

Μουσικοτροπώντας

Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης

μετάφραση:

ΔΗΜΗΤΡΑ ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ - ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΛΟΥΣΤΑΣ



ΚΡΙΣΤΟΦΕΡ ΣΜΟΛ

IANOS
ο μελωδός

προηγούμενες συγχωρίες μπορεί να ερμηνευτεί από τη λογική της τονικής αρμονίας. Καινοτόμοι συνθέτες προσπαθούν διαρκώς να ανεβάσουν τον πήχη τους τελευταίους τέσσερις αιώνες κάνοντας τις αρμονικές εκπλήξεις τους ακόμη πιο τολημρές και πιο εκκεντρικές, με τέτοιο τρόπο που αρχικά τουλάχιστον φαίνεται δύσκολο να κατανοηθούν. Ενίοτε έχουν πληρώσει το τίμημα για την τόλημ τους με το να απορρίπτονται από τους ακροατές τους. Από τη στιγμή, όμως, που κάθε γενιά συνηθίζει αυτές τις διαδοχές αρμονικών σχέσεων και είναι ικανή να καταλαβαίνει τη λογική τους, οι αρμονικές σχέσεις χάνουν την ικανότητα να εκπλήσσουν και η επόμενη γενιά είναι αναγκασμένη να αναζητήσει την αρμονική καινοτομία. Όσο κι αν προσπαθήσουμε, δεν θα μπορέσουμε ποτέ να βιώσουμε αυτήν την επίδραση που είχαν πάνω στους πρώτους ακροατές τους οι βίαιες διαφωνίες στην αρχή του τελευταίου χορικού της *Ένατης Συμφωνίας* του Μπετόβεν ή, ακόμη, το διάσημο επαναλαμβανόμενο διάφωνο άκουσμα του Μι ύφεση πάνω σε μια Φα ύφεση συγχωρία στην *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* του Στραβίνσκι. Από τότε έχει κυλήσει πολύ νερό στο αυλάκι.

¹ Έννοια η οποία περιγράφει τις θυσίες που γίνονται στο παρόν εν όψει μεγαλύτερης ανταμοιβής στο μέλλον (Σ.τ.Μ).

ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΜΕΝΑ ΝΟΗΜΑΤΑ

ΙΝΤΕΡΛΟΥΔΙΟ 3

Σύμφωνα με όσα έχουμε πει μέχρι τώρα, μέσω της τελετουργίας βιώνουμε την ιδεατή μας σχέση με το «συνδετικό ιστό», το μεγαλειώδη ιστό της νόησης. Δεν μπορούμε, βέβαια, να γνωρίζουμε αυτόν το «συνδετικό ιστό» πιο «αντικειμενικά» από ό,τι μπορούμε να γνωρίζουμε σιδήποτε βρίσκεται έξω από εμάς. Η γνώση αυτού του ιστού, όπως και οποιουδήποτε άλλου πράγματος, είναι ένας συσχετισμός των εσωτερικών διανοητικών διαδικασιών μας με ό,τι βρίσκεται έξω από εμάς. Είναι το αποτέλεσμα μιας ενεργούς διαδικασίας κινητοποίησης των διανοητικών μας λειτουργιών. Όπως είδαμε, αυτές οι διαδικασίες μπορούν να ποικίλλουν από άτομο σε άτομο και μεταξύ μελών διαφορετικών κοινωνικών και πολιτισμικών ομάδων. Για ένα Γερμανό επιχειρηματία η εικόνα του σύμπαντος των σχέσεων δεν θα είναι η ίδια με αυτήν που έχει ένας θιβετιανός μοναχός. Αντιστοίχως, αυτό που αντιλαμβάνεται ένας χωρικός από τις Άνδεις ως σωστή σχέση, σύμφωνα με την εικόνα που έχει για τον κόσμο, μπορεί να είναι κατά πολύ διαφορετικό από αυτό που αντιλαμβάνεται ως σωστό μια «ξαναγεννημένη» χριστιανή στο Τέξας. Ακόμη και γονείς και παιδιά στο ίδιο νοικοκυριό μπορεί να αντιλαμβάνονται πολύ διαφορετικά τις σχέσεις που έχουν μεταξύ τους και με τον υπόλοιπο κόσμο. Όλοι μας, ουσιαστικά, κουβαλάμε το δικό μας τρόπο κατανόησης του κόσμου και των σχέσεών του. Από τη στιγμή της γέννησής μας, και ίσως πριν από αυτή, μαθαίνουμε ποιες σχέσεις έχουν αξία για εμάς και ποιες όχι, τι να θυμόμαστε, τι να ξεχνάμε και πώς να οργανώνουμε σε κατηγορίες την εμπειρία μας για τον κόσμο. Τίποτα απ' όλα αυτά δεν είναι θεόσταλτο. Είναι το αποτέλεσμα μιας ενεργητικής σχέσης με τον κόσμο έξω από εμάς. Ο τρόπος κατανόησης μπορεί να αλλιάξει όσο διευρύνεται η εμπειρία μας, αλλιά η πιθανότητα για ριζική αλλαγή περιορίζεται όλο και περισσότερο καθώς μεγαλώνουμε. Υπάρχουν σημαντικοί λόγοι που ανάγονται στην ανθρώπινη φυσιολογία για τους οποίους κάνω αυτήν την τελευταία παρατήρηση κοινής λογικής. Πρόσφατες νευρολογικές έρευνες έχουν δείξει ότι η

