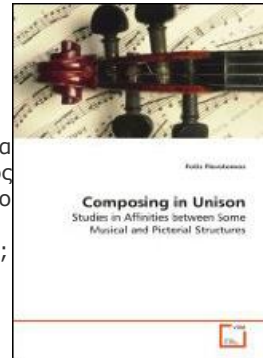


## Μουσική και Ζωγραφική: Αναζητώντας τις Βάσεις μιας Εκλεκτικής Συγγένειας

Η άποψη ότι κάθε τέχνη έχει το δικό της πεδίο, μια άποψη που είναι μέχρις ενός βαθμού υποσυνείδητη αλλά που προκύπτει εν πολλοίς από τις θεωρίες όσων αναζητούν να καθορίσουν αυστηρά όρια μεταξύ των τεχνών, κάνει τις συγκρίσεις μεταξύ της μουσικής και της ζωγραφικής να φαίνονται άστοχες ή, στην καλύτερη περίπτωση, να μοιάζουν με μεταφορές. Πάρτε για παράδειγμα την έννοια του *μουσικού χώρου*. Είναι αλήθεια ότι αν δούμε τη μουσική σαν μία τέχνη που – όπως λέει ο Schopenhauer – 'γίνεται αντιληπτή αποκλειστικά εντός και μέσω του χρόνου με το χώρο να μην παίζει απολύτως κανένα ρόλο,' τότε το επίθετο *μουσικός* μπροστά από το ουσιαστικό *χώρος* ακούγεται πράγματι σαν μεταφορά. Έχει όμως δικιο ο Schopenhauer και όσοι μοιράζονται τις ίδιες ιδέες; Γίνεται η μουσική αντιληπτή αποκλειστικά *εντός* και *μέσω* του χρόνου με το χώρο να μην παίζει απολύτως κανένα ρόλο;



Η μουσική, γράφει ο Victor Zuckerkandl, 'είναι γεμάτη από φαινόμενα που προϋποθέτουν την ύπαρξη ενός είδους χωρικής οργάνωσης, φαινόμενα που μοιάζουν εντελώς ακατανόητα αν αποκλειστεί η έννοια του χώρου.' [i] Εδώ πρέπει να διευκρινίσουμε ότι ο χώρος στον οποίο αναφέρεται ο Zuckerkandl και άλλοι θεωρητικοί είναι διαμετρικά αντίθετος με το χώρο που χρησιμοποιούν οι ψυχολόγοι για να εξηγήσουν τους μηχανισμούς της μουσικής μας αντίληψης. Ο πρώτος είναι ο χώρος των μουσικών έλξεων, ένας άυλος, υπαινισσόμενος χώρος, ενώ ο δεύτερος είναι χώρος υλικός, χειροπιαστός, ο χώρος των τόπων.

Ας εξετάσουμε πρώτα το χώρο των τόπων. Σε ένα δοκίμιο που φέρει τον τίτλο *Επίκριση του Χώρου και του Χρόνου* ο ψυχολόγος και ιστορικός της τέχνης Rudolf Arnheim αναφέρει ότι 'προκειμένου να κατανοήσει κανείς ένα γεγονός ως ένα ενιαίο όλον θα πρέπει να συμπτύξει όλες τις χρονικές στιγμές που το απαρτίζουν σε μία και μόνη στιγμή, που σημαίνει ότι θα πρέπει να το συλλάβει στο χώρο, οπτικά.' [ii] Το βαλς που χορεύει ένα ζευγάρι σε μια σάλα χορού και μια παράσταση μπαλέτου είναι γεγονότα που ξεδιπλώνονται στο χρόνο. Αυτό που τα διαφοροποιεί, από άποψη δομής, είναι ότι στην περίπτωση του βαλς έχουμε μία συνεχή επανάληψη ενός μοτίβου ενώ στην παράσταση του μπαλέτου έχουμε χορογραφία με αρχή, μέση και τέλος. Μια τέτοιου είδους παρατήρηση, ωστόσο, προϋποθέτει ότι η χορογραφία είναι παρούσα στη μνήμη μας ολόκληρη, ότι μπορούμε δηλαδή να δούμε τα συστατικά της μέρη ταυτόχρονα και όχι ένα ένα διαδοχικά όπως θα συνέβαινε στο θέατρο. Μόνο τότε είμαστε σε θέση να συσχετίσουμε τα μέρη της και να καταλάβουμε τη δομή της.

Μία παρόμοια διαδικασία απαιτείται και για την κατανόηση των μουσικών δομών. Σ' ένα γράμμα του 1789 που αποδίδεται από κάποιους μελετητές στον Mozart διαβάζουμε:

... και το αναπτύσσω [το μουσικό θέμα] όλο και πιο πλατιά και πιο καθαρά, και επιτέλους εμφανίζεται σχεδόν τελειωμένο μες στο κεφάλι μου, ακόμα κι αν το κομμάτι είναι μεγάλο, τόσο που μπορώ να το δω με το νου μου ολόκληρο, με μια μόνο ματιά, σαν έναν ωραίο πίνακα ή έναν όμορφο άνθρωπο. Και δεν το ακούω στη φαντασία μου διαδοχικά, όπως θα ακουστεί αργότερα, αλλά όλο μαζί ταυτόχρονα. [iii]

Αλλά αν οι μουσικές συνθέσεις δημιουργούνται και γίνονται κατανοητές βάσει ενός χώρου ουσιαστικά οπτικού, γιατί θα πρέπει εμείς να αναφερόμαστε σε αυτόν αποκαλώντας τον *μουσικό*; Όταν αναλούμε μουσικά έργα κάνουμε λόγο για *συμμετρικές* ή *ασύμμετρες* φράσεις, για μοτίβα που έχουν υποστεί *βράχυνση* ή *επιμήκυνση*, για *ευθείες γραμμές*, *καμπύλες* κλπ. κλπ. Ακόμη και η παρτιτούρα αυτή καθαυτή είναι ένα οπτικό σχέδιο. Οδηγούμαστε επομένως στο συμπέρασμα ότι με τον όρο *μουσικός χώρος* κάτι εντελώς διαφορετικό θα πρέπει να υπονοείται.

Για να συλλάβει κανείς την έννοια του μουσικού χώρου θα πρέπει να ξεχάσει για λίγο τις όποιες σχέσεις της μουσικής με την εικόνα και τη γεωμετρία, ακόμη και με την επιστήμη της ακουστικής, και να φέρει στο νου του φαινόμενα καθαρά μουσικά. Αυτό που είναι σημαντικό για τη δημιουργία του μουσικού χώρου δεν είναι τα ποσοτικά χαρακτηριστικά ενός τόνου (π.χ. η συχνότητά του ή η έντασή του), αλλά η σχέση του με τους υπόλοιπους τόνους – όχι το νούμερο που υποδηλώνει την ακριβή του θέση στο φάσμα των συχνοτήτων αλλά η δυναμική του κατάσταση. Για να αντιληφθούμε την έννοια του μουσικού χώρου πρέπει πρώτα να συνειδητοποιήσουμε ότι καθένας από τους τόνους μιας σύνθεσης παραπέμπει σε κάτι πέρα από αυτόν, σε άλλους τόνους' ότι κάθε μουσική σύνθεση είναι πρόδος δυναμικών σχέσεων, καταστάσεων φόρτισης και αποφόρτισης, συνηχήσεων σύμφωνων και διάφωνων. Για να μιλήσω χρησιμοποιώντας μουσικούς όρους: ο μουσικός χώρος προκύπτει από τη σχέση ενός τόνου με τη τονική, τη δεσπόζουσα, την υποδεσπόζουσα και τις υπόλοιπες βαθμίδες, από τη χρήση της διατονικής κλίμακας, τη χρήση των πτώσεων, τις μετατροπές, την ανάπτυξη των μοτίβων, κλπ. κλπ. Αλλά παρά τα μη ορατά του χαρακτηριστικά ο χώρος αυτός, όπως γράφει ο Zuckerkandl:

...δεν είναι λιγότερο αληθινός ή φυσικός, λιγότερο 'αυτού του κόσμου' μιας και σε αυτόν δεν υπάρχει

