

Ο Wittgenstein και η Μουσική

Το άρθρο που ακολουθεί αποτελεί συνεισφορά του *Τετραδίου* στην επέτειο των 50 χρόνων από το θάνατο του Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

Αν και η στενή σχέση του W. με τη μουσική είναι γνωστή και καλά τεκμηριωμένη, τόσο στα δικά του κείμενα όσο και στις μαρτυρίες των φίλων του, η βιβλιογραφία σχετικά με το ρόλο της μουσικής στη ζωή και τη σκέψη του είναι εξαιρετικά μικρή.¹

Η προσέγγιση του κειμένου που ακολουθεί έχει έντονα προκαταρκτικό και αποσπασματικό χαρακτήρα.



Ευχαριστούμε ιδιαιτέρως τον ερευνητή κ. Κωστή Κωβαίο, ειδικό στον W., κύριο μελετητή και μεταφραστή του έργου του στην Ελλάδα, για το υλικό, το οποίο έθεσε στη διάθεσή μας.²

Τοποθέτηση του ζητήματος

Στο έγκυρο *The Oxford Companion to Philosophy* (σ. 912-916) διαβάζουμε μεταξύ άλλων για τον W. στο οικείο λήμμα του Peter Hacker: «Ο κορυφαίος αναλυτικός φιλόσοφος του 20ού αιώνα, του οποίου δύο μείζονα έργα [το *Tractatus* και οι *Φιλοσοφικές Έρευνες*] άλλαξαν την πορεία των σχετικών θεμάτων. Η επιρροή του, προκαλώντας άλλοτε τη διαφωνία και άλλοτε τη συναίνεση, άλλοτε στηριζόμενη στην κατανόηση και άλλοτε στην παρανόηση, σφράγισε την εξέλιξη της φιλοσοφίας μετά το 1920» × και λίγο παρακάτω: «Οι σημαντικότερες συμβολές του Wittgenstein στη φιλοσοφία μπορούν να ταξινομηθούν υπό πέντε κατηγορίες: φιλοσοφία της γλώσσας, φιλοσοφία της λογικής, φιλοσοφική ψυχολογία, φιλοσοφία των μαθηματικών και διασάφηση της φύσης και των ορίων της ίδιας της φιλοσοφίας. Σε κάθε θέμα, με το οποίο καταπιιάστηκε, απέφυγε παραδεδομένες θέσεις και απέρριψε παραδοσιακές εναλλακτικές, πιστεύοντας ότι οποτεδήποτε η φιλοσοφία παρουσιάζεται παγιδευμένη μεταξύ δύο φαινομενικά αναπόφευκτων πόλων, π.χ. ρεαλισμού και ιδεαλισμού, Καρτεσιανισμού και συμπεριφορισμού (behaviourism), πλατωνισμού και φορμαλισμού, χρειάζεται να απορρίπτονται τα κοινά αυτονόητα των δύο πόλων».

Ήδη στο μικρό απόσπασμα του λήμματος του Hacker τεκμηριώνεται η υψηλή θέση του W. στο φιλοσοφικό πάνθεον, καθώς και ο θαυμασμός των ομοτέχνων του προς την πρωτοτυπία του πνεύματος και την έκταση της επιρροής του. Πέρα, όμως, από το στενό κύκλο των επαγγελματιών φιλοσόφων, η μορφή του W. υπήρξε αντικείμενο λατρείας (cult) και μυθοποίησης, η οποία μόνον με ανάλογα φαινόμενα περί τον Einstein θα μπορούσαν να συγκριθούν × τελευταία εκδήλωση της οποίας αποτέλεσε η βιογραφία του Ray Monk και η τεράστια –για βιογραφία φιλοσόφου– εκδοτική της επιτυχία· που ισχύει και για την ελληνική της μετάφραση.

Στοιχεία της ίδιας της βιογραφίας του W. συνέτειναν σε μεγάλο βαθμό στη δημιουργία του μύθου: μοναχικός × ομοφυλόφιλος × ηρωϊκός στην αδιαφορία του για ακαδημαϊκή καριέρα × ασκητικός × ευάλωτος στην ανάγκη του για το ενδιαφέρον των φίλων. Από την άλλη το έργο του: το πρόωρο αριστούργημα (το *Tractatus Logico-Philosophicus*), η μεγάλη μεταστροφή (1929-1932), η αποσπασματικότητα των γραπτών του και ο μύθος των προφορικών συζητήσεων, τις οποίες με δέος διαφύλαξαν οι μαθητές του × οι φίλοι, οι μαθητές, ο κύκλος του: μόνο στην περίπτωση του Σωκράτη θα βρούμε τα στοιχεία ενός φιλοσοφικού μύθου άξια να συγκριθούν με αυτά του μύθου γύρω από τον W.

Κοινή βάση του θαυμασμού τόσο των ομοτέχνων όσο και του ευρέως κοινού η «απόρριψη των παραδεδομένων θέσεων» (Hacker) · η πρωτοτυπία του πνεύματος, η καινοτομία, το ρηξικέλευθον των απόψεων. Οι όψεις αυτές, εντονώτατες στην πρόσληψη του W. παλαιότερα, σχετικοποιούνται τα τελευταία χρόνια μέσα από την ανάδειξη στοιχείων συνέχειας, τα οποία συνδέουν τη σκέψη και το ύφος του με παλαιότερους φιλοσόφους, καθώς και μέσα από την ανάδειξη επιρροών, οι οποίες

φωτίζουν με διαφορετικό φως την πορεία της σκέψης του και την σημερινή πρόσληψή της: ο O. Spengler και η έννοια των 'οικογενειακών ομοιοτήτων', ο W. Köhler και η Gestaltpsychologie, ιδιαιτέρως ο μηδενισμός του F. Nietzsche, αλλά και το γενικότερο πνευματικό κλίμα του βιεννέζικου μοντερνισμού των πρώτων δεκαετιών του αιώνα και οι φορείς του: ο Karl Kraus, ο Fritz Mauthner, ο Karl Boltzmann, αλλά και ο Arnold Schönberg.³

Ο ίδιος είναι αρκετά εύγλωττος όταν αναφέρεται στις επιρροές του, κατά τρόπο μάλιστα που να υποβαθμίζει άδικα την πρωτοτυπία της σκέψης του: «Υπάρχει, πιστεύω, κάποια αλήθεια στη σκέψη, ότι στην πραγματικότητα δεν είμαι ως διανοητής παρά ανα-παραγωγικός».⁴ Ο Weiner (1992) αντιλαμβάνεται τις αμφιβολίες του W. σχετικά με το βαθμό πρωτοτυπίας της ίδιας του της σκέψης ως εκδήλωση αυτού που ο Harold Bloom ονομάζει «αγωνία της επίδρασης».⁵ Ο ίδιος ο W. φαίνεται ότι συνδέει την υποτιθέμενη έλλειψη πρωτοτυπίας με την 'εβραϊκότητα' και την τελευταία με κάποια έννοια αρνητικότητας, αδυναμίας και 'θηλυκού' πόλου, ως αντίθετου σε κάποιον 'αρσενικό' πόλο δύναμης και πρωτογενούς δημιουργικότητας.⁶ Τα γραφόμενά του για τους επίσης εβραϊκής καταγωγής Mendelssohn και Freud κινούνται σε παρόμοια κατεύθυνση με τις αυτοβιογραφικές του αναφορές· για τον πρώτο γράφει: «Ο Mendelssohn δεν αποτελεί μια κορυφή, αλλά ένα υψίπεδο» (1999/8: 452)· και παρακάτω: «...ο Brahms πραγματοποιεί με όλη, ότι ο Mendelssohn κάνει με μισή δύναμη. Αλλιώς: ο Brahms είναι συχνά ένας Mendelssohn χωρίς ψεγάδι» (1999/8: 479).

Πάντως, το ερώτημα της πρωτοτυπίας αφήνεται ανοικτό, όπως φαίνεται από μια θαυμάσια όσο και αινιγματική διατύπωσή του: «Η πρωτοτυπία μου (εάν αυτή είναι η κατάλληλη λέξη) είναι, πιστεύω, μια πρωτοτυπία εδάφους και όχι [μια πρωτοτυπία] σπόρου».⁷ Ο σπόρος και το έδαφος βέβαια έχουν και μεταξύ τους μια σχέση ενεργητικού και παθητικού πόλου, ας πούμε· τέτοια που να μπορούμε να εννοήσουμε αυτή την «πρωτοτυπία εδάφους» ως ανοικτότητα στις επιρροές· δεκτικότητα· ενσωμάτωση της ξένης ιδέας (δηλ. του «σπόρου») και περαιτέρω ανάπτυξη ή τροποποίησή της.

Υποστηρίζω ότι η σχέση του W. με τη μουσική φωτίζει ιδιαίτερα τον προβληματισμό του W. πάνω στην έννοια της πρωτοτυπίας· ότι, ακόμη περισσότερο, είναι δυνατή η κατασκευή ενός μουσικού πορτραίτου του W., η προσπέλαση, με άλλα λόγια, κεντρικών χαρακτηριστικών της προσωπικότητας και της σκέψης του, με εφευρέσει τα 'μουσικά' του αποσπάσματα.

Σφυρίζοντας

Ο W. γεννήθηκε και μεγάλωσε στο περιβάλλον ενός μεγαλοαστικού βιεννέζικου σπιτιού, όπου η μουσική πράξη και ακρόαση κατελάμβανε σημαντικό μέρος της καθημερινής ζωής. Η μητέρα του υπήρξε ερασιτέχνης πιανίστα, ο πατέρας έπαιζε βιολί· ο μεγαλύτερος αδελφός, ο οποίος αυτοκτόνησε, υπήρξε παιδί-θαύμα στη μουσική ενώ ο άλλος, κατά τι μεγαλύτερός του αδελφός, ο Paul, έκανε καριέρα ως σολίστας του πιάνου.⁸ Στην οικία Wittgenstein (κάπου αναφέρει ότι στο πατρικό σπίτι υπήρχαν επτά [!] πιάνο διαθέσιμα) σύχναζαν τα μεγαλύτερα ονόματα της σύγχρονης βιεννέζικης μουσικής ζωής, όπως ο Johannes Brahms, ο Bruno Walter και ο τυφλός οργανίστας και συνθέτης Joseph Labor (δάσκαλος μεταξύ άλλων και του A. Schönberg).



Αν εξαιρέσει κανείς το κλαρινέτο, το οποίο ο W. έμαθε να παίζει στο πλαίσιο των διδασκαλικών του καθηκόντων, η μουσική του κλίση εκδηλωνόταν μέσα από δύο κύριες δραστηριότητες: την ανάλυση μουσικών κομματιών σε φίλους, μουσικούς ή μη, και το σφύριγμα, για το οποίο διέθετε ένα απίστευτο –όπως βεβαιώνουν οι φίλοι του- ταλέντο. Συχνές ήταν οι μουσικές συναντήσεις, κατά τις οποίες εκτελούνταν –με κάθε σοβαρότητα- τραγούδια του Schubert, με τον W. στο σφύριγμα και κάποιο φίλο στο πιάνο.

Αποτολμώ μια παρακινδυνευμένη απόπειρα υπόδειξης του ακολούθου ερμηνευτικού πλαισίου για την τοποθέτηση του 'ταλέντου του σφυρίγματος' στο σύνολο στάσεων ζωής του W.: σε σχέση με την απροθυμία του W. να μάθει κάποιο όργανο (όπως ανέφερα, υποχρεώθηκε να μάθει κλαρινέτο), καθώς και η δραστηριότητα του σφυρίγματος γνωστών μελωδιών (π.χ. του Schubert) εκφράζει την αυτο-

εικόνα του ως «αναπαραγωγικού» ("rekreativ"), τόσο κατά μια θετική έννοια (η οποία όμως αφορά την εκτέλεση και οποιουδήποτε οργάνου) · όσο και κατά μια αρνητική έννοια, ότι δηλ. το σφύριγμα αποτελεί, ως δραστηριότητα τον ελάχιστο βαθμό εξωτερικής απομάκρυνσης από τη μουσική σκέψη,⁹ (σε αντιδιαστολή εδώ προς την αναπαραγωγή με τη μεσολάβηση οποιουδήποτε μουσικού οργάνου, συμπεριλαμβανομένης και της φωνής) · αλλιώς -και με σχεδόν Βιτγκενσταϊνική διατύπωση- : το σφύριγμα π.χ. ενός μουσικού θέματος είναι ίσως η απάντηση στο ερώτημα « Τί κατάλαβες από αυτό το θέμα;» ή μάλλον: «Πώς ένοιωσες αυτό το θέμα;»¹⁰

...(στον ίδιο σκοπό)

Μουσικά –όπως άλλωστε και πολλές άλλες πλευρές, όπως παραδέχεται ο ίδιος, ο W. υπήρξε ένας άνθρωπος του 19ου αιώνα, και μάλιστα του πρώτου μισού του.¹¹ Αγαπημένοι του συνθέτες ο Beethoven, ο Schubert, ο Schumann, αλλά και ο Bach , ο Brahms, ακόμη και ο Wagner, τους *Αρχιτραγουδιστές* του οποίου παρακολούθησε, την περίοδο που ήταν στο Βερολίνο, σε τριάντα συνεχόμενες παραστάσεις.¹² Ο πλέον αγαπημένος του συνθέτης ήταν ο Schubert, όπως μας πληροφορεί ο Hendrik von Wright (από τους σημαντικότερους μαθητές του W.) · μάλιστα, ο von Wright διακρίνει κάποιες υφολογικές συγγένειες μεταξύ τους υπό τον κοινό αστερισμό του «Βιεννέζικου πνεύματος» («ο συνδυασμός ακριβόλογης μετριοπάθειας με την πιο πλούσια φαντασία, η εντύπωση ταυτόχρονα φυσικής ροής και απροσδόκητων γυρισμάτων κ.λπ.»).¹³

Ο W. ανήκε σε εκείνο τον τύπο ακροατή, που προτιμά την μακροχρόνια επαφή με τα οικεία και αγαπημένα έργα, παρά την αναζήτηση νέων και άγνωστων ακουστικών απολαύσεων. Το χαρακτηριστικό αυτό ταιριάζει απόλυτα με άλλες στάσεις και συμπεριφορές του: ο Schulte¹⁴ αναφέρει ότι ο W. συμβούλευε κάποιο φίλο του να μελετά επισταμένως, όταν επισκέπτεται κάποιο μουσείο, ένα μόνον πίνακα τη φορά. Την ίδια τάση πεισματικής σχεδόν επικέντρωσης επεδείκνυε στα φιλοσοφικά ερωτήματα που τον απασχολούσαν, επανερχόμενος διαρκώς σε λεπτομέρειες και συνέπειες προηγούμενων σκέψεων στο ίδιο θέμα · προτιμώντας την επίμονη εμβάθυνση και εξάντληση κάθε δυνατής πλευράς του εκάστοτε θέματος παρά την ποικιλία των θεμάτων.

Κανόνες

Ο W. αναφέρεται συχνά σε συγκεκριμένα κομμάτια, μεταξύ άλλων στην αρ. 3 από τις *Moments Musicaux* του Schubert, στην εισαγωγή της *Παθητικής* (ορ. 13) του Beethoven, στο *Βαλς* σε λα ύφ. μείζονα του Brahms, απομονώνοντας συγκεκριμένα σημεία, όπου ο μαθητής μπορεί να επιδείξει την ικανότητά του να μαθαίνει έναν 'κανόνα', πράγμα το οποίο για τον W. ισοδυναμεί με το να μπορεί να τον χρησιμοποιήσει κατά τον ίδιο τρόπο όπως και οι άλλοι άνθρωποι (π.χ. ο δάσκαλος ή ο συνθέτης). Η έννοια του κανόνα εδώ είναι αρκετά διευρυμένη και περιλαμβάνει π.χ. την κατανόηση του πώς πρέπει να εκτελεστεί σωστά μια συγκεκριμένη πιανιστική τεχνική (το κατάλληλο staccato στο πρώτο παράδειγμα κ.ο.κ.).

Για τον W. η κατανόηση ενός κανόνα επιτυγχάνεται όχι με κάποιο αφηρημένο ορισμό, αλλά μέσα από παραδείγματα. Η έννοια του *κανόνα*, καθώς και οι σχετική έννοια του *παιχνιδιού* είναι κεντρικής σημασίας στην ορολογία και την αντίληψη του W. για τη γλώσσα. Υπό την έννοια αυτή η μουσική αντιμετωπίζεται και αυτή ως γλώσσα, δηλ. ως ένα παιχνίδι με κανόνες, το οποίο δεν περιγράφεται επαρκώς παρά μόνον μέσα από παραδείγματα. Τα σχετικά μουσικά παραδείγματα στο έργο του W. δεν αποσκοπούν στη διασάφηση μουσικών προβλημάτων · θα λέγαμε καλύτερα, ότι όντας παραδείγματα περιγράφουν, το ίδιο καλά όπως και τα γλωσσικά παραδείγματα, τις έννοιες του κανόνα και του παιχνιδιού, γύρω από τις οποίες περιστρέφεται όλη η φιλοσοφία της γλώσσας, αλλά ακόμη και η αντίληψη του W. των γλωσσικών (με την έννοια: υλικών, διαδικαστικών) επικαθορισμών στους οποίους υπόκειται η φιλοσοφία.

...και Όψεις

«Τα ονόματα "Beethoven" και "Mozart"», γράφει ο W., «όχι μόνο διαφέρουν στο άκουσμα, αλλά και το καθένα τους έχει διαφορετικό *χαρακτήρα*. Εάν όμως έπρεπε να περιγράψεις καλύτερα αυτόν τον χαρακτήρα, θα έδειχνες τα πορτραίτα τους ή τη μουσική τους;».¹⁵

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο W. ασχολήθηκε με μια σειρά «ψυχολογικών εννοιών», όπως 'αντίληψη όψεων', 'συναισθήματα', 'μνήμη' κ.λπ. Η έννοια των 'όψεων' (Aspekte), καθώς και η σχετική της 'αλλαγής στην αντίληψη όψεων' (Aspektwechsel), τοποθετείται στο πλαίσιο της συνεισφοράς των διαφόρων ειδών *κριτηρίων* (μεταξύ των οποίων και αυτό των όψεων) στην κατανόηση των συναισθημάτων και αφορά, εν τέλει, τη συνεισφορά των συναισθημάτων σε μια διευρυμένη έννοια αλήθειας.

Ο W. αποκαλεί 'τυφλούς στις όψεις' (Aspektblinde) τους ανθρώπους, οι οποίοι αδυνατούν να αντιληφθούν μια ποιητική αμφισημία ή ένα λογοπαίγνιο · οι οποίοι «δεν συναισθάνονται ότι, στο άκουσμα και στην όψη, τα ονόματα διαφοροποιούνται από αυτό το αστάθμητο κάτι».¹⁶ τους μουσικούς, οι οποίοι αδυνατούν να ερμηνεύσουν σωστά μια συνθετική οδηγία όπως το "Wie aus [weiter] Ferne" του Schumann.¹⁷ 🗣️

W. και Γιάννης Χρήστου

Είναι γνωστό ότι ο Γιάννης Χρήστου παρακολούθησε μαθήματα με τον W. και τον Bertrand Russell στο Cambridge, παράλληλα με τα μαθήματα σύνθεσης με τον H. F. Redlich (αρχές της δεκαετίας του '40). Ωστόσο η ανίχνευση επιρροών της σκέψης του W. στον Χρήστου παραμένει ζητούμενο της έρευνας, ικανό να αποτελέσει το θέμα ενός ξεχωριστού άρθρου.

Θα αρκεσθούμε στο παρόν αφιέρωμα στην επισημάνση δυνατών συγγενειών των εννοιών του "παιχνιδιού" και των "κανόνων" με τους κεντρικούς όρους "πράξη" και "μετάπραξη" στο ώριμο έργο του Χρήστου · και να παραθέσουμε την ακόλουθη φράση από το σύντομο, αλλά πολύτιμο άρθρο του Klaus Angermann, στο οποίο παραπέμπουμε τον ενδιαφερόμενο αναγνώστη:

"Η τελική πρόταση από το *Tractatus* του W. θα μπορούσε, στην περίπτωση του Χρήστου, να τροποποιηθεί ως εξής : *Ότι δεν μπορεί κανείς να συλλάβει μουσικά, δεν πρέπει ούτε να το συνθέτει.*"

Πάνος Βλαγκόπουλος

Βιβλιογραφία

- ▣ *Wittgenstein: Περί Τέχνης και Αισθητικής*, επιμ. Κωστής Κωβαίος (Αθήνα: Καρδαμίτσας, υπό δημοσίευση)*
- ▣ *Wittgenstein und die Musik*, επιμ. Martin Alber (Haymon, 2000)
- ▣ Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe [in 8 Bänden]*, επιμ. Joachim Schulte (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999⁷)
- ▣ *The Oxford Companion to Philosophy*, επιμ. Ted Honderich (Oxford: Oxford University Press, 1995)
- ▣ Klaus Angermann, "Der Anschlag auf die Logik" στο Πρόγραμμα αφιερώματος στον Γ. Χρήστου (Hamburg 1993)
- ▣ Monk, Ray, *Λούντβιχ Βιτγκενστάιν: το χρέος της μεγαλοφυΐας*, μτφρ. Γ.Ν. Κονδύλης - επιμ. Κ. Κωβαίος (Αθήνα: Scripta, 1998 - ά έκδ. London: Vintage, 1991)
- ▣ Joachim Schulte, *Wittgenstein: Eine Einführung* (Stuttgart: Reclam, 1989)
- ▣ *Ludwig Wittgenstein: Sein Leben in Bildern und Texten*, επιμ. Michael Nedo και Michelle Ranchetti

(Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983)

▣ Alan Janik και Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (New York: Simon & Schuster, 1974).

▣ Michael Peters & Nicholas Burbules: "Wittgenstein, Styles, Pedagogy"

[faculty.ed.uiuc.edu/burbules/ncb/papers/wittgenstein.html].

Στη Βιβλιοθήκη μας θα βρείτε επίσης τους ακόλουθους σχετικούς τίτλους

▣ David G. Stern, *Wittgenstein on Mind and Language* (New York: Oxford University Press, 1995)

▣ Garry L. Hagberg, *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory* (Ithaca: Cornell University Press, 1995)

▣ idem, *Meaning & Interpretation: Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge* (Ithaca: Cornell University Press, 1994)

▣ Christiane Chauviré, *Ludwig Wittgenstein* (Paris: Seuil, 1989)

▣ Joachim Schulte, *Experience & Expression: Wittgenstein's Philosophy of Psychology* [Erlebnis und Ausdruck: Wittgensteins Philosophie der Psychologie – München 1987] (Oxford: Clarendon Press, 1993)

Προτεινόμενη Δισκογραφία

▣ Γιάννης Χρήστου, *Επίκυκλος - Εναντιοδρομία - Μυστήριο - Πράξις - Αναπαράστασις III*, Edition RZ (RZ 1006), 1992 (δίσκος 33 στροφών)

▣ Toru Takemitsu, *Stanza I (1969), for guitar, harp, piano/celesta & vibraphone, with female voice* [σε κείμενο L. Wittgenstein], Deutsche Grammophon (CD 423 253-2), 1971

▣ Johann Sebastian Bach, *Τα κοντσέρτα για πληκτοφόρο BWV 1052, 1055 και 1056* με τον Edwin Fischer (πιάνο), The Great Pianists of the 20th Century 25, Philips (456 766-2), 1999

▣ Johannes Brahms, *Waltz in A flat, op. 39 No. 15* με τη Myra Hess (πιάνο),), The Great Pianists of the 20th Century 45, Philips (456 832-2), 1999

*Όλες οι μεταφράσεις του κ. Κωβαίου έργων του Wittgenstein κυκλοφορούν από τις εκδόσεις Καρδαμίτσα.

1 Όλες οι βιογραφίες (π.χ. του Ray Monk) και οι εισαγωγές στο έργο του W. (π.χ. του Joachim Schulte) αναφέρονται στο θέμα· ειδική μονογραφία επί του θέματος μόνον αυτή του Martin Alber· βλ. Βιβλιογραφία).

2 Το βιβλίο του κ. Κωβαίου *Wittgenstein: Περί Τέχνης και Αισθητικής* βρίσκεται υπό έκδοση στις εκδόσεις Καρδαμίτσα· στο κεφάλαιο: «Ο Wittgenstein και η Μουσική» παρατίθενται όλα τα αποσπάσματα από κείμενα του –και για τον- W. σχετικά με τη μουσική.

3 βλ. ιδ. Janik και Toulmin. Η αντιπάθεια του W. για τη μουσική του Schönberg, αλλά και για αυτή του Mahler και γενικώς οποιουδήποτε συνθέτη μετά τον Brahms, υπήρξε παροιμιώδης.

4 "Es gibt, glaube ich, eine Wahrheit darin, wenn ich denke, dass ich eigentlich in meinem Denken nur reproduktiv bin" (Wittgenstein 1999/8: 476)· όλες οι μεταφράσεις του άρθρου είναι δικές μου.

5 'anxiety of influence'· η παραπομπή στον Weiner στο Peters & Burbules: σημ. 13.

[faculty.ed.uiuc.edu/burbules/ncb/papers/wittgenstein.html].

6 Κατά το παράδειγμα του Otto Weininger, τον οποίο ο W. εκτιμούσε πολύ· βλ. Schulte: 29.

7 "Meine Originalität (wenn das das richtige Wort ist) ist, glaube ich, eine Originalität des Bodens, nicht des Samens" (Wittgenstein 1999/8: 500).

8 Ο Paul έχασε το δεξί του χέρι στον 1ο Παγκ. Πόλεμο· παρόλα αυτά συνέχισε την καριέρα του παίζοντας έργα-παραγγελίες (Strauss, Ravel, Britten και Προκόφιεφ) για πιάνο-αριστερό χέρι.

9 πρβλ. «Έννοούσα κάτι με αυτή την κίνηση, το οποίο δεν μπορώ να το εκφράσω παρά μόνον με αυτή την κίνησή; (Μουσική, μουσική σκέψη)» (Wittgenstein 1999/8: "Zettel" αρ. 30· δική μου έμφαση).

10 πρβλ.: «...Σε τί συνίσταται η παρακολούθηση μιας μουσικής φάσης με κατανόηση...; ...Θα έλεγα

μάλλον: 'Βιώνει έντονα το θέμα'» (Wittgenstein 1999/8: 522)· και: «Εάν ρωτήσεις πώς ένοιωσα εγώ το θέμα ίσως απαντήσω: 'Σαν ερώτηση' ή κάτι παρόμοιο, ίσως θα το σφυρίξω με εκφραστικότητα κ.λπ.» (όπ.αν.).

11 πρβλ. Wittgenstein 1999/8: 453.

12 βλ. Schulte: 28.

13 Η παραπομπή στο: Michael Peters & Nicholas Burbules: 7

[faculty.ed.uiuc.edu/burbules/ncb/papers/wittgenstein.html].

14 όπ.αν.

15 "die Namen 'Beethoven' und 'Mozart' klingen nicht nur verschieden, sondern es begleitet sie auch ein anderer *Charakter*. Wenn du aber nun diesen Charakter näher beschreiben solltest, - würdest du ihre Bilder zeigen oder ihre Musik?" (Wittgenstein 1999/7: I- 243).

16 "[Er würde] nicht empfinden, dass die Namen sich beim Hören oder Ansehen durch ein unwägbares Etwas unterscheiden..." (όπ.αν.).

17 Πρόκειται για το 8ο κομμάτι του 2ου Τετραδίου των *Davidsbündlertänze* του Schumann. Ο W. δεν θυμάται ακριβώς τη φράση και αναφέρει: "Wie aus weiter Ferne", αντί του ορθού: "Wie aus der Ferne". Η διαφορά είναι δίχως σημασία για αυτό που θέλει να πει στο συγκεκριμένο απόσπασμα.