βιολογική ανάπτυξη του ίδιου του ανθρώπινου εγκεφάλου και των νευρωνικών οδών που ενσωματώνουν τη μνήμη και τη διαμόρφωση κατηγοριών επηρεάζεται κατά κύριο λόγο από την προσωπική ιστορία του κάθε ατόμου. Ακόμη και τα δίδυμα δεν έχουν ολόιδια νευρικά συστήματα. Οι συνδέσεις ανάμεσα στα δισεκατομμύρια νευρικά κύτταρα που απαρτίζουν το νευρικό μας σύστημα επιλέγονται από την εμπειρία, από τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται μέσα από μια διαδικασία παρόμοια με τη φυσική επιλογή [ο Τζέραλντ Έντελμαν (Edelman, 1992) αποκαλεί αυτήν τη διαδικασία «νευρωνικό Δαρβινισμό» (neural Darwinism)]. Όσες νευρωνικές οδοί χρησιμοποιούνται, αναπτύσσονται και σταθεροποιούνται, ενώ όσες δεν χρησιμοποιούνται, ατροφούν και πεθαίνουν. Όταν μία νευρωνική οδός χάνεται, χάνεται για πάντα.

Όταν εμπειρίες, όπως η αγάπη, το μίσος, ο φόβος, το ενδιαφέρον, η ασφάλεια και η καθυσάχωση, βιώνονται στα πρώτα χρόνια της ζωής (μία περίοδο κατά την οποία η νευρική ανάπτυξη είναι ραγδαία), δεν καθορίζουν μόνο τις συνήθεις οδούς της σκέψης σε ένα άτομο, αλλά και την ίδια την ανατομία του εγκεφάλου. Έτσι, η ίδια η βιολογική ανάπτυξη των εγκεφάλων μας εξαρτάται από αυτό που μαθαίνουμε να εκτιμούμε ως σημαντικό και είναι μη αναστρέψιμη.

Καθώς ο τρόπος με τον οποίο μαθαίνουμε ποιες σχέσεις έχουν αξία και ποιες όχι είναι συνάρτηση των εμπειριών μας, πρέπει να είναι αναμενόμενο ότι —παρόλο που κάθε άτομο έχει τις δικές του ή τις δικές της αντιλήψεις για τις σχέσεις— οι αντιλήψεις των μελών της ίδιας κοινωνικής ομάδας (των οποίων οι εμπειρίες λίγο πολύ μοιάζουν) θα έχουν και την τάση να είναι λίγο πολύ παρόμοιες. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι αντιλήψεις ενισχύουν η μία την άλλη. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι γι' αυτόν το λόγο υπάρχουν οι κοινωνικές ομάδες. Οι κοινές αντιλήψεις για τις σχέσεις, οι αντιλήψεις που μοιραζόμαστε τόσο με τον υπόλοιπο κόσμο όσο και μεταξύ μας, συνέχουν τις κοινωνικές και πολιτισμικές ομάδες. Επιπλέον, θα μπορούσαμε να περιμένουμε ότι τέτοιες ομάδες θα έπρεπε να προσπαθούν να περάσουν τις αξίες τους σε μέλη των επόμενων γενεών. Πράγματι, όλες οι κοινωνικές ομάδες έχουν θεσμούς, επίσημους ή ανεπίσημους, για να καταφέρουν να κάνουν κάτι τέτοιο. Στη σημερινή βιομηχανική κοινωνία απαιτείται από όλα τα παιδιά να φο-