τίποτα να δει κανείς, τίποτα να αγγίξει, τίποτα να μετρήσει. Ο ανθρώπινος νους μπορεί κάλλιστα να συλλάβει χωρικά φαινόμενα – *χωρικά* με όλη τη σημασία της λέξης – χωρίς απαραίτητα αυτά να αφήνουν τα ίχνη τους στο φυσικό καθημερινό χώρο που ζούμε. Η μουσική είναι ένα κλασσικό παράδειγμα τέτοιων φαινομένων. [\[iv\]](#)

Τα δύο διαφορετικά είδη χώρων που περιγράφονται παραπάνω και η μεταξύ τους σχέση ίσως κατανοηθούν ευκολότερα αν αφήσουμε για λίγο τη μουσική και στραφούμε σε μια άλλη τέχνη – τη ζωγραφική. Ο χώρος στον οποίο ο ζωγράφος αναπτύσσει το έργο του είναι φυσικά ο δισδιάστατος χώρος του καμβά. Τα συμμετρικά ή ασύμμετρα σχήματα, τα μοτίβα που έχουν υποστεί βράχυνση ή επιμήκυνση, οι ευθείες γραμμές, οι καμπύλες, τα περιγράμματα, όλα είναι ζωγραφισμένα πάνω στον καμβά. Η φύση των στοιχείων αυτών, ωστόσο, είναι περισσότερο γεωμετρική παρά ζωγραφική. Ο φυσικός χώρος του καμβά πάνω στον οποίο αυτά συντίθενται δεν έχει καμία σχέση με τον ποιητικό οπτικό χώρο που δημιουργεί ο ζωγράφος. Και είναι ακριβώς εξαιτίας αυτής της μη ταύτισης των δύο χώρων που μια ευθεία τεσσάρων εκατοστών στην επιφάνεια ενός αναγεννησιακού έργου, όπως ας πούμε στο έργο 'Η Εύρεση των Λειψάνων του Αγίου Μάρκου' του Τιντορέττο (εικ. 1), δεν είναι καθόλου μια ευθεία τεσσάρων εκατοστών στον εικονιζόμενο προοπτικό χώρο. Αλλά ακόμη και στην καθαρά αφηρημένη τέχνη τα γεωμετρικά σχήματα μεταμορφώνονται κατά κάποιο τρόπο σε τμήματα μιας πολυδιάστατης φανταστικής πραγματικότητας. Σκεφτείτε, για παράδειγμα, τα σουπρεμαστικά έργα του Malevich στα οποία τα παραλληλόγραμμα και τα τετράγωνα προσλαμβάνονται περισσότερο ως επίπεδα οργανωμένα σε έναν μη πεπερασμένο χώρο παρά ως τμήματα του δισδιάστατου μουσαμά. Σ' αυτά τα έργα, τα σχήματα και τα χρώματα δεν έχουν συνδυαστεί σύμφωνα με αριθμητικούς υπολογισμούς· οι ζωγράφοι δε μέτρησαν εμβαδά, περιμέτρους, γωνίες ακτίνες κλπ. Η τελική θέση των σχημάτων καθορίστηκε από αυτό που μερικοί ονομάζουν *οπτικές αξίες*, αξίες που μας κάνουν να αντιλαμβανόμαστε το ειδικό βάρος κάθε σχήματος και το ρόλο που αυτό παίζει στη διαμόρφωση του εικονιζόμενου χώρου.



Εικ. 1. Τιντορέττο (Jacopo Robusti), *Η Εύρεση των Λειψάνων του Αγίου Μάρκου*, γύρω στα 1562, λάδι σε καμβά, 405 x 405 cm (Pinacoteca di Brera, Μιλάνο)

Αυτή η διάκριση μεταξύ των *χώρων των τόπων* και των *χώρων των οπτικών ή τονικών* έλξεωναποδεικνύεται απαραίτητη για να μπορέσει κανείς να κατανοήσει κάποιες από τις συγκρίσεις ανάμεσα στη ζωγραφική και τη μουσική. Μιλώντας για την δυναμική των οπτικών σχημάτων ο Arnheim γράφει:

Η δομή του οπτικού χώρου βασίζεται στο σύστημα αξόνων που ορίζεται από την κάθετο και οριζόντιο. Αυτό το σύστημα είναι η 'οπτική τονική,' η αρχική βάση όπου η ένταση βρίσκεται στο ελάχιστο. Κάθε λοξή γραμμή εκλαμβάνεται ως απόκλιση από αυτές τις θεμελιώδεις κατευθύνσεις και ως εκ τούτου

προκαλεί οπτική ένταση...

Το ανάλογο πλαίσιο αναφοράς στη μουσική πρακτική της Δύσης είναι, φυσικά, το τονικό κέντρο. [v]

Η παρατήρηση του Arnheim είναι βέβαια σωστή. Θα εξακολουθούσε να είναι σωστή αν αντί του όρου *οπτικός χώρος* χρησιμοποιούνταν η λέξη *καμβάς*; Βάσει των προηγούμενων συμπερασμάτων απαντούμε ότι η εξίσωση ανάμεσα στη οπτική τονική και το μουσικό τονικό κέντρο είναι ορθή μόνο αν με τον όρο 'οπτική τονική' εννοείται το πλαίσιο που ορίζεται από την κάθετο και οριζόντιο του *οπτικού χώρου* (δηλαδή του υπαινισσόμενου *ζωγραφικού χώρου*) και όχι το πλαίσιο του καμβά. Αν συγχέουμε αυτούς τους δύο χώρους, τον τρισδιάστατο ή πολυδιάστατο υπαινισσόμενο χώρο με τη φυσική δισδιάστατη επιφάνεια, θα φτάσουμε να θεωρούμε ότι ένα κάδρο στραβά κρεμασμένο είναι δείγμα οπτικής έντασης και όχι απλώς ένα κάδρο στραβά κρεμασμένο. Επομένως ο μουσικός χώρος μπορεί να συγκριθεί μόνο με τον ψευδαισθησιακό τρισδιάστατο χώρο που δημιουργεί η προοπτική, ή με τον φανταστικό μη πεπερασμένο χώρο της μοντέρνας τέχνης.

Αυτές οι διαπιστώσεις μπορεί να απαντούν σε κάποια ερωτήματα δημιουργούν όμως ταυτόχρονα και νέα. Όπως είναι γνωστό, πολλοί θεωρητικοί της τέχνης έχουν συχνά υποστηρίξει ότι η δημιουργία χώρου με βάθος ήταν για ένα σεβαστό αριθμό μοντέρνων ζωγράφων μια υπόθεση άνευ σημασίας, και ότι τα διάφορα επίπεδα του χώρου έχουν σε ορισμένα έργα του εικοστού αιώνα ισοπεδωθεί και σχεδόν ταυτιστεί με το επίπεδο του καμβά. Ο William Barrett για παράδειγμα γράφει:

Στην παραδοσιακή ζωγραφική της Δύσης υπάρχει ένα κεντρικό θέμα που βρίσκεται στο κέντρο ή κοντά στο κέντρο της εικόνας και όλος ο υπόλοιπος χώρος υποτάσσεται σ' αυτό. Σ' ένα πορτραίτο η φιγούρα είναι τοποθετημένη κοντά στο κέντρο και ο περιβάλλον χώρος περνά σε δεύτερη μοίρα, γίνεται φόντο που πρέπει να συνδυαστεί όσο το δυνατόν πιο αρμονικά με τη φιγούρα. Ο κυβισμός κατάργησε την ιδέα της ζωγραφικής κλιμάκωσης [των επιπέδων]: όλος ο χώρος του έργου απόκτησε την ίδια σημασία. Οι κενοί χώροι (στους οποίους δεν υπάρχουν αντικείμενα) είναι τόσο σημαντικοί όσο και οι πλήρεις... [vii]

