

**Diether de la Motte, *Musikalische Analyse, mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus*, Kassel etc. 1968, <sup>(6)</sup>1990, 7-11 (Εισαγωγή) – με μικρές τροποποιήσεις που διευκολύνουν την κατανόηση. (Νοε. 2007)**

Από τη δεκαετία του 1920, όταν ο Χούγκο Λάιχτεντριττ έγραψε ένα από τα γνωστότερα και καλύτερα εγχειρίδια παραδοσιακής μορφολογίας, το κεντρικό ερώτημα για την ανάλυση είναι το ίδιο: Είναι το ερώτημα για τις αιτιατές σχέσεις που διαπλέκουν μεταξύ τους τα στοιχεία που συλλειτουργούν μέσα σε μια σύνθεση. Με άλλα λόγια, το ερώτημα: «Για ποιο λόγο αυτό ή εκείνο το αριστούργημα είναι ακριβώς έτσι, όπως είναι;».

Η Μορφολογία δεν μπορεί να δώσει απάντηση σε μια τέτοια ερώτηση. Δεν έχει το χρόνο να διερευνήσει και να εξετάσει συγκεκριμένα μουσικά έργα σε βάθος, πράγμα που είναι απολύτως απαραίτητο για μια τέτοια σπουδή. Η μορφολογία, που θέτει γενικούς κανόνες και διατυπώνει γενικά ή πάντως ευρύτατα ισχύουσες παρατηρήσεις και συμπεράσματα, δεν μπορεί να εισχωρήσει σε λεπτομερή ανάλυση συγκεκριμένων έργων, πράγμα που είναι το ειδικό αντικείμενο της ανάλυσης. Άρα η καλή μορφολογική γνώση δεν είναι επαρκής.

Και πάλι όμως, με το να επεξεργαστούμε και να σχολιάσουμε τις επιτυχημένες μορφολογικές λεπτομέρειες μιας σύνθεσης, δεν έχουμε ακόμη πει τίποτε ουσιαστικό για τη σύνθεση. Διότι μια σειρά από καλά θέματα, ενωμένα με καλά μεταβατικά αποσπάσματα και με έναν ωραίο επίλογο στο τέλος, δεν εξασφαλίζουν την καλή ποιότητα ενός έργου. Για τη μορφολογική ποιότητα μιας σύνθεσης δεν είναι τόσο σημαντικό το ποια μέσα χρησιμοποιούνται για την επίτευξη μιας συγκεκριμένης εντύπωσης, όσο το αν έχουν λογικό νόημα μέσα στο σύνολο. Η Μορφολογία εξετάζει εκείνο που, σύμφωνα με την ανωτέρω πρόταση, είναι το λιγότερο σημαντικό. Το σημαντικότερο, το ερώτημα για τη συνολική λογική, υπερβαίνει τα όρια της μορφολογίας.

Η ικανότητα για μουσική ανάλυση θεωρείται ως εκ των ων ουκ άνευ για έναν καλό μουσικολόγο. Θα ήταν ακατάλληλος γι το επάγγελμα αυτό, αν δεν την είχε. Η Μουσική ανάλυση είναι μια τριπλή διαδικασία:

**Η πρώτη της αποστολή** είναι να αναγνωρίζει και να ανακαλύπτει τις λεπτομέρειες, πράγμα για το οποίο μπορεί να μας βοηθήσει η μορφολογική γνώση.

**Η δεύτερη**, που είναι και η δυσκολότερη, είναι η απάντηση στο ερώτημα του συνολικού «γιατί», της συνολικής λογικής και αλληλοεξάρτησης των μερών μιας σύνθεσης μεταξύ τους και της λειτουργίας κάθε ξεχωριστής λεπτομέρειας μέσα στο σύνολο της σύνθεσης. Αυτή η ερώτηση πρέπει να απαντηθεί για κάθε μία εξεταζόμενη σύνθεση ξεχωριστά. Εδώ πρέπει να απαντηθούν ερωτήματα όπως: Γιατί αυτή η σονάτα Μότσαρτ έχει δύο θέματα, και εκείνη οκτώ[επομένως, γιατί παραβιάζεται ένα δεδομένο και καταξιωμένο μορφολογικό σχήμα κι εν τούτοις το έργο εξακολουθεί να είναι και να ονομάζεται σονάτα;] Η: Αυτό το μέρος έχει απλή μορφή ABA [δηλαδή έχει μια συνηθέστατη κι απλούστατη μορφή], είναι όμως ένα εντελώς ασυνήθιστο κομμάτι. Για ποιο λόγο συμβαίνει αυτό; κοκ.

**Η τρίτη αποστολή** της ανάλυσης είναι να είναι σε θέση να διατυπώνει σε λόγο τις ανακαλύψεις της. Το τελικό αυτό στάδιο δεν είναι καθόλου καταφρονητέο, διότι χωρίς αυτό τα συμπεράσματα της ανάλυσης δεν μπορούν να γίνουν κατανοητά και μπορεί η άκριτη συσσώρευση περιγραφών και λεπτομερειών να μας απομακρύνει από την κατανόηση της σύνθεσης. Σίγουρα υπάρχουν πολλοί

τρόποι διατύπωσης μιας ανάλυσης, ανάλογα σε ποιους απευθύνεται. Ένας όμως τρόπος, που χρησιμοποιείται δυστυχώς ευρύτατα, δεν πρόκειται να χρησιμοποιηθεί στο βιβλίο αυτό: Η γραφική παράσταση και τα χρωματιστά μολύβια πάνω σε μιλιμετρέ χαρτί. Διότι η καλύτερη γραφική παράσταση της μουσικής ήταν και παραμένει το μουσικό κείμενο – οι νότες. Μια απλή αντιγραφή με άλλο τρόπο και άλλα σύμβολα δεν είναι ανάλυση, όσο ωραίο κι αν δείχνει το αποτέλεσμα.

Η μουσική ανάλυση περιλαμβάνει λοιπόν τα στάδια της

- αναγνώρισης των λεπτομερειών,
- της αναγνώρισης των σχέσεων μεταξύ τους, δηλαδή της λειτουργίας των λεπτομερειών στο σύνολο και, τέλος,
- σωστή διατύπωση, δόμηση και γλωσσική παρουσία της ανάλυσης.

Κανένα βιβλίο από μόνο του δεν μπορεί να βοηθήσει στην εκμάθηση του κεντρικού, δεύτερου σταδίου, δηλ. την αναγνώριση των σχέσεων, την εκτίμηση των λεπτομερειών με βάση το σύνολο, την ανίχνευση των συγγενειών και των εντάσεων, την διερεύνηση των σχέσεων βάρους κλπ. Αυτό παραμένει θέμα πείρας και βάθους γνώσεων. Η ικανότητα αυτή καλλιεργείται σταδιακά και με το πέρασμα του χρόνου και δεν εξαρτάται από την εκμάθηση καμιάς μεθόδου ή τεχνάσματος. Η αναγκαιότητα του λάθους άλλωστε και της ελλιπούς ανάλυσης είναι συνυφασμένη με το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με έργα τέχνης. Και καμιά ανάλυση δεν μπορεί να σταθεί στο ύψος του έργου τέχνης, αλλιώς θα ήταν κι αυτή ένα έργο τέχνης. Οι πολλές γνώμες για ένα έργο είναι αναπόφευκτες και άλλωστε είναι και ο μόνος τρόπος για να αναγκαστεί ο αναγνώστης να σχηματίσει μια δική του, ανεξάρτητη γνώμη.

Δεν έχει ιδιαίτερη σημασία η ορολογία που χρησιμοποιείται στην ανάλυση, αρκεί να υπάρχει μια στοιχειώδης συνεννόηση και συμφωνία για τη σημασία των χρησιμοποιούμενων όρων. Δεν θα γίνει εδώ προσπάθεια, που πολλοί την κάνουν, να σχηματιστεί ένα καινούριο σύστημα ορολογίας, ένα ακόμη μέσα στα πολλά. Σημασία δεν έχουν τα ονόματα, αλλά να γίνει αντιληπτό πώς ακριβώς είναι δομημένη μια συγκεκριμένη κατάσταση, μια δεδομένη σύνθεση, πώς λειτουργούν τα επιμέρους όργανα στο σύνολο του οργανισμού της σύνθεσης. Σημαντικό είναι μόνο οι χρησιμοποιούμενοι όροι να δηλώνουν κάτι συγκεκριμένο, σαφές και οριοθετημένο, έτσι ώστε να αντιλαμβάνονται όλοι περί τίνος γίνεται λόγος.

Με την εκμάθηση αναλυτικών μεθόδων και, κυρίως, με μια νέα αναλυτική ματιά, μπορούμε να ανταποκριθούμε σε κάθε είδος μουσικής, ακόμα και στη νέα μουσική του 20ού αιώνα. Είμαι βέβαιος ότι όποιος είναι σε θέση να ανιχνεύσει αναλυτικά την πρωτοτυπία μιας σύνθεσης του Μπετόβεν, δεν θα δυσκολευτεί να καταλάβει ένα κουαρτέτο του Μπάρτοκ. Το ότι πολλές αναλύσεις νέας μουσικής μας φαίνονται αποτυχημένες οφείλεται στο ότι δεν είναι αναλύσεις αλλά απλώς πίνακες αριθμών ή αναφορές εργοταξίου. Το εργοτάξιο δεν είναι το έργο. Αν η ανάλυση ιδωθεί και εφαρμοστεί σωστά, και αν μπορέσει να εξυπηρετήσει στην κατανόηση του Μότσαρτ, τότε θα είναι αρκετή και για τη νέα μουσική.

**G. W. Gruber, Analyse, στο: *Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG], Sachteil, Kassel etc [πλήρως αναθεωρημένη έκδοση] 1994. (Αποσπάσματα)**

### **A. Περί του όρου**

Η μουσική ανάλυση σκοπεύει στην αποκάλυψη και περιγραφή νοηματοφόρων καταστάσεων μέσα σε ένα μουσικό κομμάτι, μεταξύ περισσότερων έργων (του ίδιου ή διαφορετικών συνθετών), στα πλαίσια ενός μουσικού είδους, ενός ύφους, μιας εποχής ή πέρα από είδη, ύφη και εποχές.

Η βάση για την αναλυτική θεώρηση είναι οι αναλυτικές μέθοδοι μορφής και δομής. Οι εργασίες που σκοπεύουν στην ανάλυση περιεχομένου (π.χ. ερμηνευτική) (είναι υπαρκτές, αλλά) δεν έχουν, παρά τη μακρά τους παράδοση, σταθεροποιηθεί επιστημονικά μέχρι τώρα. Τα τελευταία χρόνια δίνεται ιδιαίτερη προσοχή σε φαινόμενα της επενέργειας της μουσικής ή της αισθητικής της πρόσληψής της και την αλληλεπίδρασή τους στην τεχνική της σύνθεσης. Πέραν τούτου συζητούνται βασικά συστήματα μουσικοαναλυτικής θεωρίας και διατυπώνονται θέσεις πάνω στους αντιληπτικούς όρους της μουσικής ανάλυσης.

Στο πρώτο πλάνο της αναλυτικής διαδικασίας βρίσκεται συνήθως η προσπέλαση προς το έργο τέχνης, που εντοπίζεται στην περιγραφή του μουσικού υλικού, των δομικών στοιχείων καθώς και αρμονικά ή μορφολογικά κριτήρια. Αυτή όμως (μπορεί να) συνυπολογίζει την πλευρά του περιεχομένου, την πρόθεση του συνθέτη και την πρόσληψη ενός μουσικού έργου, που μεταβάλλεται δια μέσου των προσληπτικών στάσεων (του κοινού) έναντι ενός έργου τέχνης, δηλ. αυτό που θα μπορούσε να χαρακτηρίσει κανείς ως νοηματικές συνάψεις ή εννοιολογικά καθέκαστα ενός έργου. Συχνά υπεισέρχεται στη μουσική ανάλυση, δίπλα στη συζήτηση για το μουσικό υλικό, η σχέση υλικού/δομής προς την ακουστική εντύπωση και, πέραν τούτου, η σχέση της ακουστικής εντύπωσης προς το συναίσθημα.

(...)

### **B. Αρχές της αναλυτικής διαδικασίας**

Κατ' αρχήν η ανάλυση είναι μια ερμηνεία του αναλυτικού, από την οποία ο ίδιος δεν μπορεί να ξεφύγει, ακόμη κι όταν χρησιμοποιεί μεθόδους καθαρά στατιστικές (διότι η απόφαση να συρρικνώσεις τη μουσική σε μια ποσοτική διαδοχή τονικών υψών και διαρκειών είναι τελικά μια ποιοτική απόφαση, που αποκαλύπτει μια συγκεκριμένη οπτική γωνία του αναλυτικού). Αυτό όμως που ο ερμηνευτής συνειδητά (ή πολλές φορές και ασυνείδητα) διαλέγει να περιγράψει και να αναλύσει, είναι ο δικός του προσωπικός τρόπος θεώρησης. Αυτή η οπτική γωνία είναι με διάφορους τρόπους εξαρτημένη από την ιστορική γνώση και αντίληψη του αναλυτικού. Μετριέται με το κατά πόσον ο αναλυτικός προχωρεί στην αναλυτική πράξη από μια απόσταση (πράγμα που συνήθως δεν συμβαίνει) ή αν επηρεάζεται από μια αισθητική αντίληψη και μια ιστορική προσέγγιση που δεν δικαιολογείται πάντα από τα πράγματα.

Μια μουσική ανάλυση εντελώς απελευθερωμένη από την αισθητική είναι αδύνατη. Η μουσική ανάλυση προδίδει όχι μόνο την μουσικοαισθητική θέση του αναλυτικού, αλλά και το ιστορικό του στίγμα, που μόνο κατά μέρος σχετίζεται με τη συνθετική τεχνική της εποχής του. Κάθε ανάλυση προσπαθεί να δικαιώσει την προσωπικότητα του αναλυτικού, αλλά πολύ σπάνια λαμβάνει υπόψη διαφορετικούς ορίζοντες εμπειρίας. Μια ανάλυση ποτέ δεν είναι ολοκληρωμένη, φθάνει μόνο μέχρι τον ορίζοντα εμπειρίας του αναλυτικού. Είναι όμως πλήρης, όταν αυτό το γεγονός αναγνωρίζεται και ανακλάται κριτικά, ως μέρος της ίδιας της ανάλυσης.

### **Εικοσιδύο οδοδείκτες**

1. Να αποφεύγεις κατά το δυνατόν την απλή περιγραφή νοτών. Ο αναγνώστης έχει μπροστά του τις νότες και μπορεί να την κάνει μόνος του. Να περιγράφεις μόνο όταν πρόκειται να βγάλεις συμπεράσματα από αυτό. Η περιγραφή ενός θέματος έχει νόημα όταν ακολουθεί π.χ.: «... επομένως σε ολόκληρο το θέμα, πριν από μια Τρίτη προηγείται πάντα μια Δευτέρα». Η περιγραφή μιας αρμονικής ανάπτυξης έχει νόημα αν συμπεράνουμε από αυτήν π.χ. «Και εδώ επομένως, όπως στο πρώτο θέμα, κάτω από την μελωδική κορύφωση υπάρχει η υποδεσπόζουσα».

2. Μια ανάλυση μπορεί να είναι σε όλες τις λεπτομέρειες σωστή και όμως να μένει χωρίς αποτέλεσμα, χωρίς καθόλου νόημα. Δεν αρκεί να αναγνωρίσουμε τι συμβαίνει στις λεπτομέρειες. Σπουδαιότερο, και το μόνο που αξίζει τον κόπο, είναι να διαπιστώσουμε με ποιον τρόπο μια διαδικασία ομοιάζει ή διαφέρει από μια άλλη διαδικασία, αν εισέρχεται άμεσα (και πόσο συχνά μέσα στο έργο συμβαίνουν απότομες αλλαγές υλικού) ή αν προέρχεται ομαλά από το προηγούμενο (και αν, ίσως, σε ολόκληρο το έργο προτιμώνται καλυμμένες μεταβάσεις ώστε να αποφεύγονται οι πτώσεις). Το να διαπιστώσουμε την ύπαρξη μιας σκληρής διαφωνίας είναι τετριμμένο. Σημαντική αντιθέτως είναι η διαπίστωση ότι είναι η μοναδική τόσο σκληρή διαφωνία σε ολόκληρο το έργο. Ή ότι μια ανάλογη διαφωνία την ζαναβρίσκουμε στο μέτρο χ, πράγμα που δημιουργεί μια σχέση μεταξύ των δύο αυτών σημείων. Ή ότι όλο αυτό το απόσπασμα διατηρείται σε πολύ διάφωνο περιβάλλον, ενώ στα μέτρα χ ως ψ περιέχονται μόνο σύμφωνες συγχορδίες. Πρέπει να διαπιστώνουμε και να φανερώνουμε στο λόγο την λειτουργία των λεπτομερειών στο σύνολο.

3. Σπάνια μπορούμε να αποφύγουμε την διαίρεση της σύνθεσης σε τμήματα (π.χ. ίσως σε κάποια πρελούδια του Μπαχ). Όροι όπως: κύριο θέμα, πρώτο μέρος, ενδιάμεσο επεισόδιο, τελικό μέρος, κόντα, επανέκθεση κλπ. ανήκουν στα σημαντικότερα εργαλεία του αναλυτικού. Ο κίνδυνος αυτής της διαίρεσης δεν είναι όμως πάντα σε όλους αντιληπτός. Ο κίνδυνος είναι, κατά την προσπάθεια για συνεπή διαίρεση σε τμήματα, να διαχωρίσουμε πράγματα που στη σύνθεση ανήκουν μαζί. Η δουλειά του αναλυτικού είναι να δει τη λειτουργία των μερών μέσα στο σύνολο κι όχι να τμήσει. Τομές μπορούμε να κάνουμε μόνο σε νεκρά σώματα. Αν μια σύνθεση πρέπει να αντιμετωπισθεί σαν ζωντανός οργανισμός, πρέπει να παρουσιαστεί κάθε μεμονωμένο όργανο, αλλά κυρίως να θεμελιωθεί ο τρόπος με τον οποίο συλλειτουργεί με άλλα όργανα.

4. Οι αδιαμφισβήτητες διαπιστώσεις είναι απαραίτητες, αλλά μια ανάλυση δεν μπορεί να περιοριστεί σ' αυτές. Προσωπικές απόψεις και υποθέσεις όμως πρέπει να ξεχωρίζουν. Ο αναλυτικός πρέπει να διαχωρίζει μεταξύ του «κατά τη γνώμη μου» και του «έτσι είναι».

5. Η έκφραση «η φιγούρα στο μέτρο χ ανάγεται στο μέτρο ψ» είναι κάτι άλλο από την «Ο Μπετόβεν τοποθετεί στο μέτρο ψ πάλι το μοτίβο του μέτρου χ». Η πρώτη διατύπωση είναι ορθή και με μεγαλύτερη σεβασμό προς τον συνθέτη. Η δεύτερη πρέπει να χρησιμοποιείται μόνο όταν διαπιστώνεται σαφέστατη πρόθεση του συνθέτη. Ο ίδιος ο Μπετόβεν δεν θα μπορούσε να εκφράσει με λόγους όλα όσα ανακαλύπτει μια ανάλυση.

6. «Άμορφο ονομάζουμε αυτό που δεν ανταποκρίνεται στην αναμενόμενη φόρμα» λέει ο Χέρμαν Μέντελ το 1873. Μακριά από τέτοιες συνταγές. Με φρίκη διαβάζουμε στον J. Theodor Wieh Meyer, *Musik. Formenlehre in Analysen*, 1927, την επικεφαλίδα «Η μη γνήσια τριμερής ασματική μορφή».

7. Δεν χρειάζεται να λέμε όλες τις λεπτομέρειες με περιγραφή νότα προς νότα. Πολλά πράγματα μπορούν να λεχθούν αργότερα, ή στο τέλος, σε μορφή περίληψης, ώστε να είναι πιο ξεκάθαρα στο σύνολο.
8. Η παράθεση νοτών είναι συνήθως περιττή, διότι προϋποτίθεται ότι ο αναγνώστης έχει τις νότες μπροστά του. Μόνο σε απολύτως αναγκαίες περιπτώσεις και με την συντομότερη δυνατή μορφή (σχηματικά) μπορούμε να παραθέτουμε νότες.
9. Ερευνήσε τις επαναλήψεις μιας σύνθεσης. Η επανάληψη μετά από π.χ. οκτώ μέτρα δίνει ισορροπία και είναι συχνή στα δεύτερα θέματα της σονάτας. Επανάληψη μετά από τέσσερα ή δύο μέτρα ή ακόμη και σε κάθε μέτρο, πιθανότατα δίνει μια αίσθηση τελειώματος, επανάληψη μετά από πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα γίνεται για να επανέλθουμε στη φρεσκάδα της αρχής κλπ. Στη σονάτα Κ. 332 του Μότσαρτ, το πρώτο θέμα δεν επαναλαμβάνεται καθόλου, το δεύτερο επανεμφανίζεται παραλλαγμένο μετά οκτώ μέτρα, το πρώτο στοιχείο του τμήματος κλεισίματος επαναλαμβάνεται μετά από 6 μέτρα, το δεύτερο και το τρίτο στοιχείο του ιδίου κάθε δύο μέτρα.
10. Όταν η κίνηση είναι ομαλή, πιθανόν η δραστηριότητα ενός τμήματος να ανάγεται στο αρμονικό επίπεδο και στην αρμονική πυκνότητα. Το αρμονικό επίπεδο όμως παραμένει μυστήριο για το μη εξασκημένο αυτί. Στο πρελούδιο της παρτίτας σε Μι μείζονα του Μπαχ (1006), η τονική εγκαταλείπεται για πρώτη φορά στο μέτρο 19, ενώ αργότερα έχουμε αρμονικές αλλαγές σε ρυθμό δύο ή τριών βαθμίδων σε κάθε μέτρο! Μια τέτοια ακινησία στο αρμονικό επίπεδο μπορεί να δημιουργεί την εντύπωση της σταθερότητας και της ασφάλειας. Η έλλειψη αρμονικής δραστηριότητας επομένως δεν πρέπει να συγχέεται σε καμιά περίπτωση με έλλειψη δύναμης.
11. Εξέταξε πάντα τη διαίρεση των ομάδων μέτρων. Συχνά προδίδει πόσο ισορροπημένο-ειρηνικό ή πόσο ανήσυχο είναι ένα τμήμα (ειρηνικό και ανήσυχο δεν έχει πάντα σχέση με αργό και γρήγορο). Εξ αυτού εξάγεται:
12. Οι παρεκκλίσεις μπορούν να γίνουν αντιληπτές μόνον όταν έχει προηγηθεί η εμπέδωση μιας τάξης, από την οποία προκύπτει για τον ακροατή μια ακουστική προσμονή, την οποία μεταφέρει στα επόμενα. Οι συνέχειες που παρεκκλίνουν από μια εμπεδωμένη τάξη μοιάζουν με την απατηλή πτώση στην αρμονία.
13. Μια πολύ εργατική αρμονική ανάλυση υποκρύπτει ίσως τεμπελιά σκέψης. Ενδιαφέρει από την αρμονία μόνο ότι συμβάλλει στο σχηματισμό της φόρμας. Μην αναφέρεις όσα επαναλαμβάνονται, επανέρχονται, παρομοιάζουν ή έρχονται σε αντίθεση. Τόνισε τα ασυνήθιστα αρμονικά συμβάντα. Ξεχώρισε τις συνθέσεις εκείνες που αποτελούνται μόνο από ασυνήθιστα φαινόμενα και εκείνες που το ασυνήθιστο έρχεται μετά από κάτι απόλυτα ομαλό, απρόσμενο, πράγμα που του δίνει μεγαλύτερη δύναμη.
14. Η πρώτη εντύπωση που δημιουργείται έχει τεράστια σημασία. Έτσι, η μελωδική κατεύθυνση μιας σύνθεσης, αλλά και άλλοι παράγοντες, που καθορίζουν τη φυσιογνωμία της, πρέπει να αναζητηθούν στην αρχή της ή στα σημαντικά σημεία της, όπως είναι οι επανεκκινήσεις μετά από πτώσεις ή παύσεις, οι κορυφώσεις κλπ.)
15. Όταν έχεις να κάνεις με σύνθεση με κείμενο, τίμησε και την αξία του ποιήματος. Η ρίμα, το μήκος των στίχων, η στίξη, οι επανερχόμενες λέξεις έχουν επίσης μορφολογική σημασία, όπως επίσης και ο χωρισμός σε ενότητες, εικόνες, παρόν και παρελθόν κλπ.
16. Παρατήρησε πόσο κείμενο συνδέεται με πόση μουσική. Τμήματα με πλούσια μουσική δράση συνήθως έχουν λίγο κείμενο και αντίστροφα, ή μπορεί να υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία κειμένου και μουσικής.
17. Παρατήρησε αν ένα θέμα έχει τη δύναμη να θέσει σε κίνηση την συνοδεία του (Μπετόβεν, πρώτη σονάτα για πιάνο) ή αν η συνοδεία έχει ήδη ξεκινήσει πριν την έναρξη του θέματος (Ροσσίνι, συμφωνία σε σολ ελάσσονα του Μότσαρτ κλπ). Εκείνο το θέμα που θέτει μόνο του σε κίνηση τον εαυτό του και τη συνοδεία του, αποδεικνύει

δύναμη. Στην άλλη περίπτωση, η μελωδία εμφανίζεται σαν μια κομψή βασίλισσα, που κινείται άκοπα πάνω στο χαλί της συνοδείας.

18. Η ενορχήστρωση και η εικόνα της παρτιτούρας (τόσο η γενική όσο και οι επιμέρους λεπτομέρειες) μπορούν να δώσουν μορφολογικές πληροφορίες (καθορισμός μερών, θεμάτων κλπ)

19. Η ανακάλυψη ενός ισχυρού εκφραστικού μέσου δεν πρέπει να μας κάνει να παραβλέπουμε την προέλευση και την εξάρτησή του από την προηγούμενη εξέλιξη. Οι παραδοσιακές παραλλαγές έχουν μια ομαλή εξέλιξη από το πιο αργό στις πιο γρήγορες φιγούρες. Όταν όμως αυτό διακοπεί από την αργή παραλλαγή λίγο πριν το τέλος (π.χ. στην ελάσσονα) τότε η επάνοδος των γρήγορων φιγούρων έχει πολύ ισχυρότερο εκφραστικό αποτέλεσμα.

20. Ποτέ μην προσπαθείς στην ανάλυση να διασώσεις ένα μορφολογικό πρότυπο σε κομμάτια που εμφανώς και σκοπίμως διατρέχουν περισσότερες φόρμες. Ο συνθέτης δεν σε έχει ανάγκη να του δικαιολογήσεις μια «λανθασμένη» σονάτα. Αντιθέτως, προσπάθησε να εξηγήσεις αυτήν την ενδιάμεση μορφολογική κατάσταση, την εξισορρόπηση που επιχειρείται.

21. Αν σε μια σύνθεση ή σε ένα μεγάλο τμήμα της δεν μπορείς να βρεις κάποια μορφολογική τάξη, τότε μίλα ακριβώς για αυτή την έλλειψη, που είναι από μόνη της μια μορφολογική κατηγορία. Η αποφυγή οποιασδήποτε κανονικής επανάληψης είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα συνθετική μέθοδος, που πρέπει να επισημανθεί από τον αναλυτικό.

22. Φυλάξου από την «υπερερμηνεία». Η ανάλυση και η καταμέτρηση κάθε μεμονωμένης νότας ή συγχορδίας δεν έχει νόημα, γιατί αυτές ποσοτικά είναι οι ίδιες τόσο στην σπουδαία σύνθεση όσο και στην κακή. Μην προσπαθείς να αποδώσεις στην έμπνευση ή στην δομητική δύναμη του συνθέτη τα στοιχεία εκείνα που είναι κοινός τόπος από το ίδιο το ηχητικό υλικό της δυτικής μουσικής παράδοσης.

**Clemens Kühn, *Analyse lernen* (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 4), Kassel-Basel-London-New York-Prag 1993.**

**Ο σκοπός της ανάλυσης** (ο.π. σελ. 8). Δεν είναι αρκετό να γίνει κατανοητή η τεχνική - και οι τεχνικές- με την οποία είναι κατασκευασμένη μια σύνθεση. Αναζητείται το νόημα, η έννοια, το **είναι**. Ο τρόπος που είναι κατασκευασμένο ένα έργο, είναι ο δρόμος προς τον βαθύτερο στόχο.

**Η μουσική ως άκουσμα** (σελ. 10-11). Η μουσική έχει γραφτεί για να ακούγεται. Το διάβασμα της νότας μπορεί να μας αποκρύψει στοιχεία έκπληξης, στα οποία υπολόγιζε ο συνθέτης. Το ίδιο ισχύει και για νότες διαφορούμενες, που επίτηδες έχουν τοποθετηθεί από τον συνθέτη για να δώσουν ασάφεια. Αυτές μόνο με το άκουσμα έχουν το ποθητό αποτέλεσμα. Έτσι, πρέπει πρώτα να ακούμε το έργο, πριν ακόμη δούμε τις νότες, και μετά να προσπαθούμε να σκεφτούμε πια επίδραση είχε η μουσική επάνω μας.

**Η διαπίστωση και η ερμηνεία** (σελ. 17): Η διαπίστωση φαινομένων που γνωρίζουμε από τη θεωρία (αρμονικά κλπ.) δεν είναι αρκετή. Η ικανότητα να αναγνωρίσουμε εδώ μια τονικότητα κι εκεί μια ελαττωμένη συγχορδία δεν λέει ακόμη τίποτε. Απορώ, όταν μια τονικότητα δεν είναι η αναμενόμενη, σύμφωνα με τη θεωρία (πολύ συχνά η απορία και η αμηχανία είναι πολύ καλοί σύμβουλοι και αφορμές της αναλυτικής σκέψης). Προσπαθώ να αιτιολογήσω την απόκλιση – αυτό είναι αναλυτική σκέψη. Κάθε αναλυτικό τέχνασμα είναι μέσο προς τον σκοπό. Δεν είναι συμπέρασμα, αλλά βοηθητικό μέσο για κάποιο συμπέρασμα. Αρχικά, η ανάλυση σημαίνει να διαπιστώσουμε ό,τι συμβαίνει σε κάθε διάσταση της σύνθεσης. Κατόπιν όμως έρχεται η ερμηνεία, στην οποία βγαίνουν οι λογικές συνέπειες και τα συμπεράσματα αυτού που

διαπιστώσαμε. Μια απλή «επαναδιήγηση» αυτού που συμβαίνει στο χαρτί δεν είναι ανάλυση.

Μεγάλη σημασία έχει εδώ να κατανοήσουμε το νόημα της ερμηνείας. Ερμηνεύουμε αυτό που υπάρχει, αυτό που βλέπουμε. Μια υποτιθέμενη απόδοση διαφόρων νοημάτων και εννοιών σ' αυτό που βλέπουμε πρέπει να παραμερίζεται. Ποιητικές «πτήσεις» και υποκειμενικές ανοησίες μπερδεύουν.