δεύουν πολλά χρόνια φυλακισμένα για πολλές ώρες κάθε μέρα κάτω από την επίβλεψη ειδικά εκπαιδευμένων ενηλίκων, για να μάθουν αυτές τις αξίες. Αυτή η άσκηση είναι στο σύνολό της εξαιρετικά επιτυχής. Στο τέλος της σχολικής τους θτείας πολλοί νέοι άνθρωποι μπορεί να γνωρίζουν ελάχιστα σε σχέση με αυτά τα «μαθήματα» που το σχολείο υποτίθεται ότι πρέπει να τους διδάξει, αλλά όλοι γνωρίζουν —και μάλιστα πολύ καλά— τι είναι αυτό που θεωρεί σημαντικό η κοινωνία. Το αν αποδέχονται αυτές τις αξίες ή όχι είναι, φυσικά, άλλη υπόθεση.

Κατά συνέπεια, αυτό που ο καθένας από εμάς αντιλαμβάνεται ως πραγματικότητα δεν είναι αντικειμενικό ή απόλυτο, αλλά —για να χρησιμοποιήσω τον όρο των κοινωνιολόγων— είναι κοινωνικά κατασκευασμένο. Αποτελείται από σύνολα αντιλήψεων για τις σχέσεις του κόσμου, τα οποία μαθαίνονται. Αυτά τα σύνολα, που συμπλέκονται και ποικίλλουν, συνιστούν το νοηματικό ιστό, ο οποίος με τη σειρά του συνέχει ομάδες ανθρώπων είτε αυτές είναι μεγάλες είτε είναι μικρές — από αυτοκρατορίες και έθνη, μέχρι οργανώσεις, λήσχες, οικογένειες και ζευγάρια. Ο τρόπος με τον οποίο αποκτούμε την εικόνα της πραγματικότητας είναι μια διαλεκτική διαδικασία ανάμεσα στην εμπειρία και την ιδιοσυγκρασία του κάθε ατόμου και τις αντιλήψεις των διάφορων κοινωνικών ομάδων στις οποίες ανήκει το άτομο.

Φυσικά, όλοι και όλες ανήκουμε συγχρόνως σε περισσότερες από μία κοινωνικές ομάδες. Το να είναι κανείς μέλος ενός έθνους ή μιας αυτοκρατορίας δεν είναι ασύμβατο με το να είναι ταυτόχρονα μέλος μιας οικογένειας ή ενός σωματείου, μιας λήσχης γραμματοσήμων, ενός ποδοσφαιρικού συνδέσμου φιλάθλων, μιας ομάδας εργασίας, ενός πολιτικού κόμματος, μιας θρησκευτικής οργάνωσης, μιας εθνοτικής ομάδας ή με το να έχει έναν ιδιαίτερο σεξουαλικό προσανατολισμό. Η συμμετοχή μας σε καθεμία από αυτές τις ομάδες διαμορφώνει την αντίληψή μας για την πραγματικότητα. Αυτές οι αντιλήψεις μπορεί να αλληλάζουν καθώς περνάμε από τη μια ομάδα στην άλλη, κάτι που ίσως κάνουμε πολλές φορές κάθε μέρα. Η εικόνα που έχουμε για την πραγματικότητα και τις σχέσεις της είναι μια σύνθετη και αντιφατική υπόθεση. Είναι τόσο σύνθετη και αντιφατική όσο είναι και η αίσθησή μας για το ποιο είμαστε και συμπίπτει με την πραγματικότητα με διάφορους τρόπους.

Οι τρόποι με τους οποίους αποκτώνται οι αντιλήψεις για την πραγματικότητα και ο τρόπος που λειτουργούν είναι έξω από το πεδίο αυτού του βιβλίου. Με αυτά τα ζητήματα καταπιάνονται ξεκάθαρα ο Πίτερ Μπέργκερ και ο Τόμας Λούκμαν στο κλασικό βιβλίο *Η Κοινωνική Κατασκευή της Πραγματικότητας* (Berger and Luckmann, 1967). Ωστόσο, ένα ζήτημα το οποίο θέτουν αυτοί οι συγγραφείς δεν σχετίζεται με τις παρούσες αναζητήσεις μας. Μας λένε ότι οι αντιλήψεις της κοινωνίας και οι σχέσεις της πρέπει να αποτυπώνονται δυναμικά σε κάθε άτομο της νέας γενιάς, ακόμη κι αν η αποτύπωση γίνεται με τρόπους που είναι καταναγκαστικοί και δυσάρεστοι (φαντάζομαι ότι δεν αναφέρονται μόνο σε συνήθειες όπως η περιτομή, η κλειτοριδεκτομή και άλλες φυλετικά μεταδιδόμενες τελετουργίες, αλλά και σε δυτικές συνήθειες όπως το σχολείο και οι εξετάσεις). Επίσης, ισχυρίζονται ότι αυτές οι αντιλήψεις πρέπει να απλοποιηθούν κατά τη μετάδοσή τους σε φόρμουλες, επειδή οι άνθρωποι είναι κάποιες φορές ράθυμοι και συχνά ανόητοι. Αυτές οι φόρμουλες πρέπει να μπορούν να μαθευτούν εύκολα και να μετατραπούν σε ρουτίνα ή καθημερινότητα (μια πραγματικά οικεία πραγματικότητα στα σχολεία του δυτικού κόσμου). Προφανώς, αυτό ισχύει σε μεγάλο βαθμό. Οι λέξεις (δηλαδή οι άνθρωποι που λένε πράγματα σε άλλους ανθρώπους) έχουν ξεκάθαρα πρωτεύουσα σημασία, αλλά δεν θα πρέπει να επιτρέψουμε στη λεκτική προκατάληψη της σημερινής κοινωνίας να μας κάνει να θεωρούμε ότι είναι οι μόνοι τρόποι με τους οποίους μπορούν να μεταδοθούν οι αντιλήψεις για τις σχέσεις. Η άποψη ότι αυτές οι αντιλήψεις πρέπει να απλοποιηθούν, να γίνουν ρουτίνα ή ακόμη και καθημερινότητα, μπορεί να μην οφείλεται τόσο στην υποτιθέμενη ανοησία πολλών ανθρώπων. (Οι περισσότεροι από εμάς μπορούμε να θυμηθούμε από τα σχολικά μας χρόνια ανθρώπους που απαλλάσσονταν λόγω «βλακειάς» από το σχολείο, αλλά λειτουργούσαν χωρίς κανένα πρόβλημα έξω από αυτό). Μπορεί να οφείλεται στην «ένα πράγμα τη φορά» φύση των λέξεων και στους περιορισμούς που αυτές επιβάλλουν στην κατανόηση των σχέσεων.

Η άποψη ότι οι αντιλήψεις για την πραγματικότητα και τις σχέσεις πρέπει να επιβάλλονται στη νέα γενιά με τρόπους καταναγκαστικούς και δυσάρεστους φαίνεται να είναι μόνο μια συγκεκριμένη πτυχή μιας γενικότερης άποψης. Σύμφωνα με αυτήν, εφόσον όλη η γνώση είναι

μια σχέση ανάμεσα στο γνώστη και το γνωστικό αντικείμενο, η μάθηση πραγματοποιείται κυρίως μέσα από την επίκληση των συναισθημάτων. Τα συναισθήματα είναι οι αναπαραστάσεις στη συνