

Günter Scholtz

THRASYBULOS G. GEORGIADIS: *Nennen und Erklären. Die Zeit als Logos.* (Ὄνομάζειν καί ἡχεῖν. Ὁ χρόνος ὡς λόγος). Κατάλοιπο ἔργο ἐκδεδομένο ἀπὸ τὴν Irmgard Bengen. Μὲ πρόλογο τοῦ Hans-Georg Gadamer. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1985, σελ. 303.

Μετάφραση: Ν.Μ. Σκουτερόπουλος

Πάντα ἡ φιλοσοφία ἐνδιαφερόταν ἰδιαίτερος γιὰ τὴ μουσικὴ. Συχνά ὡστόσο τὰ μουσικοφιλοσοφικὰ ἔργα εἶναι ἰδιαίτερος δύσκολα ἀναγνώσματα –συλλογίζεται κανεὶς τὴ φιλοσοφία τῆς μουσικῆς τοῦ Adorno ἢ τὴν φαινομενολογία τῆς μουσικῆς τοῦ Ansermet– καὶ δὲν ἔχουν πολὺ εὐρὺ ἀναγνωστικὸ κοινό: οἱ φιλόσοφοι τὰ θεωροῦν ὡς πολὺ εἰδικά, καὶ συνάμα ὡς ὑπὲρ τὸ δέον προσανατολισμένα στὴν ἐπιστῆμη τῆς μουσικῆς· γιὰ τοὺς ἐπιστήμονες μουσικούς, πάλι, συχνά αὐτὰ τὰ ἔργα εἶναι πολὺ θεωρητικά, δὲν τοὺς προσφέρουν ἀρκετὰ πορίσματα πού νὰ ἐπιδέχονται ἐμπειρικὸν ἔλεγχο. Σ' αὐτὰ τὰ ἔργα πρέπει νὰ ὑπαχθεῖ καὶ τὸ βιβλίον τοῦ Γεωργιάδη, τὸ ὁποῖο παρουσιάζουμε ἐδῶ καὶ τὸ ὁποῖο ἔχει ἐκδόσει ἡ I. Bengen ἀπὸ τὰ κατάλοιπα τοῦ δασκάλου τῆς, τοῦ μουσικοῦ ἐπιστήμονα πού πέθανε τὸ 1977. Ὁ Γεωργιάδης δὲν εἶχε δώσει στὸ βιβλίον ὀριστικὴ μορφή, ἤδη κι ἐκεῖνος σκεπτόταν νὰ τὸ τυπώσει ἔτσι ὅπως τὸ εἶχε ἀφήσει. Ἡ συνεχιζόμενη παραγωγικὴ ἐργασία του στὰ ἐρωτήματα πού τὸν ἀπασχολοῦσαν ἦταν πῶς σημαντικὴ γι' αὐτόν ἀπὸ ἕνα πρόωρα τελειωμένο ἀλλὰ προβληματικὸ ἔργο. Ἐτσι, παράλληλα μὲ ὀρισμένα ὀλοκληρωμένα κεφάλαια βρίσκουμε ἐπίσης ἐδῶ σκόρπια διανοήματα καὶ σημειώ-

* Ἡ βιβλιοκρισία αὐτὴ δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ *Philosophische Rundschau*, ἔτος 34, τεύχος 4 (1987), σελ. 306-312.

σεις, πού πρέπει νά τά θεωρήσουμε ὡς προσωρινά. Αὐτό γεννᾷ πρόσθετες δυσκολίες γιά τή μελέτη τοῦ βιβλίου, ἀπό τήν ἄλλη ὁμως ἔχει καί μιᾶ ιδιαίτερη γοητεία: μᾶς ἐπιτρέπει νά δοῦμε ἀπό μέσα τό πνευματικό ἐργαστήρι ἑνός εἰδικοῦ ἐπιστήμονα πού θεωροῦσε τόν ἑαυτό του ὡς ἱστορικό τῆς μουσικῆς (σ. 12) ἀλλά πού ἡ ἐπιστήμη του τόν ὀδήγησε νά στοχαστεῖ γύρω ἀπό τήν οὐσία τῆς μουσικῆς καί μέ αὐτό νά φιλοσοφήσει. Ἡ ἀνεπάρκεια τῶν ἱστορικῶν δεδομένων, ἡ ἐπίγνωση ὅτι ὅλη ἡ γνώση τῶν πραγματικῶν δεδομένων βασίζεται σέ μή ἐκπεφρασμένες προϋποθέσεις, ὀδήγησαν τόν Γεωργιάδη στήν κατάστροφή μιᾶς μεταφυσικῆς τῆς μουσικῆς.

Ἀπό μιᾶ πλευρά ἡ μέθοδος τοῦ βιβλίου εἶναι φαινομενολογική. Ὁ Γεωργιάδης δέν ἠθελε νά «ἀποδείξει», ἀλλά νά «δείξει τό ἐκδηλο ἑνός πραγματικοῦ πλέγματος σχέσεων, ἑνός φαινομένου, ἑνός δεδομένου» (σ. 18), ἠθελε νά μένει πάντοτε στό «φαινόμενο», «στήν ἐπιφάνεια, σ' αὐτό πού βλέπω διά γυμνοῦ ὀφθαλμοῦ» (σ. 159). Ὡστόσο, πρόθεση τοῦ Γεωργιάδη δέν ἦταν ἐν προκειμένῳ νά ἀσκήσει αὐστηρή ἐπιστήμη, ὅπως τήν ἐννοοῦσε ὁ Husserl, ἀλλά νά ἀποσαφηνίσει τίς ἐμπειρίες του. «Ἡ ἐκθεσή μου βασίζεται στή δική μου ἐμπειρία. Μιλῶ γιά ὅ,τι ἐκδηλώνεται σέ ἐμένα ὡς βεβαιότητα...» (σ. 17). Πραγματικά, ὑπάρχουν ἐδῶ χωρία, τά ὁποῖα εἶναι καθαυτό φαινομενολογικά. Ταυτόχρονα ὁμως παρεμβαίνει σ' αὐτή τή μεθοδική πορεία ἡ ἀναμέτρηση μέ τή φιλοσοφική παράδοση, ἰδιαίτερα μέ τήν κλασική - ἑλληνική, δηλαδή μέ τόν Παρμενίδα, τόν Πλάτωνα καί τόν Ἀριστοτέλη. Βρίσκουμε ἔτσι σ' αὐτό τό βιβλίο ἀκόμη καί ἐκτενέστερες, ἱστορικές - ἐννοιολογικές παρεκβάσεις, π.χ. γιά τήν προέλευση τῶν ἐννοιῶν τῆς ἁρμονίας (σ. 61 κ.έ.), τοῦ ρυθμοῦ (σ. 94 κ.έ.), τοῦ νόμου (σ. 100 κ.έ.). Ὁ συγγραφέας ἔχει πεῖ ὅτι ἡ μέθοδος του «δέν εἶναι φιλοσοφική»: «Ἐργάζομαι “ἀπό κάτω πρὸς τά ἐπάνω” μέ ἀφειρητά τό εἰδικό, τή μουσική» (σ. 18). Ἐν τούτοις, ἀπό τήν πρώτη κι ὅλας σελίδα σχηματίζουμε τήν ἐντύπωση ὅτι καθοδηγεῖται ἀπό ἕνα ὀρισμένο φιλοσοφικό πρίσμα· καί εἶναι ἐντελῶς προφανές ὅτι αὐτό κατευθύνει καί τή φαινομενολογική ματιά. Ἦδη μέ τή διαπλοκή φαινομενολογίας καί ἐρμηνείας κειμένων ὁ Γεωργιάδης εἶναι κοντά - ἀπό μεθοδολογική ἄποψη - στούς ἐκπροσώπους τῆς ἐρμηνευτικῆς φιλοσοφίας, στόν Heidegger καί τόν Gadamer, μέ τούς ὁποίους εἶχε ζωντανή πνευματική ἐπικοινωνία, καί ἡ ἐγγύτητα αὐτή ἐπιβεβαιώνεται ἀπό ὀρισμένα γνωρίσματα τοῦ περιεχομένου, παρ' ὅλο ὅτι συναντᾶμε ἐδῶ ἕναν ἐντελῶς ἀνεξάρτητο στοχασμό.

Ὅπως καί στή φιλοσοφική ἐρμηνευτική τοῦ Gadamer, ὁ στοχασμός αὐτός ἐστιάζεται σέ μιᾶ φιλοσοφία τοῦ Λόγου, στήν ὁποία ἔχουν διαπλεχτεῖ μεταξύ τους στοιχεῖα φιλοσοφικά καί βιβλικά. Καθώς εἶναι γνωστό, λόγος στά ἑλληνικά μπορεῖ νά σημαίνει ἀνάμεσα στ' ἄλλα τόν λόγο καί τόν ἀριθμό. Σύμφωνα ὁμως μέ τόν Γεωργιάδη, ἀπό τόν Hegel καί ἔπειτα, ἡ φιλοσοφία ἔχει λησμονήσει τόν «ἀριθμητικό λόγο» («Zahlen - Logos») (σ. 234). Καί ἀπό αὐτή τήν ἄποψη τό βιβλίο τοῦ Γεωργιάδη σχεδιάστηκε ἐνδεχομένως καί ὡς ἕνα συμπλήρωμα τῆς ἐρμηνευτικῆς τοῦ Gadamer: ὁ λόγος δέν εἶναι μόνο γλώσσα, εἶναι ἐπίσης ἀριθμός καί -κάτι πού προκύπτει ἀπό αὐτό- μουσική. Τό προκείμενο ἔργο, τό ὁποῖο ὁ Γεωργιάδης τό συνέλαβε ἤδη τό 1961 (σ. 292),

είναι ένα βιβλίο γύρω στο θέμα γλώσσα και μουσική. Ο συγγραφέας, ο οποίος είχε ήδη εκθέσει ιστορικά τη σχέση τους σε μία μονογραφία του με βάση τη μελοποίηση της θείας λειτουργίας, προσπαθεί εδώ να αποσαφηνίσει αυτή τη σχέση από την άποψη των αρχών, από φιλοσοφική άποψη.

Γλώσσα και μουσική, διαβάζουμε εδώ, είναι «δύο εκ θεμελίων διαφορετικές θεωρήσεις της πραγματικότητας, δύο έντελως διαφορετικά σημεία έκκινήσεως προκειμένου να συλλάβει κανείς την πραγματικότητα, να την παρουσιάσει, να γίνει άνθρωπος» (σ. 13). Η πρώτη, προεισαγωγική, διάκριση αυτών των δύο γίνεται με άφετηρία τη χριστιανική θρησκεία: «Η γλώσσα έρχεται από τον Θεό και είναι στραμμένη στον κόσμο (τη φύση), είναι προσανατολισμένη σ' αυτόν. Αντιθέτως, η παράσταση των αγγέλων που μελωδούν: αυτοί γυρίζουν τα νώτα στη φύση, στρέφονται προς τον Θεό και ύμνούν τον Θεό. Η μουσική είναι εγκώμιο και ευχαριστία: είναι τό να αποστρέφεται τη φύση, τό δημιούργημα, και να στρέφεται στον Θεό, τον Δημιουργό· δέν “βλέπει” τη φύση ή μουσική και για τοῦτο αδυνατεί να την αίσθητοποιήσει» (σ. 14). Αυτό γίνεται κατανοητό ως ακόλουθος: η γλώσσα παράγει λέξεις, οι οποίες μπορούν να χαρακτηρίζουν τό εμπειρικό δεδομένο (Diesda). Η μουσική όμως δέν αίσθητοποιεί τίποτε χειροπιαστό, δέν δημιουργεί «μορφώματα τά όποια σημαίνουν» (σ. 215). Και για τοῦτο ή μουσική είναι «ή μόνη τέχνη χωρίς περιεχόμενο, χωρίς τόδε τί (Diesda), χωρίς “φράση” χωρίς “υποκείμενο” (Sujet), ή μόνη τέχνη που δέν “αναγγέλλει” τίποτε, που δέν “απεικονίζει” τίποτε» (σ. 192).

Από την άλλη όμως πλευρά γλώσσα και μουσική συνδέονται: και στις δύο συντελείται μία μεταφυσική γνώση (Wissen), μία γνώση για τό ΕΙΝΑΙ (das ES IST). Κι εδώ ή κατανόηση αρχίζει να γίνεται δύσκολη. Ο συντάκτης αυτής της βιβλιοκρισίας θά επιχειρήσει απλώς να σκιαγραφήσει –κι αυτό επιφυλακτικά– τό βασικό διανόημα. Ο λόγος ως «ονοματοδοτικό ένέργημα» (Nennen) συνενώνει –όπως στον Gadamer ή γλώσσα– τό Έγώ και τον κόσμο, υποκείμενο και αντικείμενο. Τό «ένέργημα του ονοματοδοτείν» (Nennakt), τό όποιο συνάμα είναι και ή πρωταρχή του ανθρώπου, είναι βέβαια προσανατολισμένο σε ένα «τόδε τί» (Diesda), σε κάτι όρισμένο, ώστόσο δέν «χαρακτηρίζει» αυτό τό όρισμένο. Πιο σωστά, απλώς αποκαλύπτει τό πρόδηλο ΕΙΝΑΙ (ES IST) αυτού του όρισμένου – ένα ΕΙΝΑΙ ώστόσο, τό όποιο «ξεγλιστράει» από τον χαρακτηρισμό (σ. 152 κ.έ.). Ο Γεωργιάδης εκφράζεται με αυτόν τον τρόπο για να αποφύγει κάθε λογής υποστασιοποίηση και πραγμάτωση (Verdinglichung), και έννοει με αυτό ό,τι στη φιλοσοφική παράδοση ονομάζεται “τό είναι”, τό Άπόλυτο, ή αλήθεια. Γιατί ως ΕΙΝΑΙ (ES IST), ό Γεωργιάδης έννοει τί «πρωταρχικά - πραγματικό» (das Ursprünglich - Reale), από τό όποιο προέρχεται καθετί πραγματικό, τό είναι του Παρμενίδη (σ. 11, σ. 152 κ.έ.). Ένώ, τώρα, ή επιστήμη προσπαθεί να εκφράσει την ουσία, τό τί έστί, των πραγμάτων, ή τέχνη άρθρώνει –ή καλύτερα, αποκαλύπτει– τό ΕΙΝΑΙ (das ES IST).

«Τέχνη» είναι μία παραγωγή, μία κατάδειξη του πραγματικού, ή όποία βασίζεται στην προφάνεια, ένα καταστάλαγμα της γνώσης για τό ΕΙΝΑΙ

(ES IST)» (σ. 16). "Όπως ή ρομαντική φιλοσοφία τής τέχνης (Schelling), έτσι καί ό Γεωργιάδης έχει για άφετηριακό σημείο τήν *Kritik der Urteilskraft* του Kant, καί κάνει τήν τέχνη συνήγορο τής μεταφυσικής. Δέν μās έκπλήσσει τό γεγονός ότι, όπως στον Heidegger, ή τέχνη λούζεται σ' ένα θεολογικό, θά λέγαμε, φώς. Θυμίζει έτσι τόν λόγο του Heidegger για τό «ξέφωτο του είναι» (Lichtung des Seins), τό όποιο άνοιγεται, άποκαλύπτεται στήν τέχνη, τά λόγια του, τά κατ' επανάληψη χρησιμοποιημένα, για τήν «φωτεινότητα» (Heile) καί τό «ξάστερο», για τά «'Επιφάνεια», πού εκδηλώνονται στα μεγάλα μουσικά έργα (σ. 16, σ. 162 κ.έ.). Γιατί καί ή μουσική, κι *άκριβώς* αυτή, άποτελει μιάν εμφάνιση του EINAI (ES IST), καί μάλιστα ξεχωρη από κάθε εμπειρικό κόσμο.

Ό τρόπος μέ τόν όποιο τό κάνει αυτό προκύπτει από τήν ούσία της. Ό Γεωργιάδης άνιχνεύει αυτή τήν ούσία έχοντας ως άφετηρία τόν 'Αριστοτέλη, διαμέσου μιās διεξοδικής έρμηνείας τής άριστοτελικής έννοιας του χρόνου (σ. 28-51). 'Από τόν γνωστό όρισμό του χρόνου, ως αυτού τό όποιο επιδέχεται μέτρηση κατά τήν κίνηση, ό Γεωργιάδης άναπτύσσει τό ακόλουθο διανόημα: χρόνος είναι κατ' αρχήν τό «διαρκεϊν» (das «Währen»), αυτό όμως στον νοϋ μεταστρέφεται σε μέτρηση σημείων του τώρα· άναδύεται έτσι ό «άριθμητικός λόγος» (Zahlen - Logos). Αυτόν τόν ενεργοποιεί, ή τόν «άντικατοπτρίζει», τό «ήχεϊν», ή μουσική. Για τοϋτο ή μουσική είναι κατ' ούσίαν χρονική τέχνη (Zeitkunst).

«Ένα σταθερό πράγμα (ein beharrendes Ding) *έμφανίζεται* καί *έκτός* αυτού έχει σταθερότητα. Κάτι τέτοιο όμως δέν ισχύει για τόν ήχο. Γιατί ό ήχος συνίσταται στο ήχεϊν. 'Υφίσταται *καθώς γίνεται*. Δέν είναι ένα Κάτι, τό όποιο επιπλέον συμβαίνει καί νά ήχεϊ, αλλά ένα "ήχεϊ" (ein Es tönt), όπως καί ό χρόνος είναι τό "διαρκεϊ" (Es währt). Τό "ήχεϊ" είναι ένα Κάτι sui generis: συγκροτείται ως χρόνος, ως ένα "διαρκεϊ". 'Ενώ ό χρόνος είναι ένα διαρκεϊν χωρίς υπόβαθρο (Substrat), τό ήχεϊν είναι ένα συγκεκριμένο διαρκεϊν, ένα Κάτι ως διάρκεια, μιά διάρκεια ως Κάτι. 'Ο νοϋς συλλαμβάνει χρόνο ό όποιος ήχεϊ, τό διαρκεϊν εκδηλώνεται άμεσα ως ένα πρωταρχικό Κάτι· καθως διαρκεϊ, καθως ήχεϊ, παράγεται τό υπόβαθρο του διαρκεϊν καί είσχωρεί, όπως τό διαρκεϊν, μέσα μας. 'Επομένως, τό ήχεϊν, τό όποιο συγκροτεί τό υπόβαθρό του ως διάρκεια, δέν είναι -όπως π.χ. τό πράγμα ή καί ή όμιλία ή οί σκέψεις- ένα Κάτι μέσα στο χρόνο, αλλά ένα Κάτι πού ό *όντολογικός τρόπος* του (sein Seinsmodus), είναι διάρκεια, συνίσταται σε διάρκεια· είναι μιά διάρκεια, ή όποία φανερώνεται ως ένα συγκεκριμένο Κάτι· *έμεις συλλαμβάνουμε πραγματικό χρόνο*» (σ. 52).

Βέβαια τό ήχεϊν είναι επίσης φαινόμενο τής αισθητηριακής αντίληψης. 'Όστόσο, τό «πρωταρχικό» σ' αυτό δέν είναι «τό φυσικό δεδομένο», αλλά «τό πρωτεϋον είναι ή *άριθμητική σχέση* καθαυτή, ό όποία *έμφανίζεται κατ' άμεσο τρόπο* στο ήχητικό φαινόμενο» (σ. 69). "Έτσι, τό ήχεϊν, ή μουσική, «είναι παράγωγο του νοϋ» (σ. 56). Ό Γεωργιάδης περιγράφει τή φυσική πλευρά, τό «άπ' έξω» τής μουσικής άπλως ως κάτι πού χρησιμεύει στο νοϋ προκειμένου νά καταστήσει πραγματική τή διάρκεια καί τς άριθμητικές σχέσεις:

«... τό άπ' έξω» (das Aussen) προκαλεῖ ἐπίσης τό ήχεῖν, καί ὁ νοῦς πιέζει γιά νά συμπυκνώσει τή διάρκεια καί νά τήν καταστήσει κάτι πραγματικό. Τό ήχεῖν ἔρχεται τώρα νά συναντηθεῖ μέ αὐτόν. Μέ τή βοήθεια τοῦ "Άλλου, τοῦ «άπ' έξω», ἐκείνου μέ τήν πραγματική ὕφή (des Dinghaften), ἡ διάρκεια (das Währen) προσφέρεται σ' αὐτόν ὡς κάτι πραγματικό (als Reales). Τό «άπ' έξω» καθαυτό, τό ὁποῖο σ' ἐμαῶς φθάνει ὡς αἴσθημα (Empfindung), παραμένει κάτι ἐξωτερικό. Ἡ διάρκεια ὁμως, ἡ ὁποία τώρα μέ τή βοήθεια τοῦ «άπ' έξω» ἔχει διαμορφωθεῖ σέ κάτι ὀρισμένο (als Bestimmtes), εἰσχωρεῖ στό νοῦ· ξεδιπλώνεται ὡς "Ένα καί ὡς ἀριθμός –ένα παράγωγο τοῦ νοῦ–, ὡς τό ἡχητικό "Ένα καί ἡ ἐνεργοποίησή του ὡς ἡχητικῆς ἀριθμητικῆς ἀναλογίας: ὡς *ἀρμονία*» (σ. 56).

"Όλη αὐτή ἡ φιλοσοφία τῆς μουσικῆς, ἀπό τήν ὁποία ἐμεῖς ἐδῶ μπορέσαμε νά ἀναφέρουμε ἀκροθιγῶς ὀρισμένα μόνο σημεῖα της καί γενικά χαρακτηριστικά της, εἶναι σέ τελική ἀνάλυση προσπάθεια γιά νέα θεμελίωση τῆς γνωστῆς φράσης τοῦ Leibniz ὅτι ἡ μουσική εἶναι «μιά μυστική ἀριθμητική ἄσκηση τοῦ πνεύματος, τό ὁποῖο ἀριθμεῖ ἀσύνειδα». «Τό "αἰσθητήριό ὄργανο" γιά τό ἡχητικό φαινόμενο εἶναι προφανῶς ἕνα "ὄργανο μέτρησης ἀναλογιῶν": τό ὄργανο αὐτό μετράει» (σ. 70). Αὐτό ὁ Γεωργιάδης τό θεμελιώνει μέ τή σύνδεση πυθαγόρειων καί ἀριστοτελικῶν διανοημάτων. Οἱ Πυθαγόρειοι διαμόρφωσαν, ὡς βάση τῆς θεωρίας τῆς μουσικῆς, μιά διδασκαλία γιά τίς ἀναλογίες, δέν γνώριζαν ὁμως ὅτι τό ἐνέργημα τῆς μέτρησης ἐντοπίζεται στό νοῦ καί εἶναι ἕνας ὀρισμένος ὑπαρκτικός τρόπος τοῦ χρόνου. Ἄπεναντίας ὁ Ἄριστοτέλης ὀρθότατα ἐντόπισε τό ἐνέργημα τῆς μέτρησης στήν ψυχή, δέν βρῆκε ὁμως τόν δρόμο πού ὀδηγεῖ ἀπό ἐκεῖ σέ μιά θεωρία τῆς ἀρμονίας καί τῆς μουσικῆς. Ὁ Γεωργιάδης συνδέει αὐτά τά νήματα: οἱ ἀναλογίες, οἱ ὁποῖες συγκροτοῦν τή μουσική εἶναι σχέσεις, οἱ ὁποῖες ὀφείλουν τήν προέλευσή τους στήν δραστηριότητα τοῦ χρονικοῦ νοῦ, ὁ ὁποῖος ἀντιλαμβάνεται καί χτίζει τόν χρόνο (ιδίως σ. 77). Ὁ παλαιότερος καθορισμός –μουσική ὡς μαθηματική τέχνη– καί ὁ νεότερος ὀρισμός –μουσική ὡς χρονική τέχνη– ἔχουν κι ἐδῶ, ὅπως ἤδη στόν Schelling, συνδεθεῖ. Ἡ μεταφυσική ἀναφορά καί τό νοηματικό περιεχόμενο τῆς μουσικῆς ὑπό αὐτή τήν ἐννοια ἐγκείται στήν ἀναφορά της στή «διάρκεια» (Währen). Γιατί αὐτή εἶναι γιά τό νοῦ «ἡ ἄγκυρά του, τό ἔδαφος στό ὁποῖο ἡρεμεῖ, τό στοιχεῖο ὅπου ζεῖ καί κινεῖται καί τό ὁποῖο τόν διαπερνᾷ» (σ. 55 κ.έ.). Ἡ μουσική λοιπόν ἀποκαλύπτει τό εἶναι, τό ΕΙΝΑΙ (das ES IST) ὡς «διάρκεια» (Währen). «Ὁ λόγος τῆς ποίησης ἐκδηλώνεται στό λόγο τοῦ ἰδωμένου σύμπαντος, στό ἐνέργημα τοῦ ὀνομάζειν. Οἱ εἰκαστικές τέχνες εἶναι ὁ λόγος τοῦ *τόδε τί* (des Diesda), τό σημεῖο. Ἡ μουσική βασίζεται στό λόγο τοῦ διαρκεῖν, στό ἡχητικό φαινόμενο» (σ. 163).

Αὐτή ἡ φιλοσοφία τῆς μουσικῆς θέτει πολλά ἐρωτήματα, μεταξύ ἄλλων ὀροθετεῖται μέ σαφήνεια ἀπέναντι σέ ὅ,τιδήποτε δέν ἀνήκει στή μουσική σφαῖρα, καί ἀπέναντι στίς ἄλλες τέχνες. Ἔτσι π.χ. εἶναι σαφῶς κατανοητός ὁ χαρακτηρισμός τῆς μουσικῆς ὡς ἑνός συσχετικοῦ συστήματος (Beziehungssystem), ἀφοῦ ἡ οὐσία της συνίσταται στή σχέση τῶν ἡχῶν. Τίθεται ὁμως τό ἐρώτημα ἂν ἡ κατηγορία τῆς σχέσης τῶ ὄντι ἰσχύει μόνο στή μουσική

κι ὄχι καί στήν ποίηση ἢ τήν πλαστική τέχνη (σ. 21), δεδομένου ὅτι καί σ' αὐτές τίς τέχνες μιλάμε γιά «σύνθεση» (Komposition). Εὐλόγο εἶναι ἐπίσης νά ὀρίσουμε τή μουσική ὡς ἀμιγῶς χρονική τέχνη. Ἄλλά τό ἠχητικό φαινόμενο εἶναι ἐντελῶς ξεκομμένο ἀπό τό χῶρο; Πραγματικά ἀκοῦμε μουσική στό τύμπανο τοῦ αὐτιοῦ (σ. 53 κ.έ., σ. 117) ἢ μήπως ἐντοπίζουμε ἤχους καί στό χῶρο; Δέν ἔχουν πάντοτε οἱ ἤχοι καί μιὰ κατά χῶρο διάσταση; Θά ἔπρεπε νά δεχθοῦμε ὅτι ὁ γλωσσικός ἤχος (Sprachlaut) εἶναι πραγματικά «αἰσθημα», τό ἠχητικό ὅμως φαινόμενο κάτι ἐντελῶς «ἀπαλλαγμένο ἀπό αἰσθήματα» (σ. 27, σ. 119 κ.έ., σ. 136), παρ' ὅλο ὅτι στή γλώσσα κατά κανόνα δέν προσέχουμε τούς ἤχους πού ἀκοῦμε, ἀλλά ἔχουμε στραμμένη τήν προσοχή μας στό νόημα, ἐνῶ ἀπεναντίας στή μουσική σημειώνουμε πέρα ὡς πέρα συνειδητά τό χρῶμα τοῦ ἤχου; Ἄν τό ἠχητικό χρῶμα εἶναι ἀπλῶς κάτι ἐξωτερικό, τό ὁποῖο «ἐνυπάρχει στόν ἤχο ὡς ἕνας θόρυβος» (σ. 24), αὐτό δέν θά σήμαινε ὅτι ἡ ἐνορχήστρωση εἶναι κάτι τό ὁποῖο δέν ἀφορᾷ τή μουσική ὑπό στενότερη ἐννοια; Ὁ πυθαγορισμός τοῦ Γεωργιάδη τείνει νά ἀποσυνδέσει ἐντελῶς τή μουσική ἀπό τή σφαῖρα τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου. Δέν θά ἔπρεπε ὅμως ὁ Γεωργιάδης, στοιχώντας στήν παράδοση τοῦ Leibniz, νά ἐννοεῖ καί τίς αἰσθητηριακές ἐντυπώσεις ὡς μετρητικό ἐνέργημα τῆς ψυχῆς; – Ὅτι στή μουσική αὐτό πού λογιζόμαστε εἶναι πιό σημαντικό ἀπό αὐτό πού πραγματικά ἀκοῦμε (σ. 25) καί ὅτι ἡ ἀναλογία (Relation) τῶν ἤχων εἶναι πιό σημαντική ἀπό ὅτιδήποτε ἀναφέρεται στήν ἀκουστική (σ. 70), αὐτά ἀποτελοῦν σημαντικές ἀπόψεις. Ἄν ὅμως τή μουσική παραγωγή τήν κατευθύνει ἡ «ἐσωτερική ἀκοή» (σ. 125), συνίσταται τῷ ὄντι ἡ καθαυτή ἐργασία τῆς μουσικῆς στήν παραγωγή πραγματικῶν ἤχων (σ. 100, σ. 166), ἢ, ἀπεναντίας, εἶναι ἡ μουσική μιὰ δραστηριότητα τῆς μουσικῆς φαντασίας; Τήν φαντασία, ἡ ὁποία στή φιλοσοφική παράδοση εἶχε ρόλο συμβιβαστικό ἀνάμεσα στό αἰσθητηριακό καί στό πνευματικό, καί ἡ ὁποία σχεδίασε καλλιτεχνικά μορφώματα, ὁ Γεωργιάδης δέν τήν ἀναφέρει κἀν. Κατ' ἀκολουθίαν λείπει καί ἡ ἐννοια τῆς καλλιτεχνικῆς μορφῆς. Κατά τόν 18ο αἰῶνα ἡ μαθηματική θεωρία τῆς μουσικῆς ὑποχωροῦσε, διότι μέ τή βοήθεια τῶν μαθηματικῶν μπορεῖ κανεῖς νά κατανοήσει τά θεμέλια τῆς μουσικῆς ὄχι ὅμως καί τήν ὁμορφιά καί τόν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τῶν ἔργων. Δέν πρέπει νά διατυπώσει καί σήμερα ἡ θεωρία τῆς μουσικῆς τούς ἴδιους ἐνδοιασμούς; Ἄλλά ἀκόμη καί σέ αὐτές τίς περιοχές, στίς ὁποῖες ὁ Γεωργιάδης δέν ὑπείσέρχεται, ἀναγνωρίζουμε τήν ἐγγύτητα μέ τόν Heidegger καί τή σχολή του. Καθώς ἡ τέχνη, λειτουργώντας μεταφυσικά, ἀναλαμβάνει τό χρέος νά ἀποκαλύψει τό εἶναι, χωρίζεται ἀπό ὅ,τιδήποτε θυμίζει τήν ὑποκειμενικότητα τοῦ καλλιτέχνη. Γιά τόν ἴδιο λόγο ἀφήνεται ἐντελῶς κατά μέρος καί ἡ μακρά παράδοση τῆς ἀρχαίας διδασκαλίας γιά τά πάθη (Affektenlehre), ἐνῶ ἡ σχέση μουσικῆς καί ἐσωτερικῆς αἰσθησης ἐξετάζεται μόνο ἀκροθιγῶς (σ. 126). Ὑπό τήν ἐπίδραση τῆς χαϊντεγκεριανῆς φιλοσοφίας τῆς τέχνης ἔχει καί ὁ Gadamer ὀρίσει τή μουσική – ἡ ὁποία ἀπό τόν 18ο αἰῶνα καί ἔπειτα λογιζόταν ἢ κατ' ἐξοχήν ἐκφραστική τέχνη – ὡς ἕνα «εἶδος μαθηματικῶν πού ἤχοῦν» (Wahrheit und Methode, σ. 87). Πάντως ὁ Γεωργιάδης, σέ ἕνα σημεῖο τουλάχιστον, ὑπαινίσσεται πῶς θά μπορούσε κανεῖς νά σκεφθεῖ λογικά τή σχέση

συναισθήματος και μουσικής, δηλαδή ως μεταλλαγή (Verwandlung).

Ἐκ πρώτης ὄψεως ἡ γλώσσα, ἡ ὁποία «σημαίνει» καί «δηλώνει», καί ἡ μουσική, ἡ ὁποία ὡς μιᾶ ἄρθρωση σχέσεων (Relationsgefüge) καθιστᾶ ἀντιληπτό τόν πραγματικό χρόνο, συμπεριφέρονται, στόν Γεωργιάδη, κατά τρόπο συμπληρωματικό· ἡ μιᾶ στέκεται μέ ἴσα δικαιώματα ἀπέναντι στήν ἄλλη. Ὡστόσο, ἂν τίς δοῦμε πιό προσεκτικά, τό ὀνοματοδοτικό ἐνέργημα ἔχει προτεραιότητα σέ σχέση μέ τό ἠχεῖν (Erklingen), (σ. 160 κ.έ.). Τόν ἀναστοχασμό (Reflexion), ὁ ὁποῖος συντελεῖται στή γλώσσα, ἡ μουσική τόν ἔχει ὡς προϋπόθεσή της, καί μέ αὐτό ἡ γλώσσα ξαναπαίρνει τήν παλιά ἐξέχουσα θέση της. Ἴσως γι' αὐτό ἡ ποίηση καταλαμβάνει καί στό σύστημα τῶν τεχνῶν, τό ὁποῖο ἔχει καταστρώσει ὁ Γεωργιάδης (σ. 163) – ὅπως καί σέ ὅλη τήν ἰδεαλιστική αἰσθητική– τήν πρώτη θέση. Ἀλλά ὁ ἀκριβέστερος προσδιορισμός τῆς σχέσης γλώσσας καί μουσικής ἀπαιτεῖ κατά τόν Γεωργιάδη μιάν ἱστορική συνεξέταση: τῆς ἀμοιβαίας ἐπιρροῆς αὐτῶν τῶν δύο. Ἡ σκιαγράφηση αὐτῆς τῆς διεργασίας ἀπό τόν Γεωργιάδη κατά κάποιον τρόπο ἀνασυνθέτει ἱστορικοφιλοσοφικά τή γένεση τῆς Κλασικῆς, τῆς Βιενναίας λεγόμενης, μουσικῆς, καί ἔδωσε στόν Γεωργιάδη τήν ἀποφασιστική ὠθηση ὥστε νά ἀφιερῶθῃ στή σπουδή τῆς μουσικῆς (σ. 12). Καί ἐδῶ θά ἀναφερθοῦμε ἀκροθιγῶς στά βασικά μόνο γνωρίσματα.

Ἐνώ στήν ἀρχαιότητα δέν ὑπῆρχε ἀκόμη αὐτόνομη μουσική, ἀλλά μόνο μουσική, δηλαδή ἡ σύνδεση μουσικῆς καί γλώσσας, ἡ Δυτική Εὐρώπη δημιουργεῖ τίς προϋποθέσεις γιά τόν δικό της μουσικό πολιτισμό: πολυφωνία καί μουσική γραφή (σ. 215). Ἡ νεότερη ἐξέλιξη ξετυλίγεται σέ τρία βήματα: 1. Ὁ Heinrich Schütz θέτει τή βάση. Δημιουργεῖ βέβαια καί αὐτός μουσική δεμένη μέ τή γλώσσα, ἀλλά κατά κάποιο τρόπο πού μεταλάσσει καί τή γλώσσα καί τή μουσική: Ἀποκαλύπτει τή μουσική δομή τῆς γερμανικῆς γλώσσας καί ἀποτυπώνει αὐτή τή δομή ἐπάνω στή μουσική (σ. 182 κ.έ.). Μέ αὐτό τόν τρόπο ἔχει ἐτοιμαστῆ τό ἔδαφος γιά μιᾶ νέα ἐξέλιξη. Γονιμοποιημένη ἀπό τήν γερμανική γλώσσα ἡ μουσική μπορεῖ τώρα νά ἀποδεσμευτεῖ ἀπό τό λόγο (σ. 188). 2. Διαμορφώνεται μιᾶ καθαρῶς ὀργανική μουσική – ἀντιπροσωπευτικά μέ τόν Bach – ἡ ὁποία εἶναι ἓνα καθαρῶ «φαινόμενο ἐνδομουσικῶν σχέσεων» (σ. 126), καί ὑπακούει ἀποκλειστικά στούς δικούς της μουσικούς νόμους. Ἡ μουσική βρίσκει τόν ἑαυτό της (σ. 219). Λίγο ἀργότερα ἀποσπᾶται καί ἡ ποίηση ἀπό τό πρότυπο τῆς μουσικῆς. Ὁ Hölderlin θεμελιώνει μιᾶ ποίηση ἡ ὁποία εἶναι πλασμένη ἐξ ὀλοκλήρου ἀπό τή γλώσσα. 3. Ἐν τέλει, ἡ Βιενναία Κλασική μουσική ὀλοκληρώνει σέ κάτι ἐνιαῖο τίς κατακτήσεις τῶν δύο προηγούμενων βαθμίδων. Ἀπό τή μουσική πού ἐξακολοθοῦσε νά εἶναι δεμένη μέ τή γλώσσα (Schütz), καί τήν καθαρῶ ὀργανική μουσική (Bach), ἀναδύεται μιᾶ νέα ὀργανική μουσική, ἡ ὁποία τώρα γιά πρώτη φορά ἀποτελεῖ «ἔργο» καί, ὡς καθαρῶ μουσική, ἔχει τή δυνατότητα νά “ὀνομάζει” καί νά “δηλώνει”. «Στρέφει τή ματιά της σέ κάτι πραγματικό. Ἀποτελεῖ τή σύνθεση χρόνου καί «ὄρατοῦ», εἶναι τό «ὄρατό ὡς χρόνος» (σ. 225). Ἡ Βιενναία Κλασική μουσική εἶναι «τό ἐπιστέγασμα τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς», ἡ κορύφωση καί τό τέλος μιᾶς σκόπιμης ἐξέλιξης (σ. 216 κ.έ.). Ἡ μουσική ἐδῶ ὑπερ-

βαίνει τόν έαυτό της και έξομοιώνεται μέ τή γλώσσα (σ. 224). «Έχει δεχθεΐ κάτι από τή δομή του όνομάζειν» (σ. 228). «Μας έκπλήσσει αυτή ή δυνατότητα του άσυμβίβαστου μέσα στην Ιστορία» (σ. 225).

Έχουμε έτσι μπροστά μας μιá θεωρία για τό περιεχόμενο τής κλασικής μουσικής έμφατική όσο καμιά άλλη, άπ' ό,τι γνωρίζουμε. Βέβαια, πολλοί έχουν υποστηρίξει ότι θα άρκοϋσε μιá «αΐσθητική του περιεχομένου» τής κλασικής μουσικής. Άλλά ό Γεωργιάδης προχωρεί άκόμη πιο πέρα: καθώς ή μουσική «άντικατοπτρίζει» (σ. 188) τή γλώσσα, μπορεί στην κλασική μουσική να αΐσθητοποιήσει, όπως ή γλώσσα, τήν όλότητα του όντος: «τό Σύμπαν άδράχνεται» (σ. 224, σ. 227). Βεβαίως δέν γίνεται έντελως σαφές πως τό «ονοματίζειν» τής μουσικής είναι πραγματικά κάτι άνάλογο μέ τό όνοματίζειν τής γλώσσας, μέ ποιόν τρόπο έδώ τό σύμπαν άδράχνεται στην τέχνη. Τά έρμηνευτικά παραδείγματα δείχνουν ότι ό Γεωργιάδης διόλου δέν έννοει ότι στην Κλασική μουσική ή μουσική μπορεί, όπως ή γλώσσα, να χαρακτηρίζει κάτι έπακριβως. Βεβαίως συμερίζεται και ό Γεωργιάδης τή γνώμη ότι ή όνοματΐση και ή ύποδήλωση χωρίζονται, ή μιá από τήν άλλη, σαν μέ ένα τοΐχο (σ. 139). Είναι ώστόσο σαφές ότι έδώ επιδιώκεται να γίνει κατανοητό γιατί ή Κλασική μουσική χαρακτηρίζεται συχνά, από άκροατές οί όποιοι μπορούν να έχουν έγκυρη γνώμη, ως μουσική «πού μιλάει».

Μόνο αν συνεξεταστοϋν όλες οί έργασίες του Γεωργιάδη, οί σχετικές μέ τήν Ιστορία τής μουσικής, θα ήταν δυνατό να αξιολογηθεΐ σύμμετρα σε ποιá πορίσματα θα όδηγοϋσε ή γόνιμη προσπάθεια να κατανοηθοϋν ή γλώσσα και ή μουσική στην Ιστορική συσχέτισή τους. Έδώ τό μόνο που όφείλουμε να δείξουμε άκόμη είναι τό ευρύτερο πλαίσιο στό όποιο ό Γεωργιάδης έντάσσει τή Βιενναΐα Κλασική μουσική. Η μουσική του Haydn, του Mozart, του Bach, ό «σκοπός» τής Ιστορίας τής μουσικής ως όλότητας, δέν έχει, κατά τήν άποψη του Γεωργιάδη, καμιά έσωτερική σχέση μέ τό κίνημα τής πολιτικής χειραφέτησης. Η μουσική αυτή είναι ό πιο όψιμος, ό πιο σημαντικός καρπός, ή πιο όψιμη και σημαντική μορφή τής παλιās ευρωπαϊκής Ιστορίας, ή όποια τελίωσε μέ τή Γαλλική Έπανάσταση (σ. 233 κ.έ.). Η μουσική ξετυλίχτηκε στό ξεκίνημα τής Ιστορίας από τόν θόρυβο, έφθασε άποφασιστικά στη μοναδική άνθισή της κατά τήν περίοδο τής Βιενναΐας Κλασικής μουσικής, ή όποια διακόπτεται άπότομα τό 1827/28 μέ τόν θάνατο του Beethoven και του Schubert, για να ξαναβυθιστεΐ στην άσημαντότητα και να καταλήξει πάλι στον θόρυβο. Η άνθισή της δέν όφείλεται –όπως θέλει ή αΐσθητική του γερμανικού ιδεαλισμοϋ– στό νέο Ιστορικό προζύμι, τόν Χριστιανισμό, αλλά είναι άπλως ή τελευταία λάμψη του ΕΙΝΑΙ (ES IST), τό όποιο έξακολουθεΐ να διαφεύγει από τόν άνθρωπο, του είναι, τό όποιο μόνο στην άρχαία Έλλάδα ήταν όλοφάνερο παρόν.

«Ό έλληνικός κόσμος είναι στό φως (ναός, άγαλμα). Η Δύση άντανακλά τό φως (ζωγραφική, έσωτερικός χώρος, γυάλινο παράθυρο) δέν είναι στό φως αλλά γνωρίζει για τό φως. Έμεις όμως γνωρίζουμε τους Έλληνες και τή Δύση. Αυτό σημαίνει: βλέπουμε τό άσυμβίβαστο των δύο και συνάμα τήν ένότητα που τά συνδέει... Άλλά τήν πραγματική βάση για τήν έπίτευξη τής

νέας βαθμίδας τήν σχηματίζουν καί τά τρία αὐτά ἀπό κοινοῦ: Heinrich Schütz, Βιενναία Κλασική μουσική, Hölderlin, πού ἀντιπροσωπεύουν τήν τελευταία, τήν πιό ὄριμη βαθμίδα στό χῶρο τῆς “Δύσης”». «Ὁ τρόπος πού ἰσχύει σήμε-
ρα γιά τό ἄδραγμα τοῦ ΕΙΝΑΙ (Des ES IST), συνίσταται στό νά ἀποκαλύπτει
κανείς τούς διαφορετικούς τρόπους μέ τούς ὁποίους ἀδράχτηκε στό παρελθόν
τό ΕΙΝΑΙ, στό νά τούς αἰσθητοποιεῖ καί στό νά θεᾶται, ἔτσι, στήν –ἄν καί
φανταστική μόνο– ὁλότητά τους τό ὅλικό (das Totale) συλλαμβάνοντας μέσα
σέ αὐτό τόν ἄνθρωπο» (σ. 17, πρβ. σ. 235 κ.έ.).

Αὐτή ἡ ἀντίληψη γιά τήν ἱστορία ὡς ἑνός σκοταδιοῦ πού γίνεται διαρκῶς
πυκνότερο, ἀντίληψη πού θυμίζει τόν Nietzsche καί τόν Heidegger, ἔχει στόν
Γεωργιάδη τήν ἐπιπρόσθετη διάσταση ὅτι αὐτός –Ἕλληνας τήν καταγωγή, ὁ
ὁποῖος ἐρωτεύτηκε τή γερμανική μουσική– ἀνακάλυψε στή Βιενναία Κλασι-
κή μουσική τή λάμψη ἀπό τό ἴδιο ἐκεῖνο φῶς πού ἔλαμψε στήν Ἑλλάδα. Σ’
αὐτή τή φιλοσοφία τῆς ἱστορίας τοῦ κλασικοῦ «ἀκοῦμε» τούς ἴδιους λυπητε-
ροῦς τόνους, οἱ ὁποῖοι ἤδη τήν ἐποχή τοῦ Beethoven –στόν Νεο-οὐμανισμό
καί τόν Ρομαντισμό– συνόδευαν τή θέαση τοῦ παρελθόντος.