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι μια παρόμοια εντύπωση δημιουργείται στη μουσική με την ατονικότητα, διότι σε αυτήν όλες οι νότες της χρωματικής κλίμακας είναι ίσης σημασίας (δεν υπάρχουν κύριες και δευτερεύουσες βαθμίδες) και η έννοια του τονικού κέντρου είναι ως γνωστόν απύσχα. Αν δεχτούμε όμως μια τέτοια άποψη είναι σα να παραδεχόμαστε ότι η ατονικότητα και ο κυβισμός, μαζί με την αφηρημένη τέχνη και όλα τα ρεύματα στα οποία ο προοπτικός χώρος τείνει να επιπεδοποιηθεί, είναι κατά κάποιο τρόπο αντί-ποιητικές ή εγκεφαλικές εκφράσεις της μουσικής και της ζωγραφικής. Και τίθεται το ερώτημα: Θα ήταν ένα τέτοιο συμπέρασμα δίκαιο για τους δημιουργούς αυτών των τάσεων;

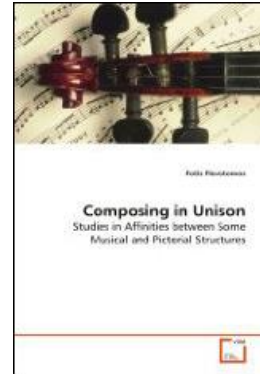
Ο Schoenberg και ο Kandinsky έχουν επανειλημμένα δηλώσει ότι στόχευαν στο 'αντί-γεωμετρικό,' 'αντί-λογικό.' 'Είμαι βέβαιος ότι στην εποχή μας η μοντέρνα αρμονία θα βρεθεί όχι στο 'γεωμετρικό,' αλλά στον αντί-γεωμετρικό, αντί-λογικό [antilogischen] τρόπο,' εξομολογήθηκε ο Kandinsky στο πρώτο γράμμα που έστειλε στον Schoenberg. [viii] 'Πρέπει να αναφερθεί,' γράφει ο Schoenberg, 'ότι ο εικοστός αιώνας θεώρησε αυτή τη μέθοδο [τη δωδεκαφθογγική μέθοδο] εγκεφαλική, και μη συμβατική με την αξιοπρέπεια του μεγαλοφυούς καλλιτέχνη. Η ύπαρξη κλασικών παραδειγμάτων αποδεικνύει πόσο χαζή είναι αυτή η άποψη.' [viii] Σύμφωνα με τον Ehrenzweig, ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσει τα μοτίβα του ο Schoenberg είναι αρκετά όμοιος με αυτόν του Bach που είναι αναμφίβολα δείγμα μιας εμπνευσμένης μουσικής. Είναι αλήθεια ότι στην *Τέχνη της Φούγκας*, βρίσκουμε ακριβείς αναστροφές μεγάλων πολυφωνικών μερών και αυτό, όπως γράφει ο Ehrenzweig, είναι η *tour de force* του Bach. Είναι επίσης αλήθεια ότι το δεύτερο θέμα στην *Chamber Symphony* του Schoenberg είναι ακριβής αναστροφή του πρώτου θέματος (γεγονός που ακόμα και ο Schoenberg, και αυτό είναι αρκετά σημαντικό, ανακάλυψε πολλά χρόνια αφού συνέθεσε τη συμφωνία). Και τα δύο έργα, σύμφωνα με τον Ehrenzweig, δεν θα μπορούσαν να είχαν γραφτεί βάσει μιας εγκεφαλικής copy-and-paste λογικής, διότι τότε τα σε αναστροφή αντίγραφα δε θα ήταν τόσο εκφραστικά όσο τα πρωτότυπα θέματα. Επομένως, καταλήγει ο Ehrenzweig, το μουσικό της ορθής (=καλλιτεχνικής) ανάπτυξης των μοτίβων βρίσκεται στην ικανότητα του συνθέτη να ακούει βαθιά μέσα του τη μουσική. Ένα χάρισμα θείο, προσθέτουμε εμείς, που κάνει του συνθέτες να συλλαμβάνουν τα έργα υπό μορφήν εικόνας, μέσα από την όραση – ή σωστότερα – την ενόραση, μέσα δηλαδή από μια κατάσταση πνευματικής και συναισθηματικής μέθης αλλά και διαύγειας, μια κατάσταση που περιέγραψε τόσο ωραία ο συγγραφέας του παραπάνω γράμματος.

Οι εξηγήσεις του Ehrenzweig αποδεικνύουν σε αρκετά ικανοποιητικό βαθμό ότι η ανάπτυξη των μοτίβων, ακόμα και χωρίς την ύπαρξη τονικών έλξεων, δεν είναι μια στεγνή αντί-ποιητική διαδικασία. Όλοι θα συμφωνούσαν εξ' άλλου ότι ένα από τα πολλά στοιχεία που κάνουν τον Bach σπουδαίο συνθέτη είναι ακριβώς ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσει τα μοτίβα του. Εδώ όμως πρέπει να παραδεχτούμε ότι ενώ στον Bach η ανάπτυξη των θεμάτων πλάθει έναν κόσμο τονικό, στον Schoenberg σχηματίζει απλά διαφωνίες που είναι αδύνατον να ιεραρχηθούν και επομένως να δημιουργήσουν ένα πειστικό και πλήρες περιβάλλον. Οι συνθέσεις του Schoenberg και του Kandinsky, αν και δεξιολογικά φτιαγμένες, έχουν την τάση να ταυτίζουν το μουσικό και το ζωγραφικό χώρο με το χώρο της παρτιτούρας και του καμβά, αναγνωρίζοντας έτσι τα ποσοτικά-αριθμητικά χαρακτηριστικά των τόνων και των σχημάτων και επομένως τις αρχές του φυσικού χώρου.

ΦΩΤΗΣ ΦΛΕΒΟΤΟΜΟΣ

1 Ιουλίου 2010

(Από το βιβλίο *Composing in Unison: Studies in Affinities between Some Musical and Pictorial Structures*, Saarbrücken Germany, VDM Verlag, 2009 [http://www.fotisflevotomos.net/research\\_mainpage.htm](http://www.fotisflevotomos.net/research_mainpage.htm))



---

[i] Victor Zuckerandl, *Sound and Symbol. Music and the External World*, μεταφρασμένο στα αγγλικά από τον Willard R. Trask, Πρίνστον Ν. Υ. (Princeton U. P.) 1973, σ. 270.

[ii] Rudolf Arnheim, *New Essays on the Psychology of Art*, Μπέρκλεϊ (University of California Press) 1986, σ. 79.

[iii] Παρατίθεται από τον Anton Ehrenzweig στο βιβλίο του, *The Psycho-analysis of Artistic Vision and Hearing. An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, Νέα Υόρκη (George Braziller) 1965, σ. 108. Ας αναφερθεί σε αυτό το σημείο ότι η εξάλειψη ή η σύμπτυξη του χρόνου δεν είναι κάτι που συναντούμε αποκλειστικά στην τέχνη. Ο Bergson μας πληροφορεί ότι, '...όταν ο αστρονόμος προβλέπει, π.χ., μια έκλειψη, κάνει κάτι παρόμοιο: συμπύσσει απερίοριστα τα χρονικά διαστήματα, σαν αυτά να μην μετράνε για την επιστήμη, και έτσι αντιλαμβάνεται σε πολύ σύντομο χρόνο – το πολύ μερικά δευτερόλεπτα – καταστάσεις που κανονικά θα θέλαμε αιώνες για να τις συνειδητοποιήσουμε...' βλ. Henri Bergson, *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, μεταφρασμένο στα αγγλικά από τον F. L. Pogson, Λονδίνο (G. Allen) 1913, σσ. 116-117.

[iv] *Sound and Symbol*, σ. 338.

[v] *New Essays on the Psychology of Art*, σ. 216.

[vi] William Barrett, *Irrational Man. A Study in Existential Philosophy*, Λονδίνο (Heinemann) 1967, σ. 44.

[vii] Arnold Schoenberg Wassily Kandinsky. *Letters, Pictures and Documents*, εκδότης Jelena Hahl-Koch, μεταφρασμένο στα αγγλικά από τον John C. Crawford, Λονδίνο (Faber and Faber) 1984, σ. 21.

[viii] Από το κείμενο του Schoenberg *Composition with Twelve Tones* (παρατίθεται στο βιβλίο των Oliver Strunk και Leo Treitler *Source Readings in Music History*, Νέα Υόρκη (Norton) 1998, σ. 1363.