

## Φιλοσοφικές τάσεις στη μουσική ιστοριογραφία

*Πολύβιος Ανδρούτσος\**

### Εισαγωγικά

Τόσο η έννοια όσο και η υπόσταση της ιστοριογραφίας ως αυτόνομης επιστήμης, έχουν ευρωπαϊκή καταγωγή και αντιστοιχούν σε μια ευρωπαϊκή έννοια της μουσικής. Ακόμα και η έννοια μιας παγκόσμιας ιστορίας της μουσικής (η οποία χαρακτήριζε κυρίως ιστοριογραφικές τάσεις του 18<sup>ου</sup> αιώνα) είναι ουσιαστικά δυτική (Eggebrecht, 1980). Αυτό σε μεγάλο βαθμό είναι απόρροια του γεγονότος πως η γένεση, η εδραίωση και η εξέλιξη της μουσικολογίας ως επιστήμης (στο πλαίσιο της οποίας, η ιστορία της μουσικής αποτελεί αντικείμενο μελέτης) έλαβε χώρα κυρίως στη δυτική Ευρώπη (Duckles, V., et al., 1980).

Η ιστοριογραφία της δυτικής μουσικής έχει με τη σειρά της τη δική της ιστορία, αυτή του ενδιαφέροντος των ανθρώπων για την ιστορία, όπως εμφανίζεται στη αλλαγή των κινήτρων, του περιεχομένου και των στόχων της ιστοριογραφίας. Αυτή η ιστορία μπορεί να ανιχνευθεί αφενός μέσω του τρόπου με τον οποίο συλλαμβανόταν και παρουσιαζόταν η ιστορία της μουσικής διαχρονικά μέσα στους αιώνες και αφετέρου μέσω της ίδιας της μουσικής, της οποίας τα συνεχώς μεταβαλλόμενα χαρακτηριστικά και οι διαδικασίες αντανακλώνονται στις διάφορων ειδών ερωτήσεις και διατυπώσεις, στις οποίες έχουν προβεί οι ιστορικοί γι αυτή. Έτσι η μουσική ιστοριογραφία βασίζεται σε μουσικοϊστορική έρευνα και στο βαθμό που αναγνωρίζει και εγκαθιδρύει την ιστορικότητα της μουσικής και λαμβάνει υπόψη και φωτίζει τη λειτουργία (π.χ. τους νόμους και το νόημα) της ιστορίας, κινείται προς τη θεωρία ή τη φιλοσοφία της ιστορίας της μουσικής και συνεπώς και προς τη φιλοσοφία της ιστορίας ως ολότητα. Οποιαδήποτε περιγραφή της ιστορίας της μουσικής ιστοριογραφίας, λοιπόν, πρέπει να λαμβάνει υπόψη το πολύπλοκο δίκτυο που περιβάλλει το αντικείμενο, τις ρίζες της στην ίδια τη μουσική, την ιστορία της γενικής ιστοριογραφίας και τη φιλοσοφία της ιστορίας (Eggebrecht, 1980).

Αν και εκ πρώτης όψεως θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως ο σκοπός της ιστορίας είναι σχετικά απλός, δηλαδή, για παράδειγμα, να παρουσιάσει τι έγινε στο παρελθόν, ωστόσο, αν εμβαθύνει, θα ανακαλύψει πως ελάχιστα πεδία μελέτης αντιμετωπίζουν τόσο πολύπλοκα προβλήματα όσο η ιστορία. Για παράδειγμα από όσα συνέβησαν στο παρελθόν μόνο μερικά μπορούν να παρουσιαστούν σε μια ιστορία. Υπάρχει αναγκαιότητα διαχωρισμού των σημαντικών από τα ασήμαντα γεγονότα, αλλά για να γίνει κάτι τέτοιο πρέπει να υπάρχουν κάποια κριτήρια επιλογής. Από την ανάγκη για εξεύρεση τέτοιου είδους κριτηρίων γεννήθηκαν οι διάφορες *φιλοσοφίες της ιστορίας*. Σε δοκίμια με αντικείμενο προβλήματα της ιστορικής μεθοδολογίας, ο όρος φιλοσοφία της ιστορίας υποδηλώνει οποιοδήποτε σύστημα σκέψης επιχειρεί να οικοδομήσει ένα σύνολο κριτηρίων για την ερμηνεία της ιστορίας. Το ίδιο πολύπλοκο είναι και πολύ περισσότερο μάλιστα το εγχείρημα -λόγω των ιδιαιτεροτήτων που παρουσιάζει η μουσική- οικοδόμησης φιλοσοφιών της ιστορίας της μουσικής (Ανδρούτσος, 2002).

---

\*Ο Πολύβιος Ανδρούτσος (Ph.D) είναι μουσικοπαιδαγωγός-ερευνητής και διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

Σε ένα μεγάλο βαθμό η μεθοδολογία της ιστοριογραφίας καθορίζει και το περιεχόμενό της αλλά και το αντίστροφο και επίσης οι φιλοσοφίες που ενστερνίζονται οι ιστορικοί –είτε αυτές διατυπώνονται ξεκάθαρα είτε όχι- επηρεάζουν την επιλογή του αντικειμένου μελέτης και της μεθοδολογίας.<sup>1</sup>

### **Μουσικολογία και μουσική ιστοριογραφία**

Ο κλάδος της μουσικολογίας λειτούργησε ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στη γενική ιστοριογραφία και στη μουσική ιστοριογραφία. Ήδη κατά την 3<sup>η</sup> και 4<sup>η</sup> δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα είχε αρχίσει να εμφανίζεται ένα ευρύ ενδιαφέρον για την ιστορία της μουσικής, λόγω της ρομαντικής σκέψης που θεωρούσε την ιστορία ως την πιο παγκόσμια, την πιο γενική και πιο υψηλή μορφή γνώσης, ως άξονα όλου του ανθρώπινου πολιτισμού (Eggebrecht, 1980). Επίσης το αυξανόμενο ενδιαφέρον για τη μελέτη μουσικών παλαιότερων εποχών οδήγησε στο να αρχίσει να εισάγεται η ιστορία της μουσικής ως ακαδημαϊκό μάθημα στα πανεπιστήμια προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Crocker, 1986 και Humphreys, 1998).

Οι πρώτοι γερμανοί μουσικολόγοι άντλησαν τις μεθόδους τους και ορισμένες από τις αντιλήψεις τους από την πλατύτερη ακαδημαϊκή κοινότητα και ιδιαίτερα από τον νεοεγκαθιδρυμένο επαγγελματικά τομέα της ιστορίας, όπου κυριαρχούσαν οι ιδέες του Leopold von Ranke. Μεθοδολογικά εμπνεύστηκαν και επηρεάστηκαν από αυτό το περιβάλλον και αντικατέστησαν στο αντικείμενο μελέτης του τομέα τους (ιστορία της μουσικής) την πολιτική και τους πολιτικούς της ελίτ (της πολιτικής ιστορίας) με τη μουσική και τους μουσικούς της ελίτ. Οι ακαδημαϊκοί μουσικολόγοι για αρκετό καιρό ενστερνίστηκαν και εφάρμοσαν την ιστοριογραφική μέθοδο του Ranke, η οποία αποτελούσε ένα επιτυχημένο μοντέλο που ενέπνεε ακαδημαϊκό σεβασμό μέσα στο περιβάλλον των πανεπιστημίων. Αυτό το μοντέλο αποτελούνταν από μια -σχεδόν αποκλειστικά- έμφαση σε *επιτίστικες* πρακτικές και πηγές υλικού. Η προσέγγιση του Ranke και των μαθητών του επίσης ήταν προσανατολισμένη στο να εξετάζει μόνο προσωπικότητες ανδρών και μόνο στον ευρωπαϊκό χώρο (Humphreys, 1998).

Η ιστορική μουσικολογία, που είναι ο κατεξοχήν κλάδος που ασχολείται με την ιστορία της μουσικής, χρησιμοποιεί τη βοήθεια και άλλων επιστημών. Σύμφωνα με την ταξινόμηση του Adler μερικές από αυτές τις επιστήμες είναι: η γενική ιστορία, η παλαιογραφία, η χρονολογία, η διπλωματία, η βιβλιογραφία, η βιβλιοθηκονομία, η βιογραφία (Duckles, V., et al., 1980). Σε αυτές προστέθηκαν διαχρονικά, λόγω των αναγκών της ιστοριογραφικής πρακτικής, μεταξύ άλλων, και η κοινωνιολογία, η ανθρωπολογία και η ψυχολογία (Eggebrecht, 1980 και Kerman, 1985).

### **Η ιστορία της μουσικής**

Κεντρική θέση στον προβληματισμό της μουσικής ιστοριογραφίας κατέχει το ερώτημα «*τί είναι η ιστορία της μουσικής*». Πάνω σε αυτό το ερώτημα διατυπώθηκαν διάφορες απόψεις που καθορίζουν και τη μεθοδολογία συγγραφής της ιστορίας. Γενικά ιδωμένη η ιστορία της μουσικής, περιλαμβάνει όλα όσα συνέβησαν στον τομέα της μουσικής. Όμως στην ιστορία γενικά, υπάρχουν δύο ειδών δραστηριότητες, στις οποίες προβαίνει ο ιστορικός που τη γράφει. Η μια έχει να κάνει με την διερεύνηση, την επισήμανση και συγκρότηση γεγονότων και -μέσω της έρευνας- την τεκμηρίωσή τους και η άλλη αφορά την παρουσίαση, την ερμηνεία, την έκθεση του υλικού. Τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα στην ιστορία της μουσικής, διότι το αντικείμενο μελέτης της είναι τα μουσικά γεγονότα, με τις ιδιαιτερότητές τους ως τέτοια, καθώς και άλλα γεγονότα στο βαθμό που επέδρασαν ή δέχτηκαν την επίδραση των μουσικών γεγονότων (Grout, 1968). Πέρα από τις απόψεις για το τι είναι ή τι δεν είναι η ιστορία της μουσικής, που έχουν διατυπωθεί από διάφορους μελετητές, πιο εμπειριστατωμένη και

---

<sup>1</sup> Για αναλυτική παρουσίαση της ιστορικής σκέψης, της έρευνας και των ιστοριογραφικών πρακτικών διαχρονικά ανά τους αιώνες βλ. Kelley, D. R. (1999). *Faces of history: Historical inquiry from Herodotus to Herder*. Yale: Yale University Press.

