachim, από το κεφάλαιο Για τις απαιτούμενες ποιότητες που πρέπει να διαθέτουν αυτοί που θέλουν να αφιερώσουν τον εαυτό τους στη μουσική του Versuch..., §4, σελ.12 της αγγλ. μτφ

32 KIRCHER Athanasius, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni* (1650). Το εύρος των ενδιαφερόντων του Kircher εκτείνεται από τα καθαρά θεωρητικά θέματα μέχρι τον πρωτοποριακό πειραματισμό· κάποτε κατέβηκε στον κρατήρα του Βεζούβιου μετά από μια έκρηξη για να τον εξερευνήσει!

33 Με τη φράση «στοιχεία από τη μουσική θεωρία» εννοώ π.χ το tempo, τα διαστήματα, την άρθρωση κτλ.



Furor et Indignatio (οργή και αγανάκτηση)	Γρήγορο tempo, διαφωνίες.
Commiseratio et Lacryma (οίκτος και κλαυθμός)	Αργό tempo, μικρά διαστήματα και ιδιαίτερα ημιτόνια.
Timor et Afflictio (φόβος και πόνος)	Μέτριο tempo, οξείες διαφωνίες.
Praesumption et Audacia (εικασία και θράσος)	Έκφραση δεξιοτεχνίας.
Admiratio (θαυμασμός)	Εξαρτάται από τη σχέση μουσικής και κειμένου.

### III. Finis

**Ο** Διαφωτισμός ενεθάρρυνε μια πιο «φυσική» έκφραση στη μουσική, το προσωπικό συναίσθημα και την έμπνευση του συνθέτη. Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΩΝ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΩΝ και η κοσμολογική αντίληψη της μουσικής έγιναν λιγότερο πειστικές και μαζί τους η μουσική ρητορική άρχισε να παρακαμάζει. Στο τέλος του 18<sup>ου</sup> αι. η MUSICA POETICA ήταν απλώς μια αναφορά στο ALLGEMEINE GESCHICHTE DER MUSIK του Forkel.

Η μουσική είναι πρωτίστως μια τέχνη των φθογγικών σχέσεων. Μας φαίνεται συναρπαστικό και συνάμα γοητευτικό να προσδώσουμε σε αυτές τις σχέσεις κάτι περισσότερο και να δημιουργήσουμε σχέσεις σχέσεων με άλλους τομείς του επιστητού αλλά και του μυστηριακού, πολλές φορές και του άφατου. Τότε όμως δε μιλάμε για μουσική αλλά για μεταμουσική.<sup>34</sup> Μπορεί κανείς να συγκινηθεί εξ ίσου βαθιά είτε ακούγοντας την άρια *Erbarne dich, mein Gott*, είτε μελετώντας το Θεμελιώδες Θεώρημα της Άλγεβρας! Αυτό δε μειώνει καθόλου το μεγαλείο της μουσικής, αντιθέτως το εξαίρει, όπως το σύμπαν δεν χάνει καθόλου από την ομορφιά του όταν το ερμηνεύουμε με βάση τα μαθηματικά. Αυτό ίσως είναι και το μόνο Μυστήριο! Από την άλλη με πολύ σπουδή και προσοχή θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε θεωρίες σαν τη μουσικορητορική που αναπτύξαμε ανωτέρω. Να κατανοήσουμε τη μουσική μιας εποχής, πέρα από το δικό μας, και με τον τρόπο που την κατανοούσαν τότε. Σε κάθε περίπτωση οι σχέσεις θα παραμείνουν ανέπαφες.

•

34 Βρίσκω τις ιδέες του G.H. HARDY που εκτίθενται στην §16 της *Απολογίας ενός Μαθηματικού*, απόλυτα εφαρμόσιμες, με την κατάλληλη προσαρμογή, στη μουσική.