

Μουσικοτροπώντας με τον Κρίστοφερ Σμωλ

(Εισαγωγή) (μτφρ. Στ. Λούστας- Δημ. Παπασταύρου)

<http://www.learningfiddle.com/μουσικοτροπώντας-με-τον-κρίστοφερ-σμ/>

Πρελούδιο

Μουσική και Μουσικοτροπία

Σε ένα συναυλιακό μέγαρο δύο χιλιάδες άτομα κάθονται στις θέσεις τους, ενώ επικρατεί νεκρική σιγή. Εκατό περίπου μουσικοί ετοιμάζουν τα όργανά τους. Ο μάεστρος σηκώνει την μπαγκέτα και ύστερα από μερικά δευτερόλεπτα η συμφωνία ξεκινά. Καθώς η ορχήστρα παίζει, κάθε μέλος του κοινού κάθεται μόνο του ακούγοντας το έργο ενός μεγάλου, νεκρού συνθέτη. Σε ένα σούπερ μάρκετ μεγάλα χέρια γεμίζουν το χώρο με ουδέτερες μελωδίες που περιβάλλουν τους πελάτες, τους ταμίες, τους αποθηκάριους και τους υπευθύνους, ενώνοντάς τους στον κοινό σκοπό τού να πουλούν και να αγοράζουν.

Σε ένα μεγάλο στάδιο πενήντα χιλιάδες φωνές επευφημούν και πενήντα χιλιάδες ζευγάρια χέρια χειροκροτούν. Μια χρωματιστή λάμψη και ένας βρόντος από ντραμς και ηλεκτρικές κιθάρες υποδέχονται την εμφάνιση ενός διάσημου προσώπου στη σκηνή, που είναι γνωστό από τις ηχογραφήσεις και τα βιντεοκλίπ. Ωστόσο, η φυσική του παρουσία σήμερα είναι μια άλλου είδους εμπειρία. Ο θόρυβος είναι τόσο μεγάλος, που τα πρώτα λεπτά της συναυλίας δεν είναι ακροάσιμα. Ένας νεαρός άντρας περπατάει στο δρόμο μιας πόλης με τα ακουστικά στα αυτιά, απομονωμένος από το περιβάλλον του. Μέσα στο κεφάλι του υπάρχει ένας άπειρος χώρος, φορτισμένος με μουσική που μόνον αυτός μπορεί να ακούσει.

Ένας σαξοφωνίστας τελειώνει τον αυτοσχεδιασμό του με έναν καταγισμό νοτών που διανθίζουν ένα παλιό γνωστό κομμάτι. Σκουπίζει το μέτωπό του με ένα μαντίλι και κάνει ένα διακριτικό νεύμα με το κεφάλι προς αναγνώριση του χειροκροτήματος εκατό ζευγαριών χεριών. Ο πιανίστας συνεχίζει το κομμάτι. Το εκκλησιαστικό όργανο παίζει την πρώτη φράση ενός γνωστού ύμνου και το εκκλησίασμα αρχίζει να τραγουδάει ένα σύμφυρμα φωνών σε μια άτσαλη ταυτοφωνία. Σε μια παρέλαση στο δρόμο πενήντα χιλιάδες άντρες και γυναίκες με σώματα ευθυτενή και στρατιωτικό χαιρετισμό τραγουδούν περήφανοι πατριωτικά τραγούδια. Οι ήχοι που παράγουν φτάνουν μέχρι τον Θεό εκλιπαρώντας τον να κάνει τη χώρα τους μεγάλη και ισχυρή. Άλλοι ακούν το τραγούδι τους και τρέμουν από φόβο.

Σε μια όπερα μια σοπράνο, φορώντας μια μακριά ξανθιά περούκα και λευκό φόρεμα με κόκκινες ρίγες, φτάνει στην κορύφωση μιας σκηνης γεμάτη παραφροσύνη και πεθαίνει αξιολύπητα. Ο θάνατος πάνω στο τραγούδι δεν προκαλεί δάκρυα αλλά ένα βουητό ενθουσιασμού που αντηχεί σε όλη την αίθουσα. Καθώς πέφτει η αυλαία, οι θεατές χτυπούν ξέφρενα χέρια και πόδια. Σε μερικά δευτερόλεπτα, έχοντας επανέλθει στη ζωή, θα εμφανιστεί μπροστά από την αυλαία για να δεχθεί την αναγνώριση με έναν καταγισμό χειροκροτημάτων και μια βροχή από τριαντάφυλλα που πετάνονται από τα θεωρεία.

Μια νοικοκυρά, καθώς στρώνει το κρεβάτι το πρωί, τραγουδάει μόνη της ένα παλιό γνωστό τραγούδι, χωρίς να πολυθυμάται τους στίχους. Τόσο πολλά περιβάλλοντα, τόσο πολλοί διαφορετικοί τύποι δράσης, τόσο πολλοί διαφορετικοί τρόποι να οργανώσεις ήχους σε νοήματα, και σε όλα δίνεται το όνομα μουσική. Τι είναι αυτό το πράγμα που ονομάζεται μουσική, στο οποίο οι άνθρωποι σε όλο τον κόσμο βρίσκουν τόση ευχαρίστηση, που επενδύουν τόσο πολύ κόπο και χρόνο; Το ερώτημα έχει τεθεί πολλές φορές ανά τους αιώνες και, τουλάχιστον από τον καιρό των αρχαίων Ελλήνων, ακαδημαϊκοί και μουσικοί έχουν προσπαθήσει να ερμηνεύσουν τη φύση και το νόημα της μουσικής, καθώς επίσης και να βρουν το λόγο για την τεράστια επιρροή της στις ζωές των ανθρώπων.

Πολλές από αυτές τις απόπειρες ήταν πολύπλοκες και πολυμήχανες, ενώ μερικές είχαν ακόμη και μια αφηρημένη ομορφιά, υπενθυμίζοντάς μας, με την πολυπλοκότητα και την εφευρετικότητά τους, τους κύκλους και επικύκλους τους οποίους επινόησαν οι αστρονόμοι για να εξηγήσουν την κίνηση των πλανητών, πριν ο Κοπέρνικος απλοποιήσει τα πράγματα τοποθετώντας τον Ήλιο αντί για τη Γη στο κέντρο του συστήματος. Ωστόσο, καμία απόπειρα δεν έχει καταφέρει να δώσει μια ικανοποιητική απάντηση στο ερώτημα (ή μάλλον στο ζευγάρι των ερωτημάτων): Ποιο είναι το νόημα της μουσικής; και Ποια είναι η λειτουργία της μουσικής στην ανθρώπινη ζωή; Στη ζωή, δηλαδή, του κάθε μέλους της ανθρωπότητας.

Είναι εύκολο να καταλάβει κανείς γιατί. Γιατί αυτά δεν είναι τα σωστά ερωτήματα. Αυτό που ονομάζεται μουσική δεν υπάρχει. Η μουσική δεν είναι καθόλου ένα πράγμα. Είναι μια δραστηριότητα, κάτι το οποίο οι άνθρωποι κάνουν. Αυτό που φαινομενικά ονομάζουμε μουσική είναι ένα αποκύημα της φαντασίας, μια αφαίρεση της πράξης, της οποίας η

πραγματικότητα εξαφανίζεται μόλις αρχίζουμε να την εξετάζουμε από κοντά. Η συνήθεια του να σκεφτόμαστε αφαιρετικά, το να παίρνουμε, δηλαδή, από μια πράξη αυτό που φαίνεται να είναι η ουσία της και να του δίνουμε ένα όνομα, είναι τόσο παλιά όσο και η γλώσσα. Είναι χρήσιμη στη διαμόρφωση μιας αντίληψης για τον κόσμο, αλλά εμπεριέχει κινδύνους. Είναι πολύ εύκολο να αντιλαμβανόμαστε την αφαίρεση ως πιο αληθινή από την πραγματικότητα που αντιπροσωπεύει.

Για παράδειγμα, είναι πολύ πιο εύκολο να σκεφτόμαστε τις αφαιρέσεις που ονομάζουμε αγάπη, μίσος, καλό ή κακό σαν να υπάρχουν χωριστά από το να αγαπάς, να μισείς, να πράττεις το καλό ή το κακό ή ακόμη και να τις αντιλαμβανόμαστε ως πιο πραγματικές με κάποιον τρόπο από τις ίδιες τις πράξεις, ως κάτι οικουμενικό και ιδεώδες που βρίσκεται πίσω από τις πράξεις και τις καθορίζει. Αυτή είναι η παγίδα της πραγματοποίησης, ένα λάθος που διατρέχει τη δυτική σκέψη από την εποχή του Πλάτωνα, ο οποίος ήταν ένας από τους παλαιότερους διαπρύσιους κήρυκες της.

Σε περίπτωση, λοιπόν, που δεν υπάρχει αυτό που ονομάζεται μουσική, αν ρωτήσουμε Ποιο είναι το νόημα της μουσικής; είναι σαν να θέτουμε ένα ερώτημα που δεν έχει πιθανές απαντήσεις. Οι ακαδημαϊκοί της δυτικής μουσικής φαίνεται πως έχουν περισσότερο δεισθαλθεί παρά καταλάβει πως έτσι έχουν τα πράγματα. Αλλά, αντί να στρέψουν την προσοχή τους στη δραστηριότητα που ονομάζουμε μουσική, της οποίας τα νοήματα πρέπει να συλληφθούν τη στιγμή που συμβαίνει και δεν μπορούν να αποτυπωθούν στο χαρτί, έχουν πραγματοποιήσει αθόρυβα μια αφαίρεση μέσω της οποίας η λέξη μουσική εξισώνεται με «τα μουσικά έργα στη δυτική παράδοση». Τα έργα τουλάχιστον φαίνεται να έχουν μια αληθινή ύπαρξη, ακόμη κι αν το ερώτημα Πώς και πού ακριβώς υπάρχουν; δημιουργεί προβλήματα. Έτσι, το ερώτημα Ποιο είναι το νόημα της μουσικής; μετατρέπεται στο πιο εύκολο: Ποιο είναι το νόημα αυτού του μουσικού έργου (ή έργων); ένα ερώτημα που δεν είναι καθόλου το ίδιο.

Αυτή η απόδοση προνομίων στη δυτική κλασική μουσική, έναντι όλων των άλλων ειδών μουσικής, είναι ένα περίεργο και αντιφατικό φαινόμενο. Από τη μία μεριά, υποστηρίζεται πως η μουσική αυτή είναι ένα διανοητικό και πνευματικό επίτευγμα το οποίο είναι μοναδικό ανάμεσα στις μουσικές κουλτούρες του κόσμου (προσωπικά θεωρώ ότι αυτός ο ισχυρισμός συνοψίζεται στο σχόλιο που φέρεται να έκανε ένας διάσημος επιστήμονας, ο οποίος, όταν ρωτήθηκε ποιο μήνυμα θα έπρεπε να περιληφθεί σε έναν πύραυλο που θα εκτοξευόταν σε αναζήτηση άλλων μορφών νοημοσύνης στο Διάστημα, απάντησε: «Θα μπορούσαμε να τους στείλουμε Μπαχ, αλλά αυτό θα ήταν καυχησιολογία»). Από την άλλη μεριά, ελκύει μόνο μια μικρή μειοψηφία ανθρώπων, ακόμη και στις δυτικές βιομηχανοποιημένες κοινωνίες. Οι δίσκοι κλασικής μουσικής αντιπροσωπεύουν μόνο περίπου το τρία τοις εκατό όλων των πωλήσεων δίσκων.

Το βλέπουμε ακόμη και στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται συνήθως η λέξη μουσική. Γνωρίζουμε ποιο είδος μουσικής εξετάζεται στα μουσικά τμήματα των πανεπιστημίων και των κολεγίων, στα σχολεία και τις μουσικές ακαδημίες, όπως επίσης γνωρίζουμε για ποιο είδος μουσικής θα γράφει ένας μουσικοκριτικός μιας εφημερίδας μεγάλης κυκλοφορίας. Επίσης, η μουσικολογία ασχολείται σχεδόν εξ ορισμού με τη δυτική κλασική μουσική, ενώ άλλα είδη μουσικής, συμπεριλαμβανομένων ακόμη και των υπόλοιπων δυτικών μουσικών ιδιωμάτων, υπάγονται στον τομέα της εθνομουσικολογίας (η αληθινή μουσική έρευνα των δυτικών μη κλασικών μουσικών ιδιωμάτων, με τους δικούς τους όρους και όχι με αυτούς της κλασικής μουσικής, έχει μόλις αρχίσει και δεν τολμά να αποκαλέσει τον εαυτό της «μουσικολογία»).

Η αντίφαση εκτείνεται και στην ίδια τη φύση της μουσικής. Αφενός η δυτική κλασική μουσική θεωρείται πρότυπο και παράδειγμα για το σύνολο των μουσικών εμπειριών, όπως φαίνεται από το γεγονός ότι οι κλασικές σπουδές θεωρούνται το κατάλληλο υπόβαθρο για όλα τα άλλα είδη μουσικής (ένας διάσημος βιολιστής ηχογραφεί «τζαζ» ντουέτα με τον Στεφάν Γκραπέλι και ντίβες της όπερας ηχογραφούν μουζικαλ του Μπρόντγουεϊ, χωρίς προφανώς να ακούν τα στυλιστικά τους λάθη). Αφετέρου θεωρείται κατά έναν τρόπο μοναδική και δεν υπόκειται στα ίδια αναλυτικά σχήματα, ειδικά σε σχέση με τα κοινωνικά της νοήματα.

Γενναία πνεύματα που έχουν αποπειραθεί να κάνουν κάτι τέτοιο έχουν δεχτεί βαρύ τον πέλεκυ του μουσικολογικού κατεστημένου. Ακόμη και αυτοί που προσπαθούν να αποκαταστήσουν την ισορροπία με συγκριτικές μελέτες άλλων μουσικών ιδιωμάτων, πολύ συχνά αποφεύγουν συγκρίσεις με τη δυτική κλασική μουσική. Έτσι δίνουν έμφαση στη μοναδικότητά της και της αποδίδουν προνόμια με έναν τρόπο που στην πραγματικότητα την υποτιμά, παρόλο που είναι ουσιαστικά μια απόλυτα φυσιολογική και ανθρώπινη μουσική. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι μια παραδοσιακή μουσική όπως όλες οι άλλες και υπό αυτήν την έννοια υπόκειται στην κοινωνική και καθαρά μουσική κριτική.

Έτσι, προκύπτει ότι, ενώ οι ακαδημαϊκοί της μουσικής μπορεί να διαφωνούν για διάφορα ζητήματα, σε ένα ζήτημα υπάρχει ουσιαστικά πλήρης ομοφωνία. Αυτό είναι ότι η ουσία της μουσικής, και όποια νοήματα εμπεριέχει, βρίσκονται σε αυτά τα «πράγματα» που ονομάζονται «μουσικά έργα», δηλαδή στα έργα της δυτικής κλασικής μουσικής. Η πιο λακωνική σύγχρονη διατύπωση αυτής της αντίληψης προέρχεται μάλλον από το διασημότερο των σύγχρονων Γερμανών μουσικολόγων Καρλ Ντάλχαους (Dalhaus, 1983), ο οποίος μας λέει απερίφραστα πως «η πρώτη ύλη της μουσικής αποτελείται κυρίως από σημαντικά μουσικά έργα που έχουν ξεπεράσει την εποχή τους» και πως «ο ακρογωνιαίος λίθος της μουσικής ιστορίας είναι η έννοια του έργου και όχι του μουσικού γεγονότος».

Κάθε βιβλίο ιστορίας της μουσικής επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό του Ντάλχαους. Αυτά τα βιβλία μιλούν κυρίως για την ιστορία των μουσικών έργων και των ανθρώπων που τα συνέθεσαν. Μας μιλούν για τις συνθήκες της δημιουργίας τους, για τους παράγοντες που επηρέασαν τη φύση τους και για την επιρροή που είχαν σε μεταγενέστερα έργα μουσικής. Δεν είναι μόνον οι ιστορικοί που θεωρούν δεδομένη την πρωτοκαθεδρία των μουσικών έργων. Είναι και οι μουσικολόγοι, σκοπός των οποίων είναι να εξακριβώσουν την αληθινή φύση και το περιεχόμενο των μουσικών έργων προσφεύγοντας στα χειρόγραφα, οι θεωρητικοί της μουσικής, οι οποίοι επιχειρούν να ανακαλύψουν τον τρόπο με τον οποίο τα μουσικά έργα κατασκευάζονται ως αυθύπαρκτα αντικείμενα, και τέλος, οι θεωρητικοί της αισθητικής, που ασχολούνται με το νόημα των ηχητικών αντικειμένων και τους λόγους της επιρροής που έχουν πάνω στον ακροατή. Όλοι ασχολούνται με αντικείμενα, με μουσικά έργα.

Ακόμη και το πρόσφατο πεδίο έρευνας που είναι γνωστό ως η ιστορία της υποδοχής (reception history) δεν ασχολείται, όπως κάποιος λογικά θα περίμενε, με την ίδια τη μουσική πράξη αλλά με τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους τα μουσικά έργα έχουν γίνει αντιληπτά από το κοινό τους κατά τη διάρκεια της ύπαρξής τους. Ο ρόλος που παίζουν οι μουσικοί στη διαμόρφωση αυτής της αντίληψης δεν λαμβάνεται υπόψη. Ακόμη και όταν εξετάζεται η μουσική πράξη, αναφέρεται σαν να μην ήταν τίποτα περισσότερο από μια παρουσίαση, και μάλιστα μια ατελής και κατά προσέγγιση παρουσίαση του μουσικού έργου που εκτελείται. Είναι πραγματικά σπάνιο να συναντήσει κανείς τη μουσική πράξη να αντιμετωπίζεται ως κάτι που εμπεριέχει νοήματα ή, ακόμη πιο σπάνια, ως κάτι που δημιουργεί νοήματα από μόνο του. Η υποτιθέμενη αυτόνομη «πραγμοσύνη» των μουσικών έργων είναι φυσικά κομμάτι της κυρίαρχης σύγχρονης φιλοσοφίας για την τέχνη γενικότερα. Αυτό που εκτιμάται ως σημαντικό δεν είναι η πράξη της τέχνης ούτε η πράξη της δημιουργίας -και ακόμη λιγότερο οι πράξεις τού να αντιλαμβάνεσαι και να ανταποκρίνεσαι- αλλά το ίδιο το δημιουργημένο αντικείμενο τέχνης. Όποιο νόημα κι αν έχει η τέχνη, θεωρείται ότι εδράζεται στο αντικείμενο, ανεξάρτητα από το νόημα που θέλει να του αποδώσει ο αποδέκτης του. Το νόημα είναι απλά εκεί, αιωρούμενο μέσα στην ιστορία, ανέγγιχτο από το χρόνο και την αλλαγή, περιμένοντας τον ιδανικό αποδέκτη να το εκμαιεύσει.

Για χάρη αυτού του αναλλοίωτου, ενυπάρχοντος νοήματος, πίνακες, βιβλία, γλυπτά και άλλα αντικείμενα τέχνης (όπως επίσης και τα μουσικά έργα και οι παρτιτούρες, οι οποίες με κάποιον ακατανόητο τρόπο θεωρούνται να είναι οι φορείς τους) φροντίζονται, εκτίθενται στοργικά σε κλιματιζόμενα μουσεία (και συναυλιακά μέγαρα), πωλούνται σε εξωφρενικές τιμές (η ενυπόγραφη παρτιτούρα του «Κοντσέρτου για Πιάνο σε Λα ελάσσονα» του Σούμαν πωλήθηκε στο Λονδίνο το 1989 περίπου ενάμισι εκατομμύριο δολάρια) και τυπώνονται σε πολυτελείς εκδόσεις που μμούνται το πρωτότυπο χειρόγραφο του δημιουργού (και αντιστοίχως ερμηνεύονται σε «αυθεντικές» εκτελέσεις). Ο κριτικός Βάλτερ Μπένγιαμιν αποτύπωσε αυτήν την αντίληψη σε μια αξιομνημόνευτη φράση: «Η υπέρτατη πραγματικότητα της τέχνης είναι το απομονωμένο, αυτοτελές έργο».

Η αντίληψη ότι το μουσικό νόημα βρίσκεται αποκλειστικά στα μουσικά αντικείμενα συνοδεύεται από κάποιες φυσικές συνέπειες. Η πρώτη είναι πως η εκτέλεση δεν παίζει κανένα ρόλο στη δημιουργική διαδικασία, καθώς δεν είναι παρά μόνο το μέσο από το οποίο πρέπει να περάσει το απομονωμένο, αυτοτελές έργο, για να φτάσει στο στόχο του που είναι ο ακροατής. Στη μουσική βιβλιογραφία, πέρα από τη στενή λογική τού να ακολουθούμε τις υποδείξεις του συνθέτη και να τις μετουσιώνουμε σε ήχο, βρίσκουμε πολύ λίγα στοιχεία για τη φύση της μουσικής πράξης, με αποτέλεσμα να συμπεραίνουμε πως όσο πιο ουδέτερο είναι το μέσο τόσο το καλύτερο.

Υπάρχουν ακόμη και αυτοί που πιστεύουν πως, αφού κάθε εκτέλεση είναι στην καλύτερη περίπτωση μόνο μια ατελής και κατά προσέγγιση αναπαράσταση του ίδιου του έργου, τα βαθύτερα νοήματα της μουσικής δεν μπορούν να αποδοθούν μέσα από την εκτέλεση. Μπορούν να ανακαλυφθούν μόνον από αυτούς που μπορούν να διαβάσουν και να μελετήσουν την παρτιτούρα, όπως ο Γιοχάνες Μπραμς, που κάποτε αρνήθηκε μια πρόσκληση

να δει μια συναυλία του Ντον Τζιοβάνι του Μότσαρτ, λέγοντας ότι προτιμάει να μείνει σπίτι και να το διαβάσει. Μόνο να υποθέσει μπορεί κανείς τι θα έλεγε για αυτό ο Μότσαρτ, ο υπέρτατος μουσικός της πράξης.

Να σημειώσουμε ότι η φυσική συνέπεια αυτής της αντίληψης, φορείς της οποίας είναι πολλοί ακαδημαϊκοί της μουσικής, ακόμη και μουσικοί, είναι η εξής: Μόνον αυτοί που μπορούν να διαβάσουν μια παρτιτούρα έχουν πρόσβαση στα βαθύτερα νοήματα της μουσικής. Σε αυτήν την περίπτωση, κάποιος μπορεί να αναρωτηθεί γιατί θα πρέπει να μπούμε στον κόπο να παίζουμε τα μουσικά έργα, αφού θα μπορούσαμε απλά να μείνουμε σπίτι, όπως ο Μπραμς, και να τα διαβάζουμε σαν να ήταν μυθιστορήματα.

Ούτε η προσφορά των μουσικών, τουλάχιστον ως δημιουργών μουσικού νοήματος, αναγνωρίζεται όσο θα έπρεπε. Φαίνεται πως μπορούν να αποσαφηνίσουν ή να συσκοτίσουν το νόημα ενός μουσικού έργου, να το παρουσιάσουν επαρκώς ή ανεπαρκώς, αλλά δεν έχουν να συνεισφέρουν τίποτα σε αυτό. Το νόημά του έχει καθοριστεί πλήρως πριν ακόμη ο μουσικός δει την παρτιτούρα. Οι συνθέτες, ειδικά στον 20ό αιώνα, έχουν συχνά επικρίνει τις «ελεύθερες» ερμηνείες των μουσικών που τολμούν να παρεμβάλλουν τις προσωπικότητες και τις αντιλήψεις τους ανάμεσα στο συνθέτη και τον ακροατή. Από αυτήν την άποψη, ο Ιγκόρ Στραβίνσκι (Stravinsky, 1947) ήταν πολύ επικριτικός, όταν καταδίκασε την «απόδοση» του μουσικού έργου με όρους που φαίνονται να είναι τόσο ηθικοί όσο και καθαρά αισθητικοί.

Παράλληλα, απαιτούσε από το μουσικό μια αυστηρά αντικειμενική προσέγγιση που την ονόμαζε «εκτέλεση», η οποία χαρακτηρίζεται ως «η αυστηρή ενεργοποίηση μιας ρητής βούλησης που δεν εμπεριέχει τίποτα άλλο πέρα από αυτό που η ίδια πολύ συγκεκριμένα επιτάσσει». Αυτός είναι σε ένα βαθμό και ο λόγος για τον οποίο πολλοί συνθέτες στράφηκαν στην ηλεκτρονική σύνθεση από τη δεκαετία του 1950 και μετά, προσδοκώντας να απαλλαγούν οριστικά από την ανάγκη συνεργασίας με αυτούς τους ενοχλητικούς τύπους.

Η δεύτερη φυσική συνέπεια της αντίληψης ότι το μουσικό νόημα βρίσκεται αποκλειστικά στα μουσικά αντικείμενα είναι πως μια συναυλία θεωρείται ένα μονόδρομο σύστημα επικοινωνίας, που έχει κατεύθυνση από το συνθέτη στον κάθε ακροατή μέσω του ερμηνευτή. Αυτός είναι μάλλον ένας άλλος τρόπος να διατυπώσεις την πρώτη συνέπεια, αν και εισάγει μια αλλαγή στην έμφαση, επειδή υπονοεί πως αυτό που πρέπει να κάνει ο ακροατής είναι απλά να «ενατενίζει» το μουσικό έργο, να προσπαθεί να το κατανοήσει και να ανταποκρίνεται σε αυτό, χωρίς όμως να μπορεί να συνεισφέρει στο νόημά του. Αυτή είναι δουλειά του συνθέτη.

Η αντίληψη αυτή υπονοεί επίσης πως η μουσική είναι μια ατομική υπόθεση και πως η σύνθεση, η εκτέλεση και η ακρόαση λαμβάνουν χώρα σε ένα κοινωνικό κενό. Η παρουσία άλλων ακροατών είναι στην καλύτερη περίπτωση ασήμαντη και στη χειρότερη ενοχλητική για την ατομική «ενατένιση» του μουσικού έργου, καθώς αυτό παρουσιάζεται από τους μουσικούς. Ένα διάγραμμα ροής της επικοινωνίας κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας θα έδειχνε βέλη να κατευθύνονται από το συνθέτη προς τους μουσικούς και ένα πλήθος από βέλη να κατευθύνονται από τους μουσικούς προς όσους ακροατές είναι παρόντες.

Αλλά αυτό που δεν θα δούμε στο διάγραμμα είναι κάποιο βέλος να έχει αντίθετη κατεύθυνση, υποδηλώνοντας ανατροφοδότηση από τον ακροατή προς το μουσικό ή, ακόμη πιο σπάνια, από τον ακροατή προς το συνθέτη (ο οποίος κατά πάσα πιθανότητα έχει πεθάνει και δεν μπορεί να γίνει δέκτης ανατροφοδότησης). Επίσης, δεν θα βλέπαμε κάποιο βέλος να κατευθύνεται από ακροατή προς ακροατή. Ανάμεσά τους δεν εντοπίζεται καμία αλληλεπίδραση.

Μια τρίτη φυσική συνέπεια είναι πως καμία εκτέλεση δεν μπορεί να είναι καλύτερη από το ίδιο το μουσικό έργο που εκτελείται. Η ποιότητα του μουσικού έργου θέτει το ανώτερο όριο στο οποίο ενδέχεται να φτάσει η ποιότητα της εκτέλεσης. Άρα, ένα κατώτερο σε ποιότητα μουσικό έργο δεν μπορεί να συνεπάγεται μια καλή εκτέλεση. Όλοι ξέρουμε από την εμπειρία μας ότι αυτά είναι ανοησίες. Οι μουσικοί είναι πάντα ικανοί να μας δώσουν σπουδαίες ερμηνείες με μέτριο μουσικό υλικό.

Για παράδειγμα, η Αντελίνα Πάτι μπορούσε να κάνει το κοινό της να δακρύνει τραγουδώντας το Home sweet home, ενώ η Μπίλι Χόλιντεϊ ερμηνεύοντας τα πιο κοινότοπα τραγουδάκια μπορούσε να δημιουργήσει έναν πλούτο νοημάτων, ο οποίος έμεινε στην ιστορία με τις ηχογραφήσεις της. Αν δεν ήταν έτσι, μεγάλο μέρος της κουλτούρας της όπερας θα κατέρρεε. Ποιος θα ανεχόταν τους μουσικούς και δραματικούς παραλογισμούς της Λουτσία ντι Λαμερμούρ, για παράδειγμα, ή του Φάουστ του Γκουνό, αν δεν υπήρχαν οι ευκαιρίες που δίνουν οι μεγάλοι μουσουργοί στους τραγουδιστές, ώστε να επιδείξουν τις ικανότητές τους;

Ωστόσο, πρέπει να πάω ακόμη πιο πέρα. Θα υποστηρίξω στη συνέχεια ότι δεν είναι μόνον οι μεγάλοι μουσικοί που είναι ικανοί να προικίζουν τέτοιο υλικό με νόημα και ομορφιά. Όσο ασήμαντο και κοινότοπο κι αν είναι το μουσικό υλικό ως βάση της ερμηνείας, κάθε

ερμηνευτής ή ερμηνεύτρια μπορεί να βγάλει από μέσα του ένα νόημα και μια ομορφιά, αν το προσεγγίσει με αγάπη, δεξιοσύνη και φροντίδα. Και φυσικά, όπως έχουν αποδείξει χιλιάδες αυτοσχεδιαστές μουσικοί, είναι επίσης δυνατόν να δώσει κανείς μια όμορφη ερμηνεία χωρίς καν να προϋπάρχει κάποιο μουσικό έργο.

Μια τέταρτη φυσική συνέπεια είναι πως κάθε μουσικό έργο είναι αυτόνομο, υπάρχει, δηλαδή, χωρίς απαραίτητη αναφορά σε κάποια περίσταση, τελετουργία ή κάποια σύνολα θρησκευτικών, πολιτικών ή κοινωνικών πεποιθήσεων. Βρίσκεται εκεί καθαρά γι' αυτό που ο Καντ ονόμασε «ανιδιοτελή ενατένιση» των δικών του έμφυτων χαρακτηριστικών. Ακόμη και ένα έργο που ξεκίνησε τη ζωή του ολοκληρωτικά δεμένο με ένα μύθο και την τελετουργική αναπαράσταση αυτού του μύθου (όπως ήταν, για παράδειγμα, τα Πάθη Κατά Ματθαίον του Μπαχ, τα οποία προορίζονταν να είναι τμήμα της ακολουθίας της Μεγάλης Παρασκευής της Λουθηρανικής Εκκλησίας) παίζεται σήμερα στα συναυλιακά μέγαρα ως ένα αυτόνομο δημιούργημα. Τα χαρακτηριστικά και το νόημα αυτού του έργου για ένα σύγχρονο ακροατή εξαρτώνται αποκλειστικά από τα στοιχεία που το χαρακτηρίζουν ως «μουσική» και δεν έχουν καμία σχέση με τις πεποιθήσεις που ο Μπαχ θεωρούσε ότι είχε ενσωματώσει σε αυτό.

Όσοι φίλοι μου ασχολούνται με τη μουσική με λοιδορούν όταν λέω πως δεν μπορώ να το ακούσω, επειδή ενσωματώνει τόσο δυνατά και πειστικά ένα μύθο που μου είναι βαθύτατα αντιπαθής. «Μη σε απασχολούν όλα αυτά», λένε, «απλώς άκου την υπέροχη μουσική». Είναι όντως υπέροχη μουσική, αλλά τι είναι αυτό που την κάνει υπέροχη; Είναι προφανές ότι αυτό το ερώτημα δεν απαντάται, γιατί δεν διατυπώνεται ποτέ. Άλλοι μουσικοί πολιτισμοί, συμπεριλαμβανομένου και του δικού μας μουσικού παρελθόντος, θα έβρισκαν τέτοιες νοοτροπίες παράξενες. Αν ο ίδιος ο Μπαχ τις γνώριζε, θα αισθανόταν πιθανότατα ότι το αριστούργημά του εκχυδαίζεται.

Τόσο η αντίληψη ότι το μουσικό νόημα βρίσκεται αποκλειστικά στα μουσικά αντικείμενα, όσο και οι φυσικές συνέπειες αυτής της αντίληψης δεν έχουν ιδιαίτερη σχέση με τη μουσική, έτσι όπως αυτή παίζεται σε όλο τον κόσμο. Οι περισσότεροι μουσικοί του κόσμου (και με αυτόν τον όρο δεν εννοώ μόνο τους επαγγελματίες μουσικούς ή αυτούς και αυτές που εξαρτώνται οικονομικά από το να τραγουδούν, να παίζουν ή να συνθέτουν, αλλά οποιονδήποτε και οποιαδήποτε τραγουδάει, παίζει ή συνθέτει) δεν συμπαθούν τις παρτιτούρες και δεν θεωρούν πολύτιμα τα μουσικά έργα.

Απλώς παίζουν και τραγουδούν βασιζόμενοι τόσο σε παλιές μελωδίες και ρυθμούς όσο και στις δικές τους ευρηματικές δυνατότητες, λειτουργώντας πάντα στο πλαίσιο των αυστηρών επιταγών της παράδοσης. Είναι ακόμη πιθανό να μην υπάρχει κανένα προκαθορισμένο και σταθερό μουσικό έργο. Άρα, ο μουσικός δημιουργεί καθώς παίζει, ενώ οι ακροατές, αν υπάρχουν κι άλλοι εκτός από τους μουσικούς, παίζουν με τη σειρά τους ένα σημαντικό και αναγνωρισμένο δημιουργικό ρόλο, μέσω της ενέργειας με την οποία τροφοδοτούν (ή δεν τροφοδοτούν) τους μουσικούς επιλεκτικά και με ορθοφροσύνη.

Αλλά ακόμη και σε μια λόγια μουσική κουλτούρα όπως η δυτική κλασική η αποκλειστική συγκέντρωση στα μουσικά έργα και ο υποβιβασμός της μουσικής πράξης σε μια υποδεέστερη θέση συνεπάγεται μια σοβαρή παρεξήγηση ως προς το τι πραγματικά συμβαίνει κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας. Όπως θα δούμε, η παρεξήγηση αυτή με τη σειρά της επηρεάζει την ίδια τη συναυλία (δηλαδή, την εμπειρία της συναυλίας, όπως τη βιώνουν τόσο οι μουσικοί όσο και οι ακροατές). Πιστεύω ότι αυτή η παρεξήγηση περισσότερο αποδυνάμωσε τη συναυλία παρά την εμπλούτισε. Γιατί η συναυλία δεν υπάρχει για να παρουσιάσει μουσικά έργα, αλλά, αντιθέτως, τα μουσικά έργα υπάρχουν για να δίνουν κάτι στους μουσικούς να παίζουν.

Από αυτήν την άποψη, μια συναυλία είναι μια πολύ πιο πλούσια και περίπλοκη υπόθεση από ό,τι νομίζουν αυτοί που εστιάζουν την προσοχή τους αποκλειστικά στο μουσικό έργο και τις συνέπειες που αυτό έχει στον κάθε ακροατή. Αν διεκρινόμαστε την οπτική μας ώστε να συμπεριλάβει το σύνολο των σχέσεων που συνιστούν μια συναυλία, θα δούμε ότι τα πρωταρχικά νοήματα της μουσικής δεν είναι καθόλου ατομικά αλλά κοινωνικά. Αυτά τα κοινωνικά νοήματα δεν πρέπει να συμπυκνώνονται σε κάτι που ονομάζεται «κοινωνιολογία» της μουσικής και είναι διαχωρισμένο από το νόημα των ήχων, καθώς είναι θεμελιώδη για την κατανόηση αυτής της δραστηριότητας που ονομάζεται μουσική.

Η θεμελιώδης φύση και το νόημα της μουσικής δεν βρίσκονται ούτε σε αντικείμενα ούτε σε μουσικά έργα αλλά στην ίδια την πράξη, σε αυτό που οι άνθρωποι κάνουν. Μπορούμε να ελπίζουμε ότι θα καταλάβουμε τη φύση της μουσικής και τη λειτουργία που επιτελεί στην ανθρώπινη ζωή μόνον αν κατανοήσουμε τι κάνουν οι άνθρωποι όταν συμμετέχουν σε μια μουσική πράξη. Όποια κι αν είναι αυτή η λειτουργία, είμαι βέβαιος, πρώτον, ότι το να συμμετέχει κανείς σε μια μουσική πράξη είναι τόσο σημαντικό για την ίδια την ανθρωπότητα μας όσο και το να συμμετέχει κανείς στην πράξη του λόγου με την οποία έχει

τόσες ομοιότητες (αλλά και από την οποία διαφέρει με πολλούς σημαντικούς τρόπους), και, δεύτερον, ότι κάθε φυσιολογικά προικισμένο ανθρώπινο ον γεννιέται με το χάρισμα της μουσικής, όπως γεννιέται και με το χάρισμα του λόγου.

Αν ισχύει αυτό, τότε η συναυλιακή ζωή σήμερα –είτε είναι «κλασική» είτε όχι–, στο πλαίσιο της οποίας οι λίγοι «ταλαντούχοι» είναι εξουσιοδοτημένοι να παράγουν μουσική για την «ατάλαντη» πλειοψηφία, βασίζεται σε ένα ψεύδος. Παράλληλα, αυτό σημαίνει ότι η φυσική μας κλίση να ασχολούμαστε με τη μουσική για τη δική μας ευχαρίστηση έχει κλαπεί και ότι η πλειοψηφία των ανθρώπων έχει στερηθεί τη μουσικότητα που της ανήκει δικαιωματικά εκ γενετής. Την ίδια στιγμή, κάποιοι αστέρες της μουσικής και οι μάνατζέρ τους γίνονται πλούσιοι και διάσημοι πουλώντας μας αυτό που μας έχουν οδηγήσει να πιστεύουμε ότι στερούμαστε.

Συνεπώς, αυτό το βιβλίο δεν καταπιάνεται τόσο με τη μουσική όσο με τους ανθρώπους. Καταπιάνεται με τους ανθρώπους που παίζουν και τραγουδούν, που ακούν και συνθέτουν, ακόμη και με αυτούς που χορεύουν (σε πολλούς πολιτισμούς αν δεν χορεύει κανείς, δεν υπάρχει μουσική – τόσο αναπόσπαστος είναι ο χορός από τη μουσική πράξη). Καταπιάνεται, επίσης, με τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι (εμείς) ασχολούμαστε με το τραγούδι, το παίξιμο, τη σύνθεση και την ακρόαση. Επίσης, το βιβλίο αυτό καταπιάνεται με τους λόγους για τους οποίους αισθανόμαστε την ανάγκη να τα κάνουμε όλα αυτά και για τους οποίουςιώθουμε όμορφα, όταν τα κάνουμε καλά. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν ασχολείται τόσο πολύ με τη μουσική όσο με τους ανθρώπους που μουσικοτροπούν.

Απ' όσο γνωρίζω, η λέξη *musicking* (μουσικοτροπία) δεν υπάρχει σε κανένα αγγλικό λεξικό. Ωστόσο, είναι ένα πολύ χρήσιμο εννοιολογικό εργαλείο για να μη χρησιμοποιείται. Είναι η μετοχή του ενεστώτα ή το γερούνδιο του ρήματος το *music* (μουσικοτροπώ). Βέβαια, σε κάποια μεγαλύτερα λεξικά συναντάται μια ισχνή περιγραφή του ρήματος, αλλά η δυναμική του μένει ανεκμετάλλευτη, επειδή, όταν εμφανίζεται, χρησιμοποιείται για να αποδώσει σχεδόν το ίδιο νόημα με αυτό που αποδίδουν οι φράσεις «να παίζεις» ή «να φτιάχνεις μουσική» (to *make music*) – ένα νόημα το οποίο ήδη καλύπτεται επαρκώς από αυτές τις δύο λέξεις. Εγώ όμως έχω μεγαλύτερες φιλοδοξίες γι' αυτό το παραμελημένο ρήμα.

Έχω προτείνει τον εξής ορισμό: Το να μουσικοτροπείς σημαίνει να σχετίζεσαι, με οποιαδήποτε ιδιότητα, με τη μουσική, είτε παίζοντας, ακούγοντας και κάνοντας πρόβα είτε μελετώντας και παρέχοντας υλικό για εκτέλεση (αυτό που ονομάζεται σύνθεση) είτε χορεύοντας. Μπορούμε ακόμη, κάποιες φορές, να επεκτείνουμε το νόημά του, ώστε να συμπεριλάβει το πρόσωπο που κόβει τα εισιτήρια στην πόρτα, τους γεροδεμένους άντρες που μετακινούν το πιάνο και τα τύμπανα, τους ανθρώπους που στήνουν τα όργανα και είναι υπεύθυνοι για την ηχοληψία, ακόμη και αυτούς που καθαρίζουν, αφού όλοι οι άλλοι έχουν φύγει. Όλοι αυτοί συνεισφέρουν εξίσου στη φύση του γεγονότος που ονομάζεται συναυλία.

Καθώς προχωρούμε, θα γίνει ξεκάθαρο πόσο χρήσιμο είναι αυτό το ρήμα και ειδικά το γερούνδιό του (το *k* στη λέξη *musicking* δεν είναι απλά ένα καπρίτσιο, αλλά δικαιολογείται ιστορικά). Από εδώ και στο εξής θα το χρησιμοποιώ σαν να ήταν το κατάλληλο ρήμα της αγγλικής γλώσσας, κάτι που ελπίζω ότι τελικά θα γίνει. Πρέπει να ξεκαθαρίσω δύο ζητήματα. Το πρώτο είναι ότι όταν δίνεις προσοχή με οποιονδήποτε τρόπο σε ένα μουσικό άκουσμα, συμπεριλαμβανομένης και μιας ηχογραφημένης εκτέλεσης, όπως είναι η *muzak* που ακούγεται σε ένα ασανσέρ, σημαίνει ότι μουσικοτροπείς. Το δεύτερο ζήτημα σχετίζεται με το πρώτο, αλλά χρειάζεται να διατυπωθεί χωριστά.

Το ρήμα μουσικοτροπώ (to *music*) δεν έχει σχέση με την αξιολόγηση. Είναι περιγραφικό και όχι κανονιστικό. Καλύπτει όλη τη συμμετοχή σε μια μουσική πράξη είτε έχουμε ενεργητικό ρόλο σε αυτήν είτε όχι, είτε μας αρέσει ο τρόπος με τον οποίο συμβαίνει είτε δεν μας αρέσει, είτε τη θεωρούμε ενδιαφέρουσα ή βαρετή, δημιουργική ή καταστροφική, οικεία ή όχι. Η λέξη θα παραμείνει χρήσιμη όσο κρατάμε τις αξιολογικές μας κρίσεις μακριά της. Χρήσεις που έχω ακούσει, όπως «όλοι πρέπει να μουσικοτροπούν» ή «δεν μπορείς να ονομάσεις μουσικοτροπία το να ακούς γούοκμαν» διαστρεβλώνουν το νόημά της, αποδυναμώνουν τη χρησιμότητά της ως διερευνητικό εργαλείο και μας βυθίζουν σε μάταιες συζητήσεις για το τι είναι η μουσική και τι είναι η μουσικοτροπία. Οι αξιολογικές κρίσεις, αν υπάρχουν, έπονται.

Η λέξη μουσικοτροπία δεν στηρίζει μόνο την αντίληψη ότι η μουσική είναι πάνω απ' όλα πράξη, αλλά έχει και άλλες χρήσιμες σημασίες. Καταρχάς, με το να μη γίνεται καμία διάκριση ανάμεσα στο τι κάνουν οι μουσικοί και οι υπόλοιποι που είναι παρόντες, η μουσικοτροπία ως λέξη μας υπενθυμίζει ότι το να μουσικοτροπεί κανείς (βλέπετε πόσο εύκολο είναι να χρησιμοποιηθεί ο όρος) αποτελεί μια δραστηριότητα κατά την οποία εμπλέκονται όλοι όσοι είναι παρόντες.

Παράλληλα, μας υπενθυμίζει ότι όλοι αυτοί φέρουν κάποια ευθύνη για τη φύση και την ποιότητα της πράξης αυτής, την επιτυχία ή την αποτυχία της. Δεν είναι ένα ζήτημα που αφορά μόνο τους συνθέτες ή τους μουσικούς που αναλαμβάνουν δράση ενώπιον (ή για χάρη) των παθητικών ακροατών. Ότι κι αν είναι αυτό που κάνουμε, το κάνουμε όλοι μαζί: οι μουσικοί, οι ακροατές (αν υπάρχουν κι άλλοι ακροατές εκτός από τους μουσικούς), ο συνθέτης (αν υπάρχει κάποιος εκτός από τους μουσικούς), οι άνθρωποι που χορεύουν, που συλλέγουν τα εισιτήρια, που μετακινούν τα πιάνα, που στήνουν τα σκηηνικά, που καθαρίζουν – όλοι.

Δεν είμαι φυσικά τόσο ανόητος, ώστε να μη βλέπω διαφορές ανάμεσα σε αυτό που κάνουν οι μουσικοί και σε αυτό που κάνουν αυτοί που καθαρίζουν. Ο καθένας τους κάνει προφανώς διαφορετικά πράγματα και όταν θέλουμε να ξεχωρίσουμε τα δύο είδη δραστηριοτήτων, έχουμε επαρκή αριθμό λέξεων με τις οποίες μπορούμε να περιγράψουμε την κάθε δραστηριότητα. Από την άλλη μεριά, το ρήμα μουσικοτροπώ μας υπενθυμίζει ότι όλες αυτές οι διαφορετικές δραστηριότητες συνιστούν ένα και μοναδικό γεγονός. Η φύση αυτού του γεγονότος επηρεάζεται από τους τρόπους με τους οποίους εκτελούνται αυτές οι δραστηριότητες. Επιπλέον, το συγκεκριμένο ρήμα μάς υπενθυμίζει ότι έχουμε ένα εργαλείο με το οποίο μπορούμε να αρχίσουμε να εξερευνούμε τα νοήματα που παράγει αυτό το γεγονός στο σύνολό του.

Έτσι, δεν λαμβάνουμε υπόψη μόνον αυτό που κάνουν οι μουσικοί, μόνο το κομμάτι που παίζεται ή μόνο ό,τι έχει γράψει ο συνθέτης (αν υπάρχει συνθέτης). Ξεκινούμε να βλέπουμε μια συναυλία ως μια ανθρώπινη επαφή που πραγματοποιείται μέσα από ήχους που έχουν οργανωθεί με συγκεκριμένους τρόπους. Όπως όλες οι ανθρώπινες επαφές, έτσι και η συναυλία πραγματοποιείται σε ένα φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον. Κατά συνέπεια, όταν ρωτάμε τι νοήματα παράγονται από μια συναυλία, αυτό το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον πρέπει να λαμβάνεται υπόψη.

Εφόσον ισχύει αυτό, δεν αρκεί να ρωτάμε Ποια είναι η φύση ή το νόημα αυτού του μουσικού έργου; Μια τέτοιου είδους ερώτηση μας αφήνει παγιδευμένους στις παραδοχές της σύγχρονης δυτικής κλασικής παράδοσης. Ακόμη και μέσα σε αυτά τα στενά όρια, όταν κάποιος λάβει υπόψη όλο το εύρος της ανθρώπινης μουσικοτροπίας, θα δώσει απαντήσεις που διακρίνονται, στην καλύτερη περίπτωση, από μερικότητα, ακόμη ίσως και από αντιφατικότητα. Και φυσικά, αν δεν υπάρχει προκαθορισμένο συγκεκριμένο μουσικό έργο, όπως συμβαίνει σε πολλούς πολιτισμούς, τότε το ερώτημα δεν μπορεί καν να διατυπωθεί.

Χρησιμοποιώντας την έννοια της μουσικοτροπίας ως ανθρώπινης αλληλεπίδρασης μπορούμε να διατυπώσουμε το εξής πιο ευρύ και ενδιαφέρον ερώτημα: Ποιο είναι το νόημα αυτής της εκτέλεσης (αυτού του έργου) που πραγματοποιείται αυτήν τη στιγμή, σε αυτόν το χώρο, με αυτούς τους συμμετέχοντες; Ή, πιο απλά, μπορούμε να ρωτήσουμε για οποιαδήποτε μουσική εμπειρία, οπουδήποτε και οποιαδήποτε στιγμή κι αν βιώνεται αυτή: Τι πραγματικά συμβαίνει εδώ; Σε αυτό το σημείο, και όχι νωρίτερα, μπορούμε να επιτρέψουμε στις αξιολογικές μας κρίσεις να μας κατευθύνουν (αν επιθυμούμε να το κάνουμε).

Διατυπώνοντας το πρώτο ερώτημα έχω βάλει τη φράση «αυτού του έργου» σε παρένθεση, για να μας υπενθυμίσει ότι δεν υπάρχει απαραίτητα ένα μουσικό έργο, αλλά, όταν υπάρχει, η φύση του είναι μέρος της φύσης της συναυλίας και όποια νοήματα έχει αποτελούν μόνον ένα μέρος του νοήματος του γεγονότος: ένα σημαντικό μέρος αλλά μόνον αυτό. Το κάνω αυτό ώστε να καθησυχάσω αυτούς που φοβούνται ότι πρόκειται να αγνοήσω το ρόλο που παίζει η φύση του μουσικού έργου στη φύση της συναυλίας ή να αρνηθώ ακόμη και την ίδια την ύπαρξή του. Φυσικά, δεν θα κάνω κάτι τέτοιο. Αυτές οι συγκεκριμένες αλληλουχίες ήχων που ονομάζουμε έργα ή κομμάτια μουσικής, από την Ένατη Συμφωνία του Μπετόβεν μέχρι και το Rudolph the Red Nosed Reindeer, διαμορφώνουν ένα σημαντικό μέρος της μουσικής οικονομίας του σύγχρονου κόσμου.

Τα μουσικά έργα όμως δεν αποτελούν το σύνολο της μουσικοτροπίας. Ουσιαστικά, δεν είναι καν απαραίτητα, ώστε να πραγματοποιηθεί η μουσικοτροπία, όπως μπορεί να φανεί από το μεγάλο αριθμό των ανθρώπινων μουσικών πολιτισμών στους οποίους δεν υπάρχει αυτό που ονομάζεται μουσικό έργο αλλά μόνο δραστηριότητες τραγουδιού, παιχνιδιού, ακρόασης και κατά πάσα πιθανότητα χορού. Συνεπώς, βλέπουμε ότι το δεύτερο ερώτημα (Τι πραγματικά συμβαίνει εδώ;) δεν αποκλείει το πρώτο, αλλά μάλλον το εντάσσει σε ένα μεγαλύτερο και πιο περιεκτικό ερώτημα.

Επίσης, αν ο ορισμός που έχω δώσει για τη μουσικοτροπία εμπεριέχει όλες τις δραστηριότητες που επηρεάζουν τη φύση αυτού του γεγονότος που λέγεται συναυλία, τότε αυτός ο ορισμός πρέπει να συμπεριλάβει και την προετοιμασία της συναυλίας. Αυτό σημαίνει ότι η σύνθεση, η μελέτη, η πρόβα, η εκτέλεση και η ακρόαση δεν είναι ξεχωριστές διαδικασίες, αλλά είναι όλες πλευρές της μεγαλειώδους ανθρώπινης δραστηριότητας που ονομάζεται μουσικοτροπία. Και

αν το νόημα του έργου είναι μέρος του νοήματος του γεγονότος, τότε η αντίθεση ανάμεσα στο «μουσικό έργο» και το «γεγονός», όπως αυτή εκφράστηκε από τον Καρλ Ντάλχαους, δεν υπάρχει.

Διευρύνοντας τα ερωτήματά μας σε σχέση με τη συναυλία ως συνολική εμπειρία μπορούμε να απεγλωβιστούμε από τις παραδοχές της σημερινής δυτικής κλασικής παράδοσης, οι οποίες συνεχίζουν να κυριαρχούν στους τρόπους με τους οποίους σκεφτόμαστε για τη μουσική. Μπορούμε ακόμη να δούμε αυτήν την παράδοση σαν μια μικρή (δεν ήταν πάντα έτσι) και γαλήνια (κάποιοι θα μπορούσαν να πουν ακόμη και στάσιμη) λιμνοθάλασσα μέσα στο μεγάλο ατίθασο ωκεανό της ανθρώπινης μουσικοτροπίας. Επίσης, μπορούμε να δούμε ότι, όταν την εξετάζουμε ως εξωτερικοί παρατηρητές, φαίνεται λιγότερο απομονωμένη από αυτόν το μεγάλο ωκεανό, σε σχέση με την εικόνα που έχουν αυτοί που τη βλέπουν μόνον από μέσα. Ίσως, ακόμη, η όποια ζωτικότητα εξακολουθούμε να βρίσκουμε σε αυτήν την παράδοση, σήμερα να παράγεται, όπως πάντα, από τη ζωηρή επίδραση του ζωογόνου νερού αυτού του μεγάλου ωκεανού.

Οποιαδήποτε θεωρία για τη μουσικοτροπία, οποιαδήποτε, δηλαδή, απόπειρα να εξηγηθεί το νόημα και η λειτουργία της στην ανθρώπινη ζωή, δεν μπορεί να ισχύει για το σύνολο της ανθρώπινης μουσικοτροπίας. Όσο περίεργη, πρωτόγονη ή ακόμη και ασύμβατη και αν είναι με τις αντιλήψεις μας αυτή η θεωρία, δεν αξίζει το χαρτί στο οποίο γράφεται. Το γιατί τα Πάθη Κατά Ματθαίον του Μπαχ και η Ένατη Συμφωνία του Μπετόβεν είναι σπουδαία έργα (που αναμφισβήτητα είναι) παύει να είναι ζήτημα, όταν αποδεχτούμε τις συνθήκες κάτω από τις οποίες γράφτηκαν. Μια θεωρία για τη μουσικοτροπία δεν σχετίζεται καν με το γιατί αρέσει στους ανθρώπους να τραγουδούν και να ακούν το Rudolph the Red Nosed Reindeer και το Does Your Chewing Gum Lose Its Flavor on the Bedpost Over Night? Ή, ακόμη, γιατί αρέσει στους μεθυσμένους παλιόφιλους να μαζεύονται γύρω από το πιάνο και να τραγουδούν μαζί πονηρά τραγούδια σε ύφος ρουστίκ. Επίσης, η θεωρία πρέπει να εξηγήσει γιατί το να λαμβάνεις μέρος σε μια εκτέλεση των Παθών Κατά Ματθαίον, της Ένατης Συμφωνίας ή του Rudolph the Red Nosed Reindeer προκαλεί σε κάποιους μια δυνατή και ευχάριστη συναισθηματική αντίδραση, ενώ σε άλλους μόνο πλήξη και εκνευρισμό.

Αλλά μια θεωρία για τη μουσικοτροπία πρέπει να πηγαίνει πιο πέρα. Πρέπει να είναι ικανή να εξηγήσει γιατί οι Ινδονήσιοι απολαμβάνουν να παίρνουν μέρος σε μουσικές παραστάσεις του γκάμελαν, γιατί αρέσει στη φυλή Ewe της Γκάνας να παίζουν και να τραγουδούν αφροκουβανική μουσική, αλλά και να χορεύουν το χορό adzida και γιατί αρέσει σε πολλούς Αφροαμερικανούς (σίγουρα όχι σε όλους) να τραγουδούν και να ακούν γκόσπελ τραγούδια. Επίσης, πρέπει να είναι ικανή να εξηγήσει, γιατί τόσο πολλοί λευκοί προτιμούν τα αφροαμερικανικά μπλουζ (μερικοί από αυτούς τους λευκούς, μάλιστα, γίνονται επιτυχημένοι και αγαπητοί δεξιότεχνες), γιατί η ραπ έχει γίνει ένας τρόπος μουσικοτροπίας με μεγάλη σημασία και επιρροή, τόσο ανάμεσα στους λευκούς όσο και στους μαύρους Αμερικανούς και γιατί η ρέγκε διαδόθηκε τόσο πολύ στην Ιαπωνία.

Ουσιαστικά, η θεωρία πρέπει να είναι ικανή να εξηγήσει όχι μόνο γιατί τα μέλη μιας κοινωνικής και πολιτισμικής ομάδας διαφέρουν από τα μέλη μιας άλλης ομάδας στους τρόπους με τους οποίους μουσικοτροπούν, αλλά και με ποιον τρόπο οι κοινωνοί μιας κουλτούρας μπορούν να καταλάβουν, να απολαύσουν, ίσως και να παρερμηνεύσουν δημιουργικά τη μουσικοτροπία άλλων. Επίσης, πρέπει να μπορεί να εξηγήσει πώς κάποιοι μουσικοί πολιτισμοί γίνονται κυρίαρχοι, μερικές φορές σε όλο τον κόσμο, ενώ άλλοι παραμένουν περιορισμένοι στην κοινωνική ομάδα από την οποία προέρχονται. Και φυσικά, πρέπει να είναι σε θέση να εξηγήσει γιατί αρέσει στους ανθρώπους να μουσικοτροπούν.

Δεν υπάρχει έλλειψη μελετών. Υπάρχει πλήθος μελετών, πολλές από τις οποίες είναι λαμπρές και διαφωτιστικές ως προς την κοινωνική λειτουργία της μουσικοτροπίας, που δείχνουν τους τρόπους με τους οποίους η μουσικοτροπία λειτουργεί ως μια κοινωνική ακόμη και πολιτική πράξη. Ούτε υπάρχει έλλειψη ερευνών σχετικά με τον αμέτρητο αριθμό των αλληλεπιδράσεων, συγχωνεύσεων, διασταυρώσεων και υβριδισμών που συμβαίνουν σήμερα μεταξύ μουσικών (musicians) σε όλο τον κόσμο. Δεν θα μπορούσα με κανέναν τρόπο να ασχοληθώ με όλα αυτά τα φαινόμενα σε αυτό το βιβλίο, ακόμη κι αν είχα τις γνώσεις και την εμπειρία. Ούτε προσπαθώ να περιγράψω τι έχει καταλήξει να είναι η μουσικοτροπία στην εποχή μας ή με ποιον τρόπο κατέληξε να είναι έτσι. Θα πω μόνο λίγα πράγματα για την ηχογράφηση, την αναμετάδοση ή γι' αυτό που έχει γίνει γνωστό ως μουσική βιομηχανία.

Ο σκοπός μου εδώ είναι διαφορετικός, πιο μετριοπαθής και συγχρόνως πιο φιλόδοξος: να προτείνω ένα πλαίσιο για την κατανόηση όλης της μουσικοτροπίας ως μιας ανθρώπινης δραστηριότητας. Αποσκοπώ στο να κατανοηθεί όχι μόνο το πώς αλλά και το γιατί το να λαμβάνουμε μέρος σε μια μουσική πράξη επιδρά με τόσο περίπλοκους τρόπους στην ύπαρξή

μας ως ξεχωριστών, κοινωνικών και πολιτικών όντων. Αυτό που προτείνω είναι ένας τρόπος ερμηνείας όσων ήδη γνωρίζουμε για την ανθρώπινη μουσικοτροπία, μια θεωρία της μουσικοτροπίας, αν προτιμάτε.

Ποιος χρειάζεται μια θεωρία για τη μουσικοτροπία; Σίγουρα κάτι τέτοιο είναι πολύ ακαδημαϊκό, για να έχει ενδιαφέρον ή να είναι χρήσιμο στους απλούς ανθρώπους. Όλοι και όλες, είτε το γνωρίζουμε είτε όχι, έχουμε αυτό που μπορούμε χωρίς αυστηρότητα να αποκαλέσουμε μια θεωρία για τη μουσικοτροπία. Μια εικόνα, δηλαδή, για το τι είναι και τι δεν είναι η μουσικοτροπία και για το ρόλο που παίζει στις ζωές μας. Αυτή η θεωρία, όσο παραμένει ανεξερευνήτη και δεν έχουμε μια συνειδητή εικόνα γι' αυτήν, όχι μόνον ελέγχει τους ανθρώπους και τις μουσικές τους δραστηριότητες καθορίζοντας και περιορίζοντας τις δυνατότητές τους, αλλά τους καθιστά και ευάλωτους στη χειραγώγηση από όσους έχουν συμφέρον να κάνουν κάτι τέτοιο για λόγους εξουσίας, κοινωνικής θέσης ή κέρδους.

Ένας από τους στόχους μου σε αυτό το βιβλίο είναι να βοηθήσω τους αναγνώστες να αποκτήσουν μεγαλύτερη επίγνωση της φύσης των θεωριών τους για τη μουσικοτροπία και άρα να είναι σε καλύτερη θέση να ελέγχουν τις μουσικές τους ζωές. Μια θεωρία της μουσικοτροπίας, όπως και η ίδια της η πράξη, δεν είναι μόνο μια υπόθεση για διανοούμενους και «πολιτισμένους» ανθρώπους, αλλά μια βασική συνιστώσα της κατανόησης των εαυτών μας και των σχέσεών μας με άλλους ανθρώπους, καθώς και με τα άλλα πλάσματα με τα οποία μοιραζόμαστε τον πλανήτη μας. Είναι ένα πολιτικό, με την ευρεία έννοια, ζήτημα.

Αν όλοι οι άνθρωποι έχουν μια φυσική κλίση στη μουσική εκ γενετής, τότε έχει αξία η μουσική εμπειρία όλων των ανθρώπων. Αν ισχύει κάτι τέτοιο, μια θεωρία της μουσικοτροπίας για να έχει κάποια βάση στην πραγματική ζωή πρέπει να αντέξει τη δοκιμασία απέναντι στη μουσική εμπειρία όλων των ανθρώπων, ανεξάρτητα από το ποιος είναι ο καθένας και από το πώς αυτή η εμπειρία κατακτήθηκε. Γι' αυτόν το λόγο θα χρησιμοποιώ όρους που είναι όσο πιο κοντά γίνεται στη χειροπιαστή μουσική εμπειρία, ζητώντας από τους αναγνώστες να συγκρίνουν ό,τι έχω να πω με τα δικά τους μουσικά βιώματα.

Αν, λοιπόν, το νόημα της μουσικής δεν βρίσκεται στα μουσικά έργα αλλά στην ολότητα μας μουσικής πράξης, από πού πρέπει να αρχίσουμε να ψάχνουμε για στοιχεία τα οποία θα ενοποιήσουν το μουσικό έργο και το μουσικό γεγονός και θα μας επιτρέψουν να το καταλάβουμε; Η απάντηση που προτείνω είναι η εξής: η πράξη της μουσικοτροπίας εδραιώνει ένα σύνολο σχέσεων στο χώρο όπου πραγματοποιείται και το νόημα αυτής της πράξης έγκειται σε αυτές τις σχέσεις. Αυτές οι σχέσεις δεν βρίσκονται μόνον ανάμεσα σε αυτούς τους οργανωμένους ήχους που θεωρούνται συμβατικά ως το υλικό του μουσικού νοήματος, αλλά και ανάμεσα στους ανθρώπους που συμμετέχουν, με οποιαδήποτε ιδιότητα, στη μουσική πράξη.

Αναπαριστούν ή υπάρχουν ως μεταφορές των ιδανικών σχέσεων, όπως τις φαντάζονται αυτοί που συμμετέχουν: σχέσεις μεταξύ προσώπων, μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, μεταξύ της ανθρωπότητας και του φυσικού ή, ακόμη, και του υπερφυσικού κόσμου. Αυτά είναι σημαντικά ζητήματα, ίσως τα πιο σημαντικά στην ανθρώπινη ζωή και ο τρόπος με τον οποίο μαθαίνουμε γι' αυτά, όταν μουσικοτροπούμε, είναι το αντικείμενο αυτού του βιβλίου. Όπως θα δούμε, οι σχέσεις μας μουσικής πράξης είναι τελικά εξαιρετικά περίπλοκες, για να εκφραστούν με λέξεις. Αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι είναι τόσο περίπλοκες, ώστε ο νους μας να μην μπορεί να τις συλλάβει. Η πράξη της μουσικοτροπίας στην ολότητά της μας παρέχει από μόνη της μια γλώσσα με την οποία μπορούμε να αρχίσουμε να καταλαβαίνουμε και να αποδίδουμε τις σχέσεις της μουσικής πράξης και μέσα από αυτές να κατανοήσουμε τις σχέσεις στις ζωές μας.

Έτσι, κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας, για παράδειγμα, χρειάζεται να δούμε και να ακούσουμε ό,τι συμβαίνει γύρω μας, ώστε να βρούμε τι είδους σχέσεις προκύπτουν στο χώρο όπου αυτή γίνεται. Για να δείξω το είδος των ερωτημάτων που μπορούμε να θέσουμε για μια μουσική πράξη, θα εξετάσω προσεκτικά ένα σημαντικό γεγονός στη δυτική μουσική κουλτούρα, τη λεγόμενη συναυλία συμφωνικής μουσικής, όπως αυτή θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί σε ένα συναυλιακό μέγαρο οπουδήποτε στο βιομηχανικό κόσμο. Θα προσπαθήσω να την αποδομήσω, να αποκρυσταλλώ, δηλαδή, τα μηνύματα που εκπέμπονται και λαμβάνονται και να μάθω το νόημα όχι μόνο των μουσικών έργων που παίζονται εκεί, αλλά και του συνολικού μουσικού γεγονότος που ονομάζεται συναυλία συμφωνικής μουσικής.

Έχω τρεις λόγους που παίρνω αυτό το γεγονός ως παράδειγμα. Ο πρώτος λόγος είναι πως πιθανότατα πρόκειται για μια εμπειρία που οι περισσότεροι αναγνώστες και αναγνώστριες αυτού του βιβλίου θα έχουν βιώσει τουλάχιστον μια φορά και συνεπώς θα μπορέσουν να συγκρίνουν τις παρατηρήσεις μου με τις δικές τους. Ο δεύτερος είναι πως μια συναυλία

συμφωνικής μουσικής είναι ένα πολύ ιερό γεγονός στη δυτική κουλτούρα, ιερό με την έννοια ότι η φύση της θεωρείται δεδομένη και υπεράνω κριτικής. Γνωρίζω πολύ λίγα γραπτά που επιχειρούν να την περιγράψουν λεπτομερώς, πόσο μάλλον να αμφισβητήσουν τη φύση της. Έτσι, λοιπόν, παραδέχομαι ότι μου είναι ευχάριστο να την εξετάσω και να θέσω το απαγορευμένο ερώτημα: Τι πραγματικά συμβαίνει εδώ; Πρέπει να κάνω μια παύση εδώ, γιατί θυμήθηκα την αντίδραση μερικών κριτικών στις παλαιότερες προσπάθειές μου να αποδομήσω τη συναυλία συμφωνικής μουσικής. Φαίνεται πως χρειάζεται να εξηγήσω ότι κάνοντάς το αυτό δεν σημαίνει ότι αφορίζω ή ότι κριτικάρω το γεγονός ή τα έργα που παίζονται κατά τη διάρκειά του.

Το να προσπαθούμε να αντιληφθούμε την περίπλοκη φύση των νοημάτων που παράγει μια μουσική πράξη (οποιαδήποτε μουσική πράξη, οπουδήποτε και οποτεδήποτε) δεν είναι μειωτικό ή καταστροφικό. Μάλλον το αντίθετο: εμπλουτίζουμε την εμπειρία που παίρνουμε από αυτήν. Ούτως ή άλλως, οι τελετές του συναυλιακού μεγάρου πρέπει να φαίνονται στο απροκατάληπτο μάτι και αντί τουλάχιστον τόσο παράξενες, όσο φαίνονταν στους πρώτους Ευρωπαίους ταξιδιώτες οι τελετουργίες της Αφρικής και της Αμερικής και χρήζουν ανάλογης εξήγησης. Όπως είπα νωρίτερα, είναι μια παραδοσιακή μουσική, όπως όλες οι άλλες.

Ακόμη, όσον αφορά μια συναυλία συμφωνικής μουσικής, όταν θέτω το ερώτημα Τι πραγματικά συμβαίνει εδώ; δεν υπονιώ, όπως μερικοί κριτικοί φαίνεται να νομίζουν, ότι αυτό που συμβαίνει είναι κάτι αποκρουστικό, κάτι «αποκτηνωτικό» ή κάτι «εξουσιαστικό» (οι δύο τελευταίες λέξεις χρησιμοποιήθηκαν πρόσφατα από έναν κριτικό σε σχέση με αυτό). Δεν αποτελεί κομμάτι των προθέσεών μου να χαρακτηρίσω τη συμφωνική ή οποιαδήποτε άλλη συναυλία με τόσο χονδροειδείς και μειωτικούς όρους. Θέλω απλώς να δείξω το είδος των ερωτημάτων που μπορούμε να θέσουμε για μια συναυλία συμφωνικής μουσικής και δεν μπορώ να μην αναρωτηθώ αν αυτοί που προβάλλουν τέτοια αντίσταση στη διατύπωση ερωτημάτων γι' αυτή δεν φοβούνται, έστω και λίγο, ότι θα αποκαλύψουν νοήματα για τα οποία προτιμούν να μη γνωρίζουν τίποτα.

Κάτι άλλο που έμαθα από τους κριτικούς μου είναι να προσέχω να μην κάνω το λογικά αδικαιολόγητο άλμα από το να αποδομή τη συναυλία συμφωνικής μουσικής στο να χαρακτηρίζω (και προφανώς συνεπώς να καταδικάζω) την κλασική μουσική στο σύνολό της. Όπως αυτοί οι κριτικοί μου έχουν ευγενικά υποδείξει, υπάρχουν και άλλα είδη γεγονότων μέσα στην κλασική μουσική κουλτούρα, όπως οι συναυλίες μουσικής δωματίου, η όπερα και τα ρεσιτάλ. Και ενώ έχουν σαφώς πολλά κοινά γνωρίσματα και νοήματα με τις συναυλίες συμφωνικής μουσικής, διαφέρουν από αυτές, όπως φαίνεται, στο ότι το αντίστοιχο κοινό τους, αν και είναι παρεμφερές, δεν είναι πανομοιότυπο. Σε αυτούς τους κριτικούς μπορώ μόνο να επαναλάβω πως η πρόθεσή μου δεν είναι να δώσω έναν ισοπεδωτικό χαρακτηρισμό για την κλασική μουσική, αλλά απλώς να δείξω τα είδη των ερωτημάτων που μπορούν να τεθούν για κάποιο συγκεκριμένο είδος συναυλίας.

Λέγοντας όλα αυτά, πρέπει να ομολογήσω ότι υπάρχει και ένας τρίτος, πιο προσωπικός, λόγος που παίρνω τη συναυλία συμφωνικής μουσικής ως παράδειγμα. Ο λόγος αυτός απορρέει, αφενός, από τη συνεχή, διφορούμενη σχέση μου με τη δυτική κλασική παράδοση και με τα έργα που υποτίθεται ότι τη συγκροτούν και, αφετέρου, από τη σχέση μου με τα ιδρύματα μέσα από τα οποία διαδίδεται, παίζεται και ακούγεται σήμερα. Παρόλο που μεγάλωσα πολύ μακριά από τη γενέτειρά της, ανατράφηκα μέσα σε αυτήν την παράδοση.

Έμαθα να παίζω το ρεπερτόριό της για πιάνο, άκουγα δίσκους και πήγαινα σε συναυλίες συμφωνικής μουσικής και μουσικής δωματίου όποτε παρουσιαζόταν ευκαιρία (μέχρι τα είκοσί μου πολύ σπάνια). Την όπερα από την άλλη μεριά δεν τη γνώρισα παρά σε μεγάλη ηλικία, πολύ μεγάλη για να υποκύψω στη γοητεία της. Ακόμη μου δημιουργείται ένα βαθύ συναίσθημα όταν ακούω τις εξαιρετικές ηχογραφήσεις παλιών θαυμάσιων κλασικών αριστουργημάτων, για παράδειγμα το Αυτοκρατορικό Κοντσέρτο του Μπετόβεν ή το Δεύτερο Κοντσέρτο του Ραχμάνινοφ, όπως τότε που έπρεπε να σηκωθώ και να αλλάξω πλευρά στο δίσκο 78 στροφών. Είναι η δική μου κληρονομιά και δεν μπορώ να ξεφύγω από αυτήν.

Επίσης, συμμερίζομαι το διακαή πόθο των μουσικών, των μουσικολόγων, των θεωρητικών και των ιστορικών να ερευνήσουν αυτά τα ρεπερτόρια και να μάθουν τα μυστικά τους. Και εγώ ο ίδιος εξακολουθώ και απολαμβάνω να παίζω έργα για πιάνο αυτής της παράδοσης, εφόσον δεν ξεπερνούν τα όρια της μέτριας τεχνικής μου και εκμεταλλεύομαι κάθε ευκαιρία να κάνω κάτι τέτοιο, τόσο μπροστά σε κοινό όσο και μόνος. Αλλά από τη στιγμή που άρχισα να παρακολουθώ μεγάλης κλίμακας συναυλίες κλασικής μουσικής δεν έχω νιώσει ποτέ άνετα σε αυτό το περιβάλλον.

Το γεγονός ότι μου αρέσει πολύ να παίζω και να ακούω αυτά τα έργα, αλλά αισθάνομαι άβολα κατά τη διάρκεια των περιστάσεων στις οποίες παρουσιάζονται, μου έχει προκαλέσει μια συναισθηματική αντίφαση, η οποία δεν έχει μειωθεί με την πάροδο των χρόνων. Τώρα, στο εβδομηκοστό πρώτο έτος της ζωής μου, έχω φτάσει πιο κοντά στο να εντοπίσω τι δεν πάει καλά: Δεν νιώθω άνετα με τις κοινωνικές σχέσεις στα συναυλιακά μέγαρα. Μπορώ να πω ότι δεν ανταποκρίνονται στην εικόνα που έχω για τις ιδανικές ανθρώπινες σχέσεις. Κατά την άποψή μου υπάρχει μια παραφωνία ανάμεσα στα νοήματα (τις σχέσεις) που παράγονται από τα έργα που παίζονται και στα νοήματα που παράγονται από τις συναυλίες.

Δεν επιθυμώ να επιβάλω αυτά τα αισθήματα στους αναγνώστες και τις αναγνώστριες αυτού του βιβλίου. Ελπίζω πως εκφράζοντάς τα στην αρχή μπορώ να αποφύγω ακόμη και την επιθυμία να κάνω κάτι τέτοιο. Ωστόσο, έχω βάσιμες υποψίες ότι δεν είμαι ο μόνος που αισθάνεται έτσι. Αν ισχύει αυτό, μπορεί η έρευνα των αντιφατικών συναισθημάτων μου να ωφελήσει και άλλους εκτός από εμένα, συμπεριλαμβανομένων ίσως, τηρουμένων των αναλογιών, και αυτών που αισθάνονται άνετα στο περιβάλλον του συναυλιακού μεγάρου αλλά όχι σε κάποια άλλα μουσικά περιβάλλοντα, όπως, για παράδειγμα, σε μια τζαζ ή ροκ συναυλία.

Σε κάθε περίπτωση, δεν λυπάμαι για αυτήν την παραφωνία, η οποία έχει υπάρξει όλα αυτά τα χρόνια πλούσια πηγή αισθημάτων και ιδεών, ούτε αισθάνομαι μνησικακία απέναντι στην ίδια την κουλτούρα για τον προφανή αυτοαποκλεισμό μου από αυτήν. Αυτή η συνεχής διαφορούμενη γοητεία της κουλτούρας του συναυλιακού μεγάρου με οδηγεί να διατυπώσω ένα ερώτημα, ένα υποερώτημα αν θέλετε, σε σχέση με αυτό που είχα διατυπώσει λίγες σελίδες πριν: τι σημαίνει το να συμμετέχεις σε μια συναυλία σε ένα συναυλιακό μέγαρο τα τελευταία χρόνια του 20ού αιώνα; Ένα σημαντικό μέρος αυτού του βιβλίου θα το αφιερώσω στη διερεύνηση αυτού του ερωτήματος.

Πρέπει να υπάρχει μια σύνδεση ανάμεσα στη φύση των συμφωνικών έργων και στη φύση των περιστάσεων στις οποίες παίζονται. Αυτή η σύνδεση είναι ελαστική, όπως μπορούμε να δούμε από το γεγονός ότι τα περισσότερα από αυτά τα έργα αρχικά παίζονταν για διαφορετικό κοινό και υπό διαφορετικές συνθήκες από αυτές στις οποίες παίζονται και ακούγονται σήμερα. Αλλά, από την άλλη μεριά, πρέπει να υπάρχει αυτή η σύνδεση, εφόσον στις σύγχρονες συναυλίες συμφωνικής μουσικής παρουσιάζονται έργα μόνον από ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Εκεί δεν ακούει κάποιος το Rudolph the Red Nosed Reindeer ή το Black and Tan Fantasy, ούτε το Please Please Me .

Τέτοια κομμάτια ακούγονται σε άλλα μέρη, υπό άλλες συνθήκες. Αυτή η σκέψη με οδηγεί σε ένα δύσκολο ερώτημα, το οποίο διστάζω να διατυπώσω, αλλά πρέπει: υπάρχει κάτι που είναι σύμφυτο με τα έργα αυτού του ρεπερτορίου που να καθιστά την εκτέλεση και την ακρόασή τους –υπό οποιεσδήποτε συνθήκες– εχθρικές απέναντι στις αντιλήψεις μου για τις ανθρώπινες σχέσεις; Μήπως τραγουδούν το πλανερό τραγούδι των σειρήνων; Ή, για να το θέσω με όρους πρωτοσέλιδου εφημερίδας, Ακόμη και ο Μότσαρτ έκανε λάθος; Πολλοί άνθρωποι, των οποίων τις απόψεις σέβομαι, θα απαντούσαν σε αυτά τα ερωτήματα με ένα ξεκάθαρο ναι.

Παρ' όλα αυτά, νομίζω ότι πρέπει να αποδειχθεί πως οι κατηγορίες είναι βάσιμες. Οι διάφοροι συνήγοροι υπεράσπισης σε σχολεία, μουσικά κολέγια και πανεπιστήμια μπορεί να είναι υπερεμφατικοί στην υπεράσπιση του πελάτη τους και να υπερασπίζονται την άποψή τους με υπερβάλλοντα ζήλο, αλλά δεν βρισκόμαστε σε δικαστήριο και μια στάση αντιπαλότητας δεν ωφελεί ιδιαίτερα καμιά από τις δύο μεριές. Εξάλλου, όσο εστιάζουν τα επιχειρήματά τους σε μουσικά αντικείμενα και αγνοούν τη μουσική πράξη, όσο εστιάζουν στη μουσική και όχι στη μουσικοτροπία, οι κύκλοι και οι επίκυκλοι εξακολουθούν να περιστρέφονται χαρούμενα και το ερώτημα δεν μπορεί να απαντηθεί ποτέ. Ίσως γι' αυτό ακριβώς συντηρούν αυτήν την κατάσταση. Σε κάθε περίπτωση, αυτός είναι ένας λόγος που το ερώτημα πρέπει να διατυπωθεί με καινούριο τρόπο.

Μου φαίνεται προφανές πως η εκτέλεση αυτών των έργων υπό συγκεκριμένες συνθήκες παράγει διαφορετικά νοήματα από την εκτέλεσή τους υπό άλλες συνθήκες. Για παράδειγμα, όταν εγώ, ένας ερασιτέχνης πιανίστας, παίζω πιάνο χωρίς αντίτιμο μπροστά σε καμιά διακοσαριά συμπολίτες μου στη μικρή καταλανική πόλη όπου ζω (όπου ζουν άνθρωποι που ασκούν διάφορα επαγγέλματα και μπορεί να κατατάσσονται στην εργατική ή μεσαία τάξη και τους περισσότερους τους γνωρίζω και με γνωρίζουν, τουλάχιστον φυσιογνωμικά) χρησιμοποιώντας το υλικό που μου παρέχει ο Γιόζεφ Χάιντν με το όνομα Σονάτα για Πιάνο σε Μι ύφεση, νομίζω ότι κατασκευάζω μαζί τους διαφορετικά νοήματα από αυτά που κατασκευάζονται, όταν ένας διάσημος βιρτουόζος πιανίστας παίζει σε ένα μεγάλο συναυλιακό μέγαρο χρησιμοποιώντας το ίδιο υλικό μπροστά σε ένα ανώνυμο κοινό που πληρώνει.

Την ίδια στιγμή, εφόσον και οι δύο παίζουμε από το ίδιο υλικό παράγοντας λίγο πολύ τους ίδιους ήχους με τις ίδιες σχέσεις, λογικά θα πρέπει να υπάρχουν κάποια νοήματα τα οποία είναι κοινά και στις δύο μουσικές συνθήκες. Ίσως, αν γνωρίζαμε πού ακριβώς βρίσκονται οι διαφορές και οι ομοιότητες, θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε πλήρως τη φύση της μουσικής πράξης. Σε κάθε περίπτωση το πρώτο βήμα γίνεται, όταν θέτουμε το ερώτημα: τι ακριβώς συμβαίνει εδώ; Αλλά μην περιμένετε από εμένα καμία οριστική ή σαφή απάντηση σε αυτό ή σε οποιαδήποτε άλλα ερωτήματα μπορεί να διατυπώσω σε αυτό το βιβλίο.

Πρώτον, δεν νομίζω πως υπάρχουν οριστικές και σαφείς απαντήσεις σε κανένα από τα πραγματικά σημαντικά ερωτήματα στην ανθρώπινη ζωή. Υπάρχουν μόνο χρήσιμες και άχρηστες απαντήσεις. Δηλαδή, απαντήσεις που οδηγούν στην κατεύθυνση του εμπλουτισμού ή της αποδυνάμωσης της εμπειρίας. Και δεύτερον, μία από τις υποθέσεις, βάσει της οποίας γράφω, είναι ότι εσύ, δηλαδή ο αναγνώστης ή η αναγνώστριά, είσαι απολύτως ικανός ή ικανή να δώσεις τις δικές σου απαντήσεις, όπως είσαι και απολύτως ικανός ή ικανή να μουσικοτροπήσεις με όποιον τρόπο θέλεις.

Αυτό που ελπίζω να κάνω είναι να βοηθήσω να διατυπωθούν τα ερωτήματα, γιατί αν τα ερωτήματα δεν είναι κατάλληλα διατυπωμένα, τότε δεν υπάρχουν πολλές ελπίδες να δοθούν σωστές ή χρήσιμες απαντήσεις. Θα υπάρξουν φορές που θα προτείνω μια απάντηση, προκειμένου να καταστήσω ένα ερώτημα σαφές. Έχω δικές μου απαντήσεις, σε πολλές από τις οποίες πιστεύω βαθιά, και δεν σκοπεύω να προσπαθήσω να τις κρύψω. Αλλά, όπως έλεγα στους μαθητές μου, δεν με ενδιαφέρει αν συμφωνείτε ή διαφωνείτε με τις απαντήσεις μου, αρκεί να βλέπετε ότι υπάρχουν ερωτήματα που πρέπει να διατυπωθούν.

Το μεγαλύτερο μέρος αυτού του βιβλίου, λοιπόν, θα ασχοληθεί με την όσο το δυνατόν πιο αναλυτική περιγραφή της τελετής στο συναυλιακό μέγαρο και των ανθρώπων και ηχητικών σχέσεων (και των σχέσεων μεταξύ αυτών των σχέσεων) που παράγονται εκεί. Μακάρι να ήταν δυνατόν να γράφω την ίδια στιγμή, με όρους αντίστιξης, ένα παράλληλο κείμενο που να εξηγεί γιατί είναι σημαντικό να κατανοήσουμε τη φύση αυτών των σχέσεων. Ωστόσο (και αυτό αποτελεί μια από τις θεματικές ενότητες αυτού του βιβλίου), ενώ τα εκφραστικά μέσα της μουσικοτροπίας μπορούν να αποδώσουν πολλών ειδών σχέσεις συγχρόνως, οι λέξεις καταπιάνονται με ένα πράγμα τη φορά και δεν υπάρχει κανένας τρόπος να επωμιστούν το φορτίο πολλαπλών και ταυτόχρονων νοημάτων, κάτι που μπορούν να κάνουν τα εκφραστικά μέσα της μουσικοτροπίας.

Έτσι, λοιπόν, θα είμαι υποχρεωμένος να σταματώ κάποιες φορές την περιγραφή μου, για να παρεμβάλλω ένα ιντερλούδίο. Τα ιντερλούδια –τρία συνολικά– ελπίζω να συμβάλουν σε μια πιο θεωρητική κατανόηση της έρευνάς μου πάνω στο νόημα μιας μουσικής πράξης. Συνδέονται με χαλαρό τρόπο με την περιγραφή που προηγείται και οι αναγνώστες που επιθυμούν να συνεχίσουν να διαβάζουν την περιγραφή αδιάκοπα μπορούν να τα αφήσουν στην άκρη και να επιστρέψουν σε αυτά αργότερα.

Ας ξεκινήσουμε, λοιπόν, παρατηρώντας και ακούγοντας προσεκτικά τι συμβαίνει γύρω μας σε αυτήν τη συναυλία συμφωνικής μουσικής. Δεν έχει τόση σημασία το πού λαμβάνει χώρα, γιατί είναι μια διεθνής τελετή και αυτό είναι κομμάτι της φύσης της. Μπορεί να λαμβάνει χώρα στη Νέα Υόρκη, στο Λονδίνο, στο Τόκιο, στο Γουέλινγκτον, στην Ταϊπέι, στο Μινσκ, στο Ρέικιαβικ ή στο Ντέντον του Τέξας. Οποδήποτε, δηλαδή, έχει φτάσει η δυτική επιστημονική – βιομηχανική κουλτούρα και οπουδήποτε μια μεσαία τάξη έχει ακμάσει από τις δραστηριότητές της. Εκεί θα βρούμε να πραγματοποιούνται συναυλίες συμφωνικής μουσικής και να χτίζονται συναυλιακά μέγαρα, για να τις φιλοξενήσουν.