συγκροτημένη εικόνα σε σχέση με αυτό το ερώτημα προσφέρουν οι διάφορες φιλοσοφίες ή θεωρίες της ιστορίας, που οδήγησαν σε συγκεκριμένες επιλογές κατά τη συγγραφή της. Ωστόσο, πολλοί ιστορικοί της μουσικής υιοθέτησαν παράλληλα -ακόμα και αν ενστερνίζονταν κάποια συγκεκριμένη φιλοσοφία- και διάφορες άλλες μεθοδολογίες, έδωσαν έμφαση σε κάποιο ιδιαίτερο στοιχείο (Androutsos, 2000), με αποτέλεσμα οι ιστορίες που έγραφαν να έχουν διαφορετική χροιά από την αρχικά αναμενόμενη. Έτσι πολλές φορές καθίσταται δύσκολο να διακρίνει κανείς ποιά φιλοσοφία ακολουθούν στα έργα τους οι διάφοροι ιστορικοί. Επίσης κάποιοι από αυτούς για κάποιο χρονικό διάστημα ακολουθούσαν κάποια συγκεκριμένη φιλοσοφία και αργότερα κάποια άλλη (Ανδρούτσος, 2002).

## **Επισκόπηση προσεγγίσεων και τάσεων της μουσικής ιστοριογραφίας**

### **Αφηγηματική ιστοριογραφία**

Η αφηγηματική ιστοριογραφία –που βασίζεται κυρίως στην έννοια της *συνέχειας* (Dahlhaus, 1983) ή αλλιώς της χρονολογικής διαδοχής γεγονότων- και αποτελεί την πιο παλιά γνωστή ιστοριογραφική πρακτική, στην πιο συνηθισμένη μορφή της μετά τον Ranke, αρκείται, ακολουθώντας την πολύ γνωστή φράση του, μόνο στο να μεταφέρει *τί ακριβώς συνέβη* (Walsh, 1985). Έτσι η διαδικασία δεν προχωρά σε περαιτέρω έρευνα από την πλευρά του ιστορικού, για να καταδειχθεί το *γιατί* συνέβη αυτό που συνέβη. Γι αυτόν ακριβώς το λόγο ο τρόπος αυτός συγγραφής ιστορίας γενικά αλλά και της ιστορίας της μουσικής ειδικότερα, επικρίθηκε σφοδρά διαχρονικά από αρκετούς μελετητές. Βασικό επιχείρημα ενάντια σε αυτήν την πρακτική στάθηκε η πεποίθηση πως η δουλειά του ιστορικού πρέπει να εστιάζεται στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει (ως ένα βαθμό) το παρελθόν στα πλαίσια της αφήγησής του, ώστε να δίνει μια άλλη διάσταση στην ιστορία που γράφει, την *σημασιοδοτική* (Walsh, 1985). Αν και σε διάφορες μορφές αφηγηματικής ιστοριογραφίας έγιναν προσπάθειες να χρησιμοποιηθούν πιο επιστημονικές μέθοδοι (λ.χ. με την διερεύνηση και αξιολόγηση πληροφοριών που προέρχονται από χρονικά, γενεαλογίες και άλλα σημαντικά, τεκμηριωμένα αποδεικτικά στοιχεία), ωστόσο στάθηκαν άκαρπες. Από τη στιγμή που η ιστορία και η συγγραφή της βασίστηκαν σε επιστημονικές μεθόδους και εστιάσθηκε η προσοχή των ιστορικών στην ιστορική ερμηνεία, η απόλυτη αφηγηματική ιστοριογραφία ουσιαστικά περιθωριοποιήθηκε. Όπως αναφέρει ο αμερικανός μουσικολόγος Leo Treitler (1984), πρόσφατα έγινε προσπάθεια για αναβίωση αυτού του τρόπου συγγραφής ιστορίας για λόγους που έχουν να κάνουν με το να είναι πιο εύκολα προσβάσιμη η ιστορία σε μεγαλύτερο κοινό αναγνωστών.

Στα πλαίσια του θετικισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα η αφηγηματική ιστοριογραφία συνδέθηκε και με την έννοια της αιτιοκρατίας. Οι θετικιστές απαιτούσαν από τη μια την επιστημονική εξέταση των ιστορικών πηγών και τη συσσώρευση ιστορικού υλικού και από την άλλη να δοθεί *νόημα* στα αποσπασματικά και ασύνδετα γεγονότα της ιστορίας. Το νήμα για την κατανόηση της ιστορίας καθοριζόταν από τα αίτια και την ανακάλυψη των σχετικών νόμων, που διέπουν την ιστορική κίνηση. Ωστόσο, ο αρχικός αυτός διττός στόχος δεν επιτεύχθηκε. Οι μελέτες των ιστορικών ακολούθησαν την κατεύθυνση μόνο της επιστημονικής εξέτασης των ιστορικών πηγών και της συσσώρευσης ιστορικού υλικού και δεν πέρασαν στη δεύτερη φάση, δηλαδή στην κατανόηση και ερμηνεία της ιστορίας. Το ίδιο συνέβη και στη μουσική ιστοριογραφία με αποτέλεσμα το κίνημα αυτό να εξασθενήσει με τον καιρό (Dahlhaus, 1983 και Westrup, 1973).

Στα πλαίσια του θετικισμού επίσης, κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, αναπτύχθηκε και η *βιογραφική μέθοδος*. Αυτή η μέθοδος για τους ιστορικούς εκείνης της εποχής ήταν ακαταμάχητη, διότι

αντιπροσώπευε το υπόβαθρο της ιστορικής ερμηνευτικής.<sup>2</sup> Η μέθοδος ξεκινά με την προϋπόθεση πως δεν μπορεί να γίνει κατανοητό ένα μουσικό έργο αν πρώτα δεν έχει μελετηθεί η ζωή του συνθέτη του. Η μέθοδος αυτή θεωρούνταν ως αυτοπεριεχόμενη αφηγηματική ιστορία με τη συνέχεια της ζωής του συνθέτη να δανείζει μια ομοιότητα συνέχειας στη μουσική του παραγωγή. Στις αρχές του 20ού αιώνα η μέθοδος αυτή παράκμασε.

Ωστόσο, ο θετικισμός αναβίωσε τον 20ό αιώνα γενικά στην ιστορία, αλλά και ειδικότερα στην μουσικολογία, τα χρόνια μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο. Σύμφωνα με τη σχολή του νεοθετικισμού,<sup>3</sup> όπως και με τις αρχικές θέσεις του κινήματος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, για να δοθεί οποιαδήποτε ερμηνεία σε κάτι πρέπει να καταδειχθούν ξεκάθαρα τα αίτιά του. Για να επιτευχθεί αυτό πρέπει να προβληθούν δύο πράγματα: τί συνέβαινε πριν από αυτό και πώς η εμφάνισή του κυβερνάται από γενικούς νόμους. Και πάλι όμως ο στόχος δεν επιτεύχθηκε, αφού οι ιστορικοί δεν πέρασαν σε αυτή τη φάση ανακάλυψης νόμων (Kerman, 1985).

### Η γενετική μέθοδος

Η γενετική μέθοδος προσπαθεί να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τη ροή των γεγονότων μέσα στην ιστορική συνέχεια ως ένα οργανικό σύνολο, λαμβάνοντας υπόψη τις εσωτερικές σχέσεις και τις εξωτερικές συνθήκες. Στο βιβλίο του W. D. Allen, *Philosophies of music history* (1962), ξεδιπλώνεται η πληθώρα των απόψεων για την ιστορία της μουσικής και έχουν κάποια κοντινή ή μακρινή σχέση με τη γενετική μέθοδο, απόψεις που χρησιμοποιούν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο έννοιες όπως π.χ. η *ωρίμανση*, η *πρόοδος*, η *ανάπτυξη* και η *εξέλιξη*. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική (και η ιστορία της) θεωρείται ένας *οργανισμός*, που υπόκειται στους νόμους που διέπουν τους οργανισμούς στις βιολογικές επιστήμες. Η μουσική όμως δεν είναι βιολογικός οργανισμός, είναι κοινωνικό φαινόμενο και ως τέτοιο παρουσιάζει πτυχές που δεν μπορούν να παραλληλιστούν με βιολογικά δεδομένα. Αυτή είναι και η βασική θέση όσων αντιμάχονται αυτή τη θεωρία, αφού όταν εφαρμόζεται στην ιστορία της μουσικής δημιουργεί σημαντικά αναπάντητα ερωτήματα (Haydon, 1941 και Westrup, 1973).

Κατά ένα μεγάλο μέρος του 18<sup>ου</sup> αιώνα η ιστορική σκέψη ήταν άρρηκτα δεμένη με την ιδέα της *προόδου* (progress).<sup>4</sup> Και αυτό γιατί –μεταξύ άλλων λόγων και παραγόντων- οι ιστορικοί εξέφραζαν την ιδεολογία μιας κοινωνίας η οποία βρισκόταν σε μια κατάσταση αξιοσημείωτα ραγδαίας προόδου. Η ιστορία της μουσικής, σύμφωνα με αυτό το σκεπτικό που εκφράστηκε και στο έργο του C. Burney,<sup>5</sup> κινείται συνεχώς προς την τελειότητα και φτάνει στο ζενίθ της στη μουσική της εποχής του. Τέτοιου είδους απόψεις ενίσχυσαν, αν και λίγο παραλλαγμένες ο J. Hawkins και λίγο αργότερα ο J. N. Forkel.

Η έννοια της προόδου είναι θεμελιώδους σημασίας στη σημαντική γενική ιστορία της μουσικής του C. H. H. Parry που πρωτοδημοσιεύτηκε στα 1893<sup>6</sup> και αναδημοσιεύτηκε αργότερα αναθεωρημένη (1896, 1912). Ο Parry, συλλαμβάνει την πρόοδο ως μια ιστορική διαδικασία που εκτείνεται σε μια μεγάλη χρονική περίοδο, δεν περιλαμβάνει απαραίτητα την έννοια της βελτίωσης, αλλά είναι ενωτική διότι αποτελείται από διαδοχικές αντιλήψεις ενός

---

<sup>2</sup> Πρωτεργάτες ήταν ο H. Kretschmar και ο A. Schering, ενώ ακολούθησε η καίρια φιλοσοφική συμβολή του H. G. Gadamer.

<sup>3</sup> Έντονη αντίδραση στον νεοθετικισμό (ο οποίος εκφράστηκε κυρίως με το έργο του K. R. Popper), σημειώθηκε κατά τη δεκαετία του 1960, κυρίως από τους αμερικανούς μουσικολόγους J. Kerman και L. Treitler.

<sup>4</sup> Αυτή η ιδέα ήταν γνωστή ήδη από τους Διαφωτιστές και τον I. Kant, πριν την προσέγγιση που προσέφερε αργότερα το έργο του G. W. F. Hegel.

<sup>5</sup> Ωστόσο στο έργο του Burney αντικατοπτρίζεται τουλάχιστον εν μέρει και εν σπέρματι η ιδέα της πολιτισμικής ιστορίας, ιδιαίτερα στην άποψή του πως η μουσική πρέπει να γίνεται πάντα αντιληπτή ως μέρος ενός πολιτιστικού όλου (Eggebrecht, 1980).

<sup>6</sup> Parry, C. H. H. (1893). *The Evolution of the Art of Music*. London: Paul Kegan.

κυρίαρχου σκοπού ή στόχου: η μακρά ιστορία της εξέλιξης της μουσικής είναι μια συνεχόμενη και αδιάσπαστη καταγραφή των ανθρώπινων προσπαθειών να επεκτείνουν και να προάγουν τις δυνατότητες των επιδράσεων των ήχων πάνω στις ανθρώπινες αισθήσεις (Grout, 1968).

Αν και η αρχή της προόδου χρησιμοποιήθηκε αρκετά στη συγγραφή ιστοριών μουσικής και στον 19<sup>ο</sup> αιώνα, άρχισε και να αμφισβητείται στον ίδιο αιώνα. Χαρακτηριστική για την ιστορία της μουσικής είναι η άποψη του F. J. Fétis όταν, αμφισβητώντας την αρχή της *διαρκούς προόδου* της μουσικής, υποστήριζε πως η πορεία της ιστορίας της μουσικής απλά αφορά σε αλλαγές στις μουσικές αρχές και πως αυτές είναι που υπόκεινται σε παρακμή και απόκλιση (Eggebrecht, 1980). Σύμφωνα με τον D. J. Grout (1968), η αρχή της προόδου μπορεί να χρησιμοποιείται μόνο σε περιορισμένο ιστορικό πλαίσιο και εκεί μόνο εάν και εφόσον οι ιδιότητες ενός έργου (ή ομάδων έργων), είναι τέτοιες που ένας ιστορικός μπορεί λογικά να θεωρεί συγκεκριμένα παλιότερα έργα ως λιγότερο επιτυχημένες προσπάθειες για να επιτευχθεί ένας καλλιτεχνικός στόχος, τον οποίο εκπληρώνει επαρκώς ένα μεταγενέστερο έργο.

Κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, οι, ως επί το πλείστον, απλοϊκές απόψεις περί της τελειότητας του ανθρώπου και των τεχνών του, αντικαταστάθηκαν σταδιακά από πιο πολύπλοκες και εξεζητημένες έννοιες της ιστορικής συνέχειας, προερχόμενες από τη *θεωρία της εξέλιξης* (evolution)<sup>7</sup> και τη μεταφυσική του ιδεαλισμού του Hegel (Carr, 1990). Τα ιστορικά φαινόμενα επεξηγούνταν μέσω βιολογικών μεταφορών.<sup>8</sup> Οι μορφές τέχνης και οι πολιτισμοί που τις παρήγαγαν, θεωρούνταν ζωντανοί *οργανισμοί* υποκείμενοι σε γέννηση, ανάπτυξη, εξασθένηση και διάλυση. Στη συνέχεια η γραμμική πρόοδος αντικαταστάθηκε από την κυκλική ακολουθία ή από μια περιοδική διακύμανση μεταξύ φάσεων (Duckles, V., et al., 1980).

## Η κυκλική μέθοδος

Συγγενής ως ένα βαθμό με τη γενετική μέθοδο είναι η κυκλική μέθοδος. Αν και ενστερνίζεται και χρησιμοποιεί στοιχεία από την γενετική μέθοδο, ωστόσο διαφέρει διότι δεν ακολουθεί την ιδέα της συνεχούς προόδου. Αρκετοί ιστορικοί της μουσικής αλλά και της γενικής ιστορίας, έκαναν χρήση του κύκλου της ζωής δηλ. γέννηση, ανάπτυξη και παρακμή, κατά την επεξεργασία συγκεκριμένων μακροπρόθεσμων εξελίξεων στην ιστορία. Από αυτούς μόνο μερικοί όμως έκαναν αξιοσημείωτες προσπάθειες συστηματοποιώντας την κυκλική ιδέα σε τέτοιο βαθμό που να αποτελέσει μια θεμελιώδη αρχή. Κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930, έγιναν αρκετές απόπειρες ερμηνείας της ιστορίας της μουσικής άμεσα ή έμμεσα σύμφωνα με την μέθοδο αυτή, που διαφέρουν μεταξύ τους στην άποψη για τη διάρκεια και τη φύση της κυκλικής ακολουθίας.

Η κυκλική θεωρία του O. Spengler,<sup>9</sup> είναι μια οργανισμική φιλοσοφία της ιστορίας, βασισμένη στην προϋπόθεση μιας αυστηρής και αναγκαίας οργανικής ακολουθίας στην πορεία της ιστορίας. Υποδιαιρεί την ιστορία του ανθρώπου σε τέσσερις ανάλογους κύκλους που ο καθένας περιέχει περίπου 1000 χρόνια και η μουσική ως ένα από τα πολιτιστικά στοιχεία ερμηνεύεται ιστορικά με βάση αυτή τη θεωρία.<sup>10</sup> Ο A. Lorenz<sup>11</sup> πρότεινε μια κυκλική θεωρία

---

<sup>7</sup> Η αποφασιστική επίθεση από τη μουσικολογία του 20ού αιώνα κατά της ιστοριογραφίας που βασίζεται στην ιδέα της εξέλιξης, έγινε, μεταξύ άλλων, από τον Treitler (1969), ο οποίος καταδεικνύει την αποτυχία αυτού του είδους ιστοριογραφικής πρακτικής λόγω της ανεπάρκειάς της να εφαρμοστεί στη μουσική του 20ού αιώνα.

<sup>8</sup> Κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα, μεταξύ άλλων, οι R. G. Kiesewetter και F. J. Fétis χρησιμοποιούν κατά τη συγγραφή των έργων τους τέτοιες τάσεις, ενώ στις αρχές του 20ού αιώνα, χαρακτηριστικό έργο γραμμένο εξ' ολοκλήρου βασισμένο στη μέθοδο της θεωρίας της εξέλιξης, είναι το έργο των Stanford, C. V., & Forsyth, C. (1916). *A History of Music*. New York: The Macmillan Co.

<sup>9</sup> Στο *The Decline of the West*. New York: A. A. Knopf Inc., 1932 (trans. C. F. Atkinson).

<sup>10</sup> Για την εφαρμογή της θεωρίας του Spengler στην ιστορία της μουσικής βλ. Mendel, A. (1934). Spengler's quarrel with the methods of music history. *The Musical Quarterly*, 20, 131-171.

για την ιστορία της μουσικής που βασίζεται σε αυτό που ονομάζει *ρυθμός των γενεών* και την εφάρμοσε σε σχέση με τις περιόδους της κυριαρχίας του ομοφωνικού και πολυφωνικού στιλ στη μουσική σύνθεση. Τα αποφασιστικά σημεία αλλαγών εμφανίζονται σε διαστήματα 300 χρόνων (σε κάθε αιώνα αντιστοιχούν 3 γενιές), ξεκινώντας από το 400 μ.Χ. Αν εφαρμοσθεί αυτή η θεωρία προκύπτουν διάφορα προβλήματα και λανθασμένα αποτελέσματα, γι αυτό και δέχθηκε οξύτατη κριτική (βλ. Westrup, 1973).

### Η θεωρία της περιοδικής διακύμανσης

Σύμφωνα με την θεωρία του P. A. Sorokin,<sup>12</sup> η μουσική, όπως και όλες οι άλλες τέχνες, περνάει από φάσεις ανάμεσα στο ιδεατό και το αισθητό καθώς και έναν συνδυασμό τους. Ο Sorokin πρότεινε μια φιλοσοφία της ιστορίας στην οποία η πορεία της δεν θεωρείται ως γραμμική ή κυκλική, αλλά όπως την ονομάζει μεταβλητά ή δημιουργικά περιοδική. Σε αυτήν την έννοια της μεταβλητής περιοδικότητας εμπεριέχονται όλες οι ποικιλίες των κυκλικών και γραμμικών θεωριών, οι οποίες όμως γίνονται αποδεκτές ως ένα μόνο στοιχείο που έχει σχέση μόνο με μερικές διαδικασίες, με κάποιες πτυχές ιστορικών ή κοινωνικοπολιτιστικών τάσεων, ποτέ σε όλες μαζί (Haydon, 1941). Αν και αυτή η θεωρία εφαρμοζόμενη στην ιστορία της μουσικής δεν είναι πειστική σε πολλά σημεία της, ωστόσο σύμφωνα με κάποιους μελετητές η βασική θεωρία του Sorokin περιέχει αρκετή αλήθεια (Haydon, 1938).

Υιοθετώντας αυτές τις δυναμικές αλλά ντετερμινιστικές εξηγήσεις της ιστορικής αλλαγής, η ιστορία της μουσικής δανείστηκε και στοιχεία από την ιστορία της τέχνης. Οι ιστορικοί της τέχνης έχοντας κερδίσει ακαδημαϊκή αναγνώριση τουλάχιστον κατά μια γενιά νωρίτερα από τους συναδέλφους τους ιστορικούς της μουσικής, ήταν σε θέση να μοιραστούν τις έννοιες που χρησιμοποιούσαν όπως την περιοδικότητα, την συνέχεια και το στιλ<sup>13</sup> (Duckles, V., et al., 1980 και Pascall, 1980).

### Η ιστορία του στιλ

Ακολουθώντας την σταδιακή ανάπτυξη μιας αναλυτικής προσέγγισης, η ιστορία της μουσικής άρχισε να γράφεται ως ιστορία του στιλ. Η ιστορία του στιλ ήταν ένα δημιούργημα των G. Adler και H. Riemann κατά τη δεκαετία του 1910. Ο Adler πρότεινε τη θεωρία του για το στιλ το 1911.<sup>14</sup> Η έννοια του στιλ για τον Adler είναι κριτήριο κλειδί για τις ιστορίες της μουσικής που αποδίδουν στη μουσική μια ανεξάρτητη, αυτοπεριεχόμενη εξέλιξη, ανάλογη με αυτή ενός ζωντανού οργανισμού.<sup>15</sup> Επίσης ο Riemann στο μνημειώδες έργο του *Handbuch der Musikgeschichte* (1904-1913), παρουσιάζει το υλικό της ιστορίας της μουσικής χαρακτηριστικά ιδωμένο μέσω της φόρμας και του στιλ και όχι μέσω προσώπων ή πολιτισμών.

Σύμφωνα με το γενικότερο σκεπτικό των Adler και Riemann, σκοπός της ιστορίας της μουσικής είναι η έρευνα και παρουσίαση των προϊόντων της μουσικής σκέψης στη διαδικασία

---

<sup>11</sup> Ιδιαίτερα στο βιβλίο του: *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen* (2<sup>nd</sup> edition. Berlin: Max Hesse, 1928).

<sup>12</sup> Κυρίως στο έργο του στα 1937, *Social and Cultural Dynamics, Vol. I: Fluctuation of Forms of Art*. New York: American Book Company.

<sup>13</sup> Πολλοί από τους όρους που χρησιμοποιήσαν οι ιστορικοί της μουσικής π.χ. για το διαχωρισμό των εποχών (όπως Αναγέννηση, Βαροκ, Κλασικισμός), είναι παρμένοι από την αρχιτεκτονική και τις πλαστικές τέχνες, την ιστορία της τέχνης και τη λογοτεχνία.

<sup>14</sup> Στο βιβλίο του *Der Stil in der Musik* (1911). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

<sup>15</sup> Ο Adler αν και άσκησε κριτική σε μερικές γενετικές θεωρίες (κυρίως στο βαθμό που υποστηρίζουν αφελώς και στα άκρα τις βιολογικές αναλογίες), ωστόσο έβρισκε τη γενετική μέθοδο αποδεκτή και μάλιστα ως ένα βαθμό προσαρμόζοντάς την κατάλληλα, τη χρησιμοποίησε στη δική του θεωρία.

της εξέλιξής τους. Ακόμα, η επιστημονική έρευνα πρέπει να προβάλλει όλα όσα μπορούν να φωτίσουν την εξελικτική πορεία της μουσικής τέχνης.

Ειδικότερα, σύμφωνα με αυτή τη μέθοδο, το στιλ<sup>16</sup> μιας περιόδου, μιας σχολής, ενός καλλιτέχνη ή ενός έργου, στηρίζονται στους νόμους της γέννησης, της ενηλικίωσης και της παρακμής, τα οποία τα βρίσκουμε στην εξέλιξη των οργανισμών. Σύμφωνα με τον Dahlhaus (1983), η αναλογία αυτή οδηγεί σε ένα αμφισβητήσιμο μεταφυσικό ιστοριογραφικό θεώρημα, που παραπέμπει σε έναν νόμο που κυβερνά την ιστορία της μουσικής.

Αυτό ακριβώς ήταν και το αδύναμο σημείο αυτής της θεωρίας διότι αν ιδωθεί από τη μεθοδολογική λειτουργία του αυτό το θεώρημα, αποδεικνύεται πως δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια τυχαία ατέλεια που θα μπορούσε να αφαιρεθεί, χωρίς ωστόσο να μεταβάλει ουσιαστικά την έννοια μιας ιστορίας των στιλ. Όμως η αναλογία που πρεσβεύει ο Adler βρίσκεται στο κέντρο της επιχειρηματολογίας του.

Ο Dahlhaus (1983) υποστηρίζει πως ακόμα και αν η προτεινόμενη ιστορική προσέγγιση του Adler ερμηνευθεί κάτω από ευρετικό και όχι μεταφυσικό πρίσμα θα ήταν στερημένη ουσίας και θα μπορούσαμε να μιλάμε για αλλαγές σε στιλιστικά ιδεώδη αντί για στάδια μιας εσωτερικής εξελικτικής διαδικασίας. Ο τρόπος ιστοριογραφίας που βασίζεται σε αυτή τη μέθοδο φέρνει τον ιστορικό των στιλ μπροστά σε ένα δίλημμα: είτε αποδέχεται την αμφισβητήσιμη μεταφυσική που προσφέρει το οργανισμικό μοντέλο και οι επιπτώσεις του, είτε διαλέγει να περιγράψει τα στιλ των εποχών ξεκομμένα (απομονωμένα), πράγμα το οποίο είναι ισοδύναμο με το να εξαιρεί ολοκληρωτικά την ιστορία.

Μολονότι η ιστορία του στιλ προσέφερε μια πολύτιμη κατεύθυνση, δηλαδή το να εστιάζεται το ενδιαφέρον στην ίδια την μουσική και όχι σε περιφερειακές, εξωμουσικές έννοιες και καταστάσεις, ωστόσο η έννοια του οργανισμικού μοντέλου (που είχε επιδράσει ήδη δυναμικά στην ιστοριογραφική σκέψη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα), στην ουσία καθυστέρησε τη μοντέρνα επιστημονική προσέγγιση στη μουσικολογία ως μια μελέτη του *στιλ* (Allen, 1962).

Η ιστορία του στιλ, εμφανίστηκε ως μια ακόμα αντίθεση στην συσσώρευση τεράστιου όγκου αφιλτράριστων γεγονότων και ενάντια στην αρχή του να επεξηγούνται τα μουσικά έργα με τη βοήθεια των βιογραφιών των συνθετών τους. Αντίθετα με τους θετικιστές *οι ιστορικοί των στιλ* προσπάθησαν να βρουν μια λύση για να γραφεί μια ιστορία της τέχνης που να είναι αληθινή ιστορία και όχι ένα χαλαρό αμάλγαμα αναλύσεων έργων, που το θέμα της να είναι όντως η τέχνη και όχι βιογραφικά ή κοινωνικά απρόοπτα, δηλαδή με ιστοριογραφικές αρχές με ρίζες στην ίδια την τέχνη. Οι ιστορικοί της τέχνης θέλοντας να συμβιβάσουν τις αισθητικές αρχές τους με τις απαιτήσεις της ιστοριογραφίας, δημιούργησαν την τάση που ονομάστηκε *κριτική του στιλ* (*Style Criticism*), που προσπάθησε να φέρει κοντά και να ενώσει τις ιστορικές και καλλιτεχνικές πλευρές της τέχνης. Το αντικείμενό της ήταν να διαμεσολαβήσει ανάμεσα στην αισθητική και στην ιστορία χωρίς τίποτα από τα δύο να αλλοιωθεί. Ωστόσο, αυτός ο στόχος δεν επιτεύχθηκε πλήρως -σύμφωνα με την άποψη του Dahlhaus (1983)- στην πορεία και η μουσική δημιουργία από εκεί που ήταν ένα έργο τέχνης άρχισε να μειώνεται στο να σημαίνει απλά μαρτυρίες για ιδέες, διαδικασίες ή δομές κυρίως εκτός της σφαίρας της τέχνης. Το χάσμα που χωρίζει την αισθητική από την ιστορία ενέχεται μέσα στην έννοια του ίδιου του στιλ, ως ένα ρήγμα στη σημασία ανάμεσα στο στιλ όπως εφαρμόζεται στα έργα ή τους συνθέτες και σ' αυτό που εφαρμόζεται σε εποχές και έθνη.

Ο W. Gurlitt, μαθητής του Riemann, ο οποίος ενστερνιζόταν τις ιδέες του γερμανού φιλόσοφου W. Dilthey, πρότεινε στα 1918-19 μια συνθετική προσέγγιση στην οποία παρουσίασε την *κριτική του στιλ* και την ιστορική ερμηνεία υπό το φως της *ιστορίας των ιδεών*: το να εξετάζονται τα μουσικά φαινόμενα σε συνδυασμό με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ατόμων,

---

<sup>16</sup> Υπάρχει μια κρίσιμη δυσκολία προσδιορισμού ενός στιλ που έγκειται στην εξής αντίφαση: αν και κάθε πολυπλοκότητα των στιλιστικών χαρακτηριστικών υποτίθεται είναι αυτοεμπεριεχόμενη και ουσιαστικά κατανοητή, ωστόσο προσδιορίζουμε ένα στιλ συγκρίνοντάς το με άλλα αφήνοντας τα γνωρίσματα που διαφέρουν να λειτουργήσουν ως τα κριτήρια του προσδιορισμού.

εθνών και πολιτιστικά κλίματα θα συνέβαλε στην βαθύτερη κατανόηση της εσωτερικής φύσης κάθε ιστορικού τεκμηρίου σε σχέση με τη μουσική σκέψη, την επινόηση και την πρόσληψη, και θα οδηγούσε σε μια πλήρη αντίληψη για τη θέση του στην ιστορία.

Η ιστορία των μουσικών στίλ παράκμασε κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα αλλά εξασκείται με διάφορες παραλλαγές και διαφορετικό τρόπο σύλληψης από την αρχική ιδέα των Adler και Riemann.<sup>17</sup>

### Πολιτισμική ιστορία

Το πρωταρχικό αντικείμενο μελέτης για τον ιστορικό είναι το έργο τέχνης, το οποίο προσεγγίζεται μέσω των ποιοτήτων που μοιράζεται από κοινού με άλλες εκδηλώσεις του πολιτιστικού πλαισίου μέσα στο οποίο γεννήθηκε. Ιδωμένες υπό αυτό το πρίσμα τόσο η ιστορία της τέχνης όσο και η ιστορία της μουσικής μπορούν να θεωρηθούν ως παρακλάδια της πολιτισμικής ιστορίας (Dahlhaus, 1983).

Ο στόχος του ιστορικού που θέλει να γράψει πολιτισμική ιστορία είναι να κατανοήσει τα συνεκτικά στοιχεία μέσα σε έναν δεδομένο πολιτισμό. Αποζητά να εμβυθιστεί τόσο εξονυχιστικά στο «πνεύμα της εποχής» (Zeitgeist) που εξετάζει, ώστε να αναγνωρίζει το αποτύπωμά του σε κάθε έκφραση του πολιτισμού, στους θεσμούς, τις ιδέες και τις μορφές της τέχνης. Μέσω της φαντασιακής αναδημιουργίας μιας παρελθούσας κοινωνίας, προσπαθεί να απεικονίσει παραλληλισμούς και να εγκαθιδρύσει συσχετισμούς που ξεπερνούν τα όρια της παραδοσιακής μελέτης του αντικειμένου. Το αρχέτυπο αυτού του τρόπου συγγραφής ιστορίας στη μουσική δόθηκε με το έργο του A. W. Ambros. Σύμφωνα με την πολιτιστικοϊστορική άποψη του Ambros,<sup>18</sup> ο οποίος είχε επηρεαστεί κατά πολύ από τον J. Burckhardt,<sup>19</sup> τα έργα τέχνης αποτελούν ένα μέρος του «πνεύματος της εποχής» και επίσης τα θεμελιώδη πνευματικά γνωρίσματα μιας εποχής εκφράζονται σε όλα τα προϊόντα της (Eggebrecht, 1980). Θεωρούσε πως η μουσική του παρελθόντος δεν θα πρέπει να κρίνεται σύμφωνα με ένα αισθητικό ιδεώδες που παραμένει σταθερό, αλλά σε σχέση με την ιστορική της κατανόηση. Η προσέγγιση αυτή, της οποίας ο στόχος ήταν να διεισδύει στο εσωτερικό νόημα της μουσικής ιδωμένης πάντα υπό το φως του πολιτισμού που την παρήγαγε, στηρίχτηκε εννοιολογικά (τέλη 19<sup>ου</sup>-αρχές 20ού αιώνα) και από το υπόβαθρο που προσέφερε η μεθοδολογία και οι απόψεις του Dilthey.<sup>20</sup> Οι αποφασιστικές επιδράσεις που ευνόησαν την ανάπτυξη της πολιτισμικής ιστορίας στις αρχές του 20ού αιώνα συνοψίζονται στα εξής: (α) Οι τάσεις που εκφράστηκαν στο έργο του Dilthey, (β) η απόλυτη εδραίωση της θέσης πως όλες οι ιστορικές περιόδους έχουν ίση αξία, και (γ) η επίγνωση των διαφορών ανάμεσα στις φυσικές επιστήμες και τις ιστορικές μελέτες.

Να σημειωθεί πως στα χέρια ενός ευαισθητοποιημένου και καλλιεργημένου μελετητή η συγγραφή πολιτισμικής ιστορίας της μουσικής μπορεί να έχει την ποιότητα μιας δημιουργικής τέχνης. Ωστόσο, υπάρχουν και κίνδυνοι στην εξάσκηση μιας τέτοιας ιστοριογραφικής

---

<sup>17</sup> Όσοι την εξασκούν πλέον, φαίνεται να έχουν απαγκιστρωθεί από την έννοια του οργανισμικού μοντέλου. Ένα από τα πιο γνωστά διδακτικά εγχειρίδια της αμερικάνικης βιβλιογραφίας γραμμένο σύμφωνα με την προσέγγιση των στίλ είναι το βιβλίο του L. R. Crocker, *A History of Musical Style* και από τη βρετανική βιβλιογραφία του R. Bennett, *Investigating Musical Styles*.

<sup>18</sup> Το βασικό έργο του προς αυτή την κατεύθυνση ήταν το *Geschichte der Musik* (Breslau, 1862-1878).

<sup>19</sup> Η πολιτισμική ιστορία του 19ου αιώνα βρήκε το πρώτο παράδειγμά της στο βιβλίο του *Der Kultur der Renaissance in Italien* (Leipzig, 1860). Ο Burckhardt ήταν ο πρώτος «μοντέρνος» ιστορικός που εγκατέλειψε την ιδέα συγγραφής αφηγηματικής ιστορίας στον αιώνα του (Treitler, 1989).

<sup>20</sup> Ο Dilthey στο έργο του ανέπτυξε μια μεθοδολογία για τις ανθρωπιστικές επιστήμες σε αντιδιαστολή με αυτή των μηχανιστικών (βλ. Duckles, V., et al., 1980). Η επιρροή της μεθόδου του είναι εμφανής στον τρόπο συγγραφής πολλών ιστοριών της μουσικής από το 1920 ως το 1950 στη Γερμανία (βλ. σχετικά Dahlhaus, 1983).



πρακτικής. Μεθοδολογικά υπάρχουν παγίδες που ενδεχομένως οδηγούν είτε στον ιστορικισμό<sup>21</sup> είτε στην ιστορική σχετικοκρατία.<sup>22</sup>

Μπορεί πολύ εύκολα ο ιστορικός να παρασυρθεί και να πιστέψει πως το μόνο σημαντικό πράγμα που μπορεί κανείς να παρατηρήσει σε σχέση με κάποιο ιστορικό γεγονός ή έργο τέχνης είναι η μοναδικότητά του. Ακόμα μπορεί να αρχίσει να ψάχνει, ακόμα και να επιβάλει συσχετισμούς εκεί που δεν υπάρχουν.

Στον 20ό αιώνα στον τομέα της πολιτισμικής ιστορίας της μουσικής δούλεψαν, μεταξύ άλλων, οι C. Sachs, P. H. Lang και E. E. Lowinsky, ο καθένας με το δικό του τρόπο και προς το τέλος του αιώνα η E. Rosand.

### **Κοινωνική ιστορία**

Με παρόμοιο σκεπτικό και πάλι ως αντίδραση στην θετικιστική ιστοριογραφία, καθώς και ως αντιπαρατιθέμενη λύση προς τις ιστορίες των μουσικών έργων, αναπτύχθηκε και η κοινωνική ιστορία. Η μέθοδος βασίζεται στην αρχή πως για να κατανοήσουμε την μουσική ιστορικά, πρέπει να την κρίνουμε σε σχέση με την κοινωνική της λειτουργία, δηλαδή οι μουσικές δημιουργίες επεξηγούνται σε σχέση με τις λειτουργίες τους (Dahlhaus, 1983). Στη βάση συλλογισμού αυτής της μεθόδου, η μουσική πρέπει να ανακατασκευάζεται σύμφωνα με τις κοινωνικές διαδικασίες που υπήρχαν όταν δημιουργήθηκε. Όταν κανείς μελετά τη σχέση μεταξύ μουσικής και κοινωνίας εύκολα αντιλαμβάνεται πως η σχέση αυτή δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί απόλυτα διότι είναι πολλοί οι παράγοντες που αλληλεπιδρούν, οφείλει όμως να παραδεχθεί πως είναι υπαρκτή και φανερή. Θα μπορούσε κανείς επίσης να υποστηρίξει πως οι κοινωνικοί παράγοντες σε κάποιο βαθμό διαμορφώνουν τη μουσική πραγματικότητα, αλλά και διαμορφώνονται από αυτήν. Προχωρώντας παραπέρα όμως σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να παραγκωνιστεί δογματικά ούτε η *αρχή της αυτονομίας*<sup>23</sup> της μουσικής και της ιστορίας της, ούτε η επίδραση των κοινωνικών παραγόντων πάνω στη μουσική δημιουργία.

Οι υποστηρικτές της κοινωνικοϊστορικής σχολής καταφέρθηκαν ακούραστα ενάντια στην *αρχή της αυτονομίας*, η οποία ήταν η βάση για τη συγγραφή ιστοριών των μουσικών έργων. Η έννοια του μουσικού έργου<sup>24</sup> άρχισε να χρησιμοποιείται από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και μετά (Dahlhaus, 1987). Κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα με την πλήρη εγκαθίδρυση και γενικευμένη χρήση της έννοιας αυτής και παράλληλα με την επίδραση της αισθητικής στην ιστοριογραφία (Sparshott, 1980), μια σημαντική διαφοροποίηση όρων έλαβε χώρα, η οποία είχε μεγάλη επίδραση σε όλες τις εκφάνσεις της και που επηρέασε και πολλές φιλοσοφίες της ιστορίας της μουσικής έκτοτε: αυτή μεταξύ του *γεγονότος* και του *έργου*. Στη νέα πραγματικότητα η σημαντική κατηγορία ήταν το έργο. Η έννοια *έργο* και όχι *γεγονός* είναι ο ακρογωνιαίος λίθος της ιστορίας της μουσικής (Dahlhaus, 1983). Και αυτό διότι, όπως υποστηριζόταν, τα γεγονότα είναι αποτελέσματα αλληλεπίδρασης πράξεων που κρύβουν διάφορα κίνητρα, στόχους και υπολογισμούς πίσω τους, σε μια δεδομένη κατάσταση. Η σπουδαιότητά τους έγκειται λιγότερο σε αυτά τα ίδια και περισσότερο στις συνέπειές τους. Ένα έργο όμως εκπροσωπεί - τουλάχιστον ως ένα «ιδανικό πρότυπο»- την χειροπιαστή συνειδητοποίηση μιας ιδέας στο

---

<sup>21</sup> Ο όρος εκφράζει την άποψη πως για κάθε πράγμα η ιστορία του επαρκεί για την ερμηνεία του.

<sup>22</sup> *Σχετικοκρατία*: γνωσιολογική θεωρία, κατά την οποία κάθε γνώση είναι σχετική και όχι απόλυτη.

<sup>23</sup> Σύμφωνα με αυτή την αρχή το μουσικό έργο είναι αυτόνομο και αυτοπεριεχόμενο και μπορεί να κατανοηθεί μέσω των εσωτερικών λειτουργιών του, οι οποίες το κάνουν να είναι τέχνη.

<sup>24</sup> Περί του μουσικού έργου και της θέσης του στη μουσική ιστοριογραφία, βλ. ενδεικτικά Goehr, L. (1992). *The Imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. New York: Oxford University Press.

μυαλό ενός ατόμου (Dahlhaus, 1983). Επίσης, το νόημα ενός μουσικού έργου βρίσκεται στην αισθητική του ουσία και όχι στον ιστορικό του αντίκτυπο.<sup>25</sup>

Το σκεπτικό αυτό προκάλεσε αφενός τη διαμάχη για το αν το μουσικό έργο ή η μουσική διαδικασία είναι η κεντρική κατηγορία της μουσικής ιστοριογραφίας και αφετέρου τη μεθοδολογική διαμάχη που προαναφέρθηκε για το αν υπερτερούν οι ιστορίες μουσικών έργων ή οι κοινωνικές ιστορίες. Η τελευταία διαμάχη που πυροδοτήθηκε από τους ιστορικούς που υπεραμύνονταν της κοινωνικής προσέγγισης, όπως προαναφέρθηκε, εκφράστηκε με την εναντίωση στην αρχή της αυτονομίας. Όμως από τη στιγμή που ο ιστορικός έχει αποδεχθεί την άποψη πως η μουσική, μέσα στην εσωτερική πρόδοδό της, καθρεφτίζει εξωτερικές εξελίξεις της κοινωνίας, πρέπει να αντιμετωπίσει ένα επακόλουθο στη μεθοδολογία του: αν και παρουσιάζει την ιστορία της μουσικής όχι μόνη της αλλά σε σχέση με την κοινωνική ιστορία, οφείλει ωστόσο να στρέφεται στην αρχή της αυτονομίας όταν προβαίνει σε ερμηνείες. Διότι τα έργα της μουσικής παίρνουν την ιστοριολογική σημασία τους όχι απομονωμένα αλλά εν δυνάμει, της αληθινής φύσης τους ως τέχνης. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Dahlhaus (1983:114): "*Είναι ακριβώς η αυτονομία της που κάνει τη μουσική έναν ευφραδή σχολιαστή της κοινωνίας.*"

Στον τομέα της κοινωνικής ιστορίας της μουσικής ξεχωρίζουν το έργο του E.D. Mackerness<sup>26</sup> και το πιο πρόσφατο έργο του I. Fenlon,<sup>27</sup> αν και κατηγορήθηκε –όπως αρκετοί ιστορικοί που γράφουν κοινωνική ιστορία της μουσικής– πως ρίχνει πολύ το βάρος στην κοινωνική διάσταση, με αποτέλεσμα να παραμελείται η μουσική. Επίσης, σημαντικό είναι το έργο του D. Russel που αφορά τη λαϊκή μουσική.<sup>28</sup>

Σχετικά με την πολιτισμική και την κοινωνική ιστορία της μουσικής, ο Dahlhaus (1983:139) αναφέρει:

"...ενώ η πολιτισμική ιστορία κινδυνεύει να αισθητικοποιήσει τη λειτουργία και να μεταχειρισθεί τα εργαλεία ως αντικείμενα τέχνης, η κοινωνική ιστορία διατρέχει τον αντίθετο κίνδυνο να λειτουργικοποιήσει την αισθητική και να μεταχειρισθεί τα αντικείμενα τέχνης ως εργαλεία. Η δομική ιστορία επιδιώκει να μεσολαβήσει ανάμεσα σε αυτά τα δύο."

### Δομική ιστορία

Δομική ιστορία είναι η τάση των ιστορικών να αναπαριστούν και να αναλύουν κοινωνικές δομές και φαινόμενα με έμφαση στην εξέταση των αιτίων, αντί απλά να εξιστορούν γεγονότα ή διαδοχές γεγονότων. Η δομική ιστορία προχωρά παραπέρα από την

---

<sup>25</sup> Έτσι, η μουσική ιστοριογραφία έχει ως αντικείμενο εξέτασης τα μουσικά έργα του παρελθόντος, τα οποία όμως είναι αισθητικά αντικείμενα και ως τέτοια εκπροσωπούν ένα στοιχείο του παρόντος. Ιδωμένες υπό ένα πλατύτερο πρίσμα τέτοιου είδους απόψεις αντικατοπτρίζουν εύγλωττα τα προβλήματα σχέσης ανάμεσα στην αισθητική και στην ιστοριογραφία που δεν λύνονται μέσω δογματισμού. Σύμφωνα με τον Dahlhaus (1983) οι προσπάθειες για συμβιβασμό της αισθητικής και της ιστορίας θα επιτύχουν μόνο αν χρησιμοποιηθεί μια *πλάγια* μεθοδολογία. Έτσι προτείνει να τεθεί το πρόβλημα σε ένα τέτοιο επίπεδο αφηρημένης σκέψης που θα επέτρεπε τη συγγραφή ευκρινούς ιστορίας χωρίς την ίδια στιγμή να προβαίνουμε σε βιαιοπραγίες κατά της αισθητικής φύσης των έργων μουσικής, ώστε να γεφυρωθεί το χάσμα μεταξύ της ιστορίας που ενυπάρχει σε ένα έργο λόγω της καλλιτεχνικής φύσης του και της κατεύθυνσης που τα έργα σκιαγραφούν στην ιστορία. Η πρότασή του είναι μια θεωρία *διττής γλώσσας* σύμφωνα με την οποία η αισθητική και η ιστορία πρέπει να ιδωθούν ως ξεχωριστές γλώσσες που επεξεργάζονται το ίδιο αντικείμενο, αλλά ανίκανες να μεταφραστούν η μια στην άλλη.

<sup>26</sup> Mackerness, E. D. (1964). *A social history of English music*. London: Routledge & P. Kegan.

<sup>27</sup> Ιδιαίτερα στα 1980 στο δίτομο βιβλίο του *Music and patronage in 16<sup>th</sup> century Mantua*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

<sup>28</sup> Russell, D. (1987). *Popular music in England, 1840-1914: A social history*. Manchester: Manchester University.

κοινωνική και δεν συμπεριλαμβάνει μόνο την απεικόνιση θεσμών και κοινωνικών ρόλων και λειτουργιών, αλλά και τις συνθετικές νόρμες και τις αισθητικές ιδέες ανάμεσα στα στοιχεία που οικοδομούν την μουσικοϊστορική δομή. Διότι σύμφωνα με το σκεπτικό που χαρακτηρίζει τους δομιστές ιστορικούς τα γεγονότα στηρίζονται από τις δομές και οι δομές με τη σειρά τους συνειδητοποιούνται και γίνονται φανερές μέσω των γεγονότων. Μπορεί κανείς, λοιπόν, να προχωρήσει από τα γεγονότα και να αποκαλύψει τις δομές που βρίσκονται πίσω τους ή μπορεί να συσχετίσει έναν αριθμό δομών για να φωτισθεί ένα συγκεκριμένο γεγονός. Επίσης, φαίνεται να αποδεικνύεται πως τα μουσικά γεγονότα είναι προφανώς συνδεδεμένα με τις δομές περισσότερο από τα μουσικά έργα πάνω στα οποία αυτά τα γεγονότα βασίστηκαν (Dahlhaus, 1983).

Αν και η δομική ιστορία έχει σαφώς συνεισφέρει πολύτιμες υπηρεσίες στην μελέτη του αντικείμενου ως ιστοριογραφική πρακτική, ωστόσο αντιμετωπίζει πολύπλευρη κριτική. Σύμφωνα με τον E. H. Carr (1990), στο σύνολό της η δομική προσέγγιση εξάσκησε βλαβερή επιρροή στην ιστορία. Συγκρίνει την δομική ή όπως αλλιώς την ονομάζει *οριζόντια* προσέγγιση (η οποία αναλύει μια κοινωνία σε σχέση με τη λειτουργική ή δομική αλληλεξάρτηση των μερών ή των πτυχών της) και την ιστορική ή αλλιώς *κάθετη* προσέγγιση (η οποία την αναλύει σε σχέση με το από πού ήρθε και προς τα πού βαδίζει). Ωστόσο εκφράζει την ιδέα πως κάθε συνετός ιστορικός θα συμφωνούσε πως και οι δύο προσεγγίσεις είναι αναγκαίες.

Η δομική ιστορία ακόμα κατηγορείται πως κινδυνεύει να θυσιάσει την ιστορική γνώση σε μια μανία εξεύρεσης συστημάτων, μια τάση να φτιάχνει κατασκευές, κάτι που προέρχεται από τη δομική κοινωνιολογία (Dahlhaus, 1983).

Η κατηγορία κλειδί της δομικής ιστορίας η *αντιστοιχία* (correspondence), ή αλλιώς *συσχέτιση* (association) ή *συμπληρωματικότητα* (complementarity) έγινε πεδίο διαφωνιών, διότι τα φαινόμενα που συσχετίζουν οι ιστορικοί της μουσικής στην έρευνά τους για δομές, είναι πολλές φορές χρονολογικά ασυγχρόνιστα μεταξύ τους. Ακόμα, είναι δυνατόν πολύ συχνά οι δομές, που συνυπάρχουν σε οποιονδήποτε δεδομένο χρόνο, να διαφέρουν η μια από την άλλη όχι μόνο σε σχέση με την εποχή τους αλλά και στο ρυθμό που μεταβάλλονται.

Επίσης, ένα ακόμα δύσκολο πρόβλημα που αντιμετωπίζει η δομική ιστορία είναι αυτό που αποκαλείται «ο μη συγχρονισμός του συγχρόνου». Κατηγορείται δηλαδή πως με το να καθιστά το χρόνο ακίνητο διαστρεβλώνει την ιστορική πραγματικότητα (Treitler, 1989). Έτσι, ο ιστορικός που γράφει σύμφωνα με αυτόν τον τρόπο, για να εξετάσει τα επιμέρους στοιχεία και τις ιδιαίτερες δομές του παρελθόντος, το κρατάει ακίνητο σαν να ήταν παρόν.<sup>29</sup>

Κεντρική θέση στους κόλπους της δομικής ιστορίας κατέχουν οι προβληματισμοί για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να προσεγγίζεται η ιστορία, ιδιαίτερα σε σχέση με την παραδοσιακή διαχρονική παράσταση των γεγονότων και το γενικό πλαίσιο αναφοράς. Εδώ βρίσκουμε τη διαμάχη για την υπεροχή ή όχι της *πυκνής* (thick) απέναντι στην *λεπτή* (thin) ιστορία. Σύμφωνα με αυτή την κατηγοριοποίηση *λεπτή* ή αλλιώς *διαχρονική* (diachronic) ιστορία, αναφέρεται στον τύπο αυτό της ιστορίας η οποία ακολουθεί μια αυστηρά χρονολογική και αναπτυξιακή γραμμή και εξετάζει τα γεγονότα ως επί μέρους στοιχεία ενός όλου. Από την άλλη, η *πυκνή* ή αλλιώς *συγχρονική* (synchronic), αποτελεί μια προσέγγιση η οποία εστιάζει το ενδιαφέρον της στον πλούτο και την ποικιλομορφία συγκεκριμένων ιστορικών περιόδων, λαμβάνοντας περισσότερο υπόψη τα έργα και το πλαίσιο και τις δομές μέσα στα οποία δημιουργήθηκαν και εξετάζει πάντα το επί μέρους και όχι το γενικό. Το επιμέρους εξετάζεται υπό το φως της ιδιαιτερότητάς του (Treitler, 1989). Ο Treitler, ένας από τους υπέρμαχους της *συγχρονικής* τάσης, στρέφεται εναντίον της *διαχρονικής*, αναφέροντας πως δεν είναι μόνο εν δυνάμει λανθασμένη αλλά συχνά πολύ απλή και επιφανειακή, έντονα βασισμένη στην

---

<sup>29</sup> Στην αγγλική βιβλιογραφία αυτή η προσέγγιση είναι γνωστή με τον όρο *The Freeze Frame Approach*. Στα ελληνικά θα μπορούσε να μεταφραστεί *προσέγγιση του παγωμένου της εικόνας*.

επίδραση των μεγάλων γεγονότων και τις αποφάσεις των μεγάλων ανδρών. Αντιλαμβάνεται πολύ λίγο τις συλλογικές νοοτροπίες, τα δημογραφικά μοντέλα, τις οικονομικές συγκυρίες και συναθροίζει τα παράγωγα των ανθρώπινων πράξεων αλλά όχι των ανθρώπινων προθέσεων (Treitler, 1984).

Οι ιστορικοί πάντως στην καθημερινή τους πρακτική χρησιμοποιούν και τις δύο αυτές προσεγγίσεις (της λεπτής και πυκνής ιστορίας) συνδυαστικά (Treitler, 1989). Η συνδυαστική αυτή χρήση οδήγησε στο να αναπτυχθεί και έντονο ενδιαφέρον για ζητήματα *συνάφειας* (contextualisation) στις σχέσεις για παράδειγμα ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις και τη μουσική που δημιουργείται. Ακόμα σύμφωνα με την Ritterman (1990) ενδυνάμωσε τη σύνδεση της ιστορίας με την ανάλυση.

### **Ιστορία των ιδεών**

Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, η ιστορία της μουσικής μπορεί να ιδωθεί μέσω των αλλαγών στους τρόπους σκέψης. Αυτές οι αλλαγές κυρίως και ξεκάθαρα εμφανίζονται μέσω της εξέλιξης της φιλοσοφίας και της θρησκείας. Η θεωρία αυτή δεν χρησιμοποιήθηκε σε τόσο μεγάλο βαθμό στη συγγραφή ιστοριών μουσικής, όπως άλλες θεωρίες που προαναφέρθηκαν. Σημαντικός λόγος για το γεγονός αυτό είναι πως οι δημιουργοί της ασχολήθηκαν περισσότερο με το να την εφαρμόζουν στη φιλοσοφία, στη λογοτεχνία, στις πλαστικές τέχνες αλλά ελάχιστα στη μουσική (Kerman, 1985). Σύμφωνα με τον W. J. Bouwsma, η ιστορία των ιδεών παράκμασε αλλά αναγεννήθηκε με μια πολύμορφη μετάλλαξη στο πρόσωπο της *ιστορίας της σημασίας*.<sup>30</sup> Ο L. B. Meyer, προσεγγίζοντας το θέμα με τον δικό του τρόπο, στο βιβλίο του *Music, the Arts, and Ideas* (1967) στην ουσία προσφέρει μια ιστορία των ιδεών, γραμμένη με βάση την υπόθεση πως η μουσική είναι ο καθρέπτης της πνευματικής ζωής των ημερών μας.

Στον τομέα της ιστορίας των ιδεών σχετικά πρόσφατη και πολύ σημαντική συνεισφορά είναι αυτή της R. R. Subotnik,<sup>31</sup> η οποία επίσης είναι η κατεξοχήν αναλύτρια και ερμηνεύτρια των σκέψεων του Adorno στην αγγλική βιβλιογραφία. Επίσης η R. Maniates από τον Καναδά, η οποία είναι ειδικευμένη στη μελέτη της μουσικής της Αναγέννησης.<sup>32</sup>

### **Ιστορία της μουσικής πρόσληψης**

Η ιστοριογραφική τάση αυτή είναι γνωστή με δύο ονομασίες: α) ιστορία της *επίδρασης* (impact- ο όρος δίνει έμφαση στο αντικείμενο που θέτει τη διαδικασία σε κίνηση) ή β) της *πρόσληψης* (reception- ο όρος δίνει έμφαση στο κοινό στο οποίο αυτή η διαδικασία απευθύνεται).

Η μέθοδος βασίζεται στην αρχή πως για να κατανοηθεί η μουσική ιστορικά πρέπει η μελέτη ως διαδικασία να μην περιλαμβάνει μόνο τα κείμενα των έργων αλλά και την εκτέλεση και κυρίως την πρόσληψή τους. Το σημαντικό δεν είναι πια η έννοια *έργο* (απορρίφθηκε από τους ιστορικούς της πρόσληψης) αλλά η «στιγμή στην ιστορία», π.χ. οι δυνάμεις που διέπουν την πρόσληψή του. Ο στόχος της έρευνας δεν είναι τόσο το ίδιο το κομμάτι μουσικής και η καλλιτεχνική του αξία, όσο η σπουδαιότητα και η σημασία του κομματιού στην πολιτισμική και ιστορική λειτουργία του και η πρόσληψή του από την κοινωνία. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η σπουδαιότητα, η λειτουργία και η επίδραση που έχει η μουσική πάνω σε ένα ακροατήριο (McCredie, 1974). Μεθοδολογικά, λοιπόν, το κύριο ιστοριογραφικό επίκεντρο δεν είναι

---

<sup>30</sup> Για λεπτομέρειες βλ. Bouwsma, W. J. (1981). Intellectual History in the 1980s. *Journal of Interdisciplinary History*, 12, 279-291.

<sup>31</sup> Subotnik, R. R. (1981). Romantic music as Post-Kantian Critique: Classicism, Romanticism and the Concept of a Semiotic Universe. In K. Price (Ed.), *On Criticizing Music*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

<sup>32</sup> Με την εργασία της στα 1982, Applications of the History of Ideas. In K. Holoman & C. V. Palisca (Eds.), *Musicology in the 1980s – Methods, goals, opportunities*. New York: Da Capo Press.

το μουσικό έργο αλλά οι ιδέες ή η κοινωνική δομή που προσέφεραν ένα πλαίσιο για την πρόσληψή του. Ιδωμένη κάτω από αυτό το φως, η ιστορία της μουσικής πρόσληψης είναι μέρος της ιστορίας των ιδεών ή της κοινωνικής ιστορίας, διότι προμηθεύεται το υλικό κυρίως από αποδεικτικά στοιχεία για το πώς τα μουσικά έργα προσλαμβάνονταν (Dahlhaus, 1983).

Στον τομέα της ιστορίας της πρόσληψης σημαντικό είναι το έργο του L. Schrade πάνω στον Beethoven, ενώ ο R. Heinemann συνεισέφερε σημαντικά επίσης με το έργο του.<sup>33</sup>

### **Η μουσική ιστοριογραφία σήμερα και στο μέλλον**

Οι διάφορες φιλοσοφίες της ιστορίας της μουσικής που παρουσιάστηκαν, έχουν όπως είναι φανερό, πέρα από τις διαφορές τους και πολλά κοινά σημεία, κάτι που επηρεάζει τον τρόπο και τις μεθόδους συγγραφής της ιστορίας της μουσικής. Στο βαθμό που αυτές οι φιλοσοφίες επιχειρούν να ερμηνεύσουν την ιστορία της μουσικής σε σχέση με μια μόνο γενική αρχή είναι *μονιστικές*. Αντίθετος με τον *μονισμό* είναι ο *πλουραλισμός*. Στην ουσία ο πλουραλισμός αρνείται πως υπάρχει μια και μόνη πλήρης, ακριβής και ολοκληρωτικά έγκυρη φιλοσοφία της ιστορίας και την ίδια στιγμή ο ίδιος αποτελεί κατά μια έννοια μια φιλοσοφία της ιστορίας, που μπορεί να προσδιορίζεται από γενικούς όρους. Από τη στιγμή που διάφορες μονιστικές φιλοσοφίες αναμειγνύονται τείνουν προς την πλουραλιστική φιλοσοφία. Έτσι, η κρίση για το σε ποιο είδος ανήκει μια συγκεκριμένη ιστορία της μουσικής, πρέπει να βασίζεται στο ποιο είναι το κυρίαρχο χαρακτηριστικό στο συγκεκριμένο έργο (Ανδρούτσος, 2002).

Ο πλουραλισμός στη μουσική ιστοριογραφία, που αναπτύχθηκε ως εναλλακτική λύση προς αποφυγή του δογματισμού, έχει ανοίξει, σύμφωνα με πολλούς μελετητές και βρίσκει απόλυτα σύμφωνο το συντάκτη της παρούσας διατριβής, ενδιαφέρουσες προοπτικές και κυρίως αποτρέπει την επιστημονική σκέψη από το να φυλακίζεται σε κλειστά στεγανά, που δεν επιτρέπουν την περαιτέρω εξέλιξη και την εύρεση λύσεων σε σημαντικά προβλήματα.

Σήμερα η ιστορία της μουσικής, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, είναι μεταξύ άλλων μια μίξη βιογραφίας, πολιτισμικής ιστορίας, ιστορίας του στιλ, ιστορίας των ειδών (*genres*) και των θεσμών, με έμφαση που ποικίλει και δίνεται από τον ιστορικό που γράφεται και ανάλογα με την εποχή που περιγράφεται. Οι ιστορικοί χρησιμοποιούν τον *εκλεκτικισμό* κατά την εργασία τους που αν και φιλοσοφικά κατηγορείται πως είναι μια ανάρμοστη προσέγγιση, ωστόσο είναι έλλογη και εφαρμόσιμη (Dahlhaus, 1983). Επιπροσθέτως, μπορεί να προσφέρει λύσεις σε μεθοδολογικά προβλήματα της μουσικής ιστοριογραφίας, καθώς διάφορα αναπάντητα ερωτήματα μπορούν να απαντηθούν πιο εύκολα, με συνδυαστικό και όχι με δογματικό τρόπο.

Ο ορίζοντας στη μουσική ιστοριογραφία και στην επιστήμη που την εξασκεί, δηλαδή τη μουσικολογία, έχει πλέον πλατύνει σημαντικά λόγω της θετικής επίδρασης άλλων επιστημών όπως της κοινωνιολογίας, της ανθρωπολογίας, της ψυχολογίας αλλά και της εθνομουσικολογίας, της μουσικής αρχαιολογίας<sup>34</sup> και εικονογραφίας. Πάντως είναι επιτακτική ανάγκη για έναν ιστορικό της μουσικής να θυμάται πως η ιστορία της μουσικής είναι μελέτη αυτόνομη, που συνδέεται και αλληλεπιδρά μεν με άλλους κλάδους μάθησης, χωρίς όμως να απορροφάται από αυτούς.

Πρέπει να επισημανθεί εδώ πως η επίδραση της εθνομουσικολογίας στην ιστορία της μουσικής έγινε προοδευτικά εντονότερη κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Η εθνομουσικολογία φαίνεται να έχει ασκήσει μια βαθιά επίδραση στη μελέτη της ιστορίας της μουσικής, διότι προσέφερε ένα μοντέλο που επιτρέπει να ιδωθεί η μουσική ως μέρος του πολιτισμού και ως δραστηριότητα παρά ως αντικείμενο. Επίσης έφερε στο φως πολλά σε

---

<sup>33</sup> Schrade, L. (1942). *Beethoven in France; the growth of an idea*. New Haven: Yale University Press και Heinemann, R. (1966). *Untersuchungen zur Rezeption der seriellen Musik*. Regensburg: Bosse, αντίστοιχα.

<sup>34</sup> Για να δείξει τη στενή αυτή σχέση η E. Hickmann (1983), διατύπωσε και υποστήριξε πως η μουσική αρχαιολογία και η ιστορία της μουσικής δεν είναι παρά δύο όψεις της ίδιας επιδίωξης (σκοπού).

σχέση με τον πλούτο μουσικών πολιτισμών, άλλων εκτός του Δυτικοευρωπαϊκού, κάτι που επιτρέπει σε αυτόν να ιδωθεί ως μέρος ενός πλατύτερου πλαισίου. Ο Β. Nettl (1995: 2) αναφέρει χαρακτηριστικά:

"Οι εθνομουσικολόγοι έχουν συνεισφέρει στην κατανόηση του κλασικού μουσικού πολιτισμού του αιώνα μας με διάφορους τρόπους: Προσπαθούν να κατανοήσουν το μουσικό πολιτισμό μέσω ενός μικρόκοσμου, να προσφέρουν μια αμερόληπτη εκτίμηση χωρίς κριτική, να κοιτάζουν όσο καλύτερα γίνεται στο οικείο σαν να ήταν ξένοι προς αυτό, να δουν τον κόσμο της μουσικής ως ένα συστατικό στοιχείο του πολιτισμού με την ανθρωπολογική έννοια αυτής της λέξης και να εξετάσουν τη δική τους μουσική από μια παγκόσμια σκοπιά."

Η εθνομουσικολογία, υπενθύμισε πως δεν μπορεί πλέον να θεωρείται η δυτικοευρωπαϊκή έντεχνη μουσική παράδοση ανώτερη από άλλες (Becker, 1986). Η δυτική μουσική είναι απλά πολύ διαφορετική από άλλες μουσικές και τα πολιτιστικά της πλαίσια πολύ διαφορετικά από άλλα πολιτιστικά πλαίσια (Kerman, 1985). Η ιδιαιτερότητά της, σύμφωνα με πολλούς ιστορικούς, έγκειται στο πως αυτή -περισσότερο από κάθε άλλη μουσική οποιουδήποτε άλλου πολιτισμού- είναι η μόνη που έχει μια συνεχόμενη εξελικτική πορεία από το Μεσαίωνα μέχρι σήμερα, που μπορεί να προσεγγισθεί και να εξερευνηθεί μέσω των γραπτών μαρτυριών και της σημειογραφίας από ιστορικές μεθόδους. Σε αυτό υπάρχει βέβαια και ο αντίλογος από την εθνομουσικολογία που υπενθυμίζει πως εκτός του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού υπάρχουν και άλλοι που έχουν γραπτά συστήματα θεωρίας της μουσικής και φιλοσοφίας, αρκετά είδη σημειογραφίας, καθώς και ιστορία και αισθητική.<sup>35</sup>

Η συνεισφορά της εθνομουσικολογίας στην μοντέρνα ιστορία της μουσικής αποκρυσταλλώνεται στην πολύ γνωστή φράση του Nettl (1983: 11): "*Η αξία και η συνεισφορά της εθνομουσικολογίας μου φαίνεται πως είναι ουσιωδώς και πολύ ευρέως ιστορική.*" Η συνεισφορά αυτή έχει απασχολήσει πολλούς μελετητές εθνομουσικολόγους και μουσικολόγους, με αποτέλεσμα να δημοσιευθούν αρκετές εργασίες προς αυτή την κατεύθυνση.<sup>36</sup> Ακόμα, εκδηλώθηκε η τάση για μια εθνομουσικολογική μελέτη της δυτικοευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής παράδοσης. Αυτή η τάση δέχτηκε κριτική από την πλευρά της ιστορικής μουσικολογίας. Ίσως τελικά η μεγαλύτερη συνεισφορά της εθνομουσικολογίας στην μουσική ιστοριογραφία είναι οι τάσεις που υποδαύλισε, ώστε να πλατύνει το φάσμα και οι προοπτικές της μελέτης της τελευταίας πέρα από τα σύνορα της έντεχνης μουσικής και του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού (Ανδρούτσος, 2002).

Η μουσική ιστοριογραφία, μέσω των πολύπλευρων επιλογών που της προσφέρονται σήμερα, είναι σε θέση να προσεγγίσει και να χρησιμοποιήσει πρακτικά τα πλεονεκτήματα των θεωριών της ιστορίας, που είναι συνδεδεμένες λ.χ. με το δομισμό του Lévi-Strauss, την ιστορική ερμηνευτική, τη Σχολή της Φρανκφούρτης,<sup>37</sup> ακόμα και με το νεοθετικισμό. Συνδυάζοντας γνώσεις από την πολιτισμική και την κοινωνική ιστορία, την ιστορία των ιδεών με τις συστηματικές μελέτες και διαδικασίες της κοινωνιολογίας, της ψυχολογίας και της ανθρωπολογίας και συγκρίνοντας την ατομική άποψη με την συγχρονική-διαχρονική δομική άποψη, η μουσική ιστοριογραφία μπορεί να εμπλουτιστεί και να εγκαθιδρύσει κριτήρια που θα της επιτρέψουν να κάνει εύστοχους διαχωρισμούς για τα σημαντικά ή μη στοιχεία του υλικού της. Έχοντας ως υπόβαθρο όλα τα παραπάνω αλλά και όλες τις θετικές μεθοδολογικές και

<sup>35</sup> Βλ. σχετικές απόψεις και παραδείγματα: Brăiloiu, 1984 και Wiora, 1965.

<sup>36</sup> Πολύ σημαντική προς αυτή την κατεύθυνση η έκδοση: Blum, S., Bohlman, P. V., & Neuman, D. M. (Eds). (1991). *Ethnomusicology and modern music history*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

<sup>37</sup> Το έργο των Adorno, Horkheimer, Marcuse, Habermas.

άλλες πτυχές που προσφέρουν οι διάφορες φιλοσοφίες της, η ιστοριογραφία της μουσικής, μπορεί στο μέλλον να προχωρήσει και να οικοδομήσει μια νέα πολυσύνθετη ιστορική πραγματικότητα δίχως δογματισμούς. Μια ιστορία της μουσικής που θα λαμβάνει υπόψη της και θα αναδεικνύει όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Που θα εξερευνά και θα ερμηνεύει, μεταξύ άλλων, το πολιτισμικό πλαίσιο (cultural context), το οποίο μπορεί να περιλαμβάνει οικονομικές πτυχές, μελέτες για τη δεκτικότητα, τη σχέση των συνθετών με άλλους στοχαστές, τις προσδοκίες των σημερινών ακροατηρίων, μελέτες σε σχέση με το φύλο,<sup>38</sup> ζητήματα συνάφειας (contextualisation) στις σχέσεις για παράδειγμα ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις και τη μουσική που δημιουργείται, αλλά πάντα έχοντας το στόχο να είναι η ιστορία όντως ιστορία της τέχνης της μουσικής (Ανδρούτσος, 2002).

### Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ανδρούτσος, Π. (2002). *Δημιουργία και πειραματική εφαρμογή ενός μοντέλου διδασκαλίας της ιστορίας της μουσικής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση*. Διδακτορική Διατριβή. Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Α.Π.Θ.

Androutsos, P. (2000). The importance of teaching Music History: philosophy, curriculum issues, teaching approaches, applications in different educational settings, and its social incidences. Στο *Ponencias i Congreso de Escuelas de Musica de Euskal Herria*, pp. 1-14 *Actas del i Congreso de Escuelas de Musica de Euskal Herria La relevancia de las Escuelas de Musica en el ambito social*, Vitoria- Gasteiz, 1-3/12/ 2000 και στο διαδίκτυο:

<http://www.getxo.net/cas/conserva/pags/noticias/Actas%20I%20Congreso%20EHME.pdf> pp. 17-33.

Allen, W. D. (1962). *Philosophies of music history*. 2<sup>nd</sup> edition. New York: Dover.

Becker, J. (1986). Is Western art music superior? *Musical Quarterly*, 72, 341-359.

Bennett, R. (1992). *Investigating musical styles*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brăiloiu, C. (1984). *Problems of ethnomusicology*. English trans. A. L. Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press.

Carr, E. H. (1990). *What is history?* 2<sup>nd</sup> reprint edition. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books.

Crocker, L. R. (1986). *A history of musical style*. New York: Dover.

Dahlhaus, C. (1987). *Schoenberg and the new music*. English trans. D. Puffett and A. Clayton. Cambridge: Cambridge University Press.

Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of music history*. English trans. J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.

Duckles, V., Brown, H. M., Buelow, G. J., Lindley, M., Lockwood, L., Velimirović, M., et. al. (1980). Musicology. In S. Sadie (Ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, (Vol. 12, pp. 836-863). London: Macmillan Pub., Ltd.

---

<sup>38</sup> Για παράδειγμα προς το τέλος του 20ού αιώνα εκδηλώθηκε ενδιαφέρον για το έργο συνθετριών που οδήγησε σε αντίστοιχες δημοσιεύσεις. Ακόμα, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα κάνουν την εμφάνισή τους και ιστορίες αρχικά της Jazz και λίγο αργότερα του Rock and Roll και του Rock.

- Eggebrecht, H. H. (1980). Historiography. In S. Sadie (Ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, (Vol. 8, pp. 592-600). London: Macmillan Pub., Ltd.
- Grout, D. J. (1968). Current historiography and music history. In H. Powers (Ed.), *Studies in music history: Essays for Oliver Strunk* (pp. 23-40). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Haydon, G. (1941). The philosophy of music history. In *Introduction to musicology; A survey of the fields, systematic & historical, of musical knowledge & research* (pp. 247-267). Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Haydon, G. (1938). Sorokin's theory of fluctuation of forms of music. *Papers read by members of the American Musicological Society at the annual meeting at Washington, DC, 29-30 December* (pp. 74-83). Printed privately by AMS, 1940.
- Hickmann, E. (1983). *Archaeomusicology: A presentation of some cross-cultural problems*. Paper presented at the IMC Congress, Stockholm.
- Humphreys, J. T. (1998). The content of music education history? It's a philosophical question, really. *Philosophy of Music Education Review*, 6, 90-95.
- Kerman, J. (1985). *Musicology*. London: Fontana Press/Collins.
- McCredie, A. D. (1974). The music work and its historical reception: Suggestions for a socio-philological examination. In F. Callaway (Ed.), *Challenges in music education, Proceedings of the XI International Conference of the International Society for Music Education held in Perth, Western Australia* (pp. 282-289). Perth: Department of Music, University of Western Australia.
- Meyer, L. B. (1967). *Music, the arts, and ideas*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nettl, B. (1995). *Heartland excursions-ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: 29 issues and concepts*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Pascall, R. J. (1980). Style. In S. Sadie (Ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, (Vol. 18, pp. 316-321). London: Macmillan Pub., Ltd.
- Ritterman, J. (1990). Music history-on the decline? *British Journal of Music Education*, 7, 239-247.
- Sparshott, F. E., (1980). Aesthetics of music. In S. Sadie (Ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, (Vol. 1, pp. 120-134). London: Macmillan Pub., Ltd.
- Treitler, L. (1989). *Music and the historical imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Treitler, L. (1984). What kind of story is history? *19th Century Music*, 7, 363-373.
- Treitler, L. (1969). The present as history. *Perspectives of New Music*, 7, 1-58.
- Walsh, W. H. (1985). *Εισαγωγή στη φιλοσοφία της ιστορίας*. Μτφρ. Φ. Βώρος (τίτλος πρωτοτύπου: Introduction to philosophy of history). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Westrup, J. (1973). *An introduction to musical history*. London: Hutchinson University Press.
- Wiora, W. (1965). Ethnomusicology and the history of music. *Studia Musicologica*, 7, 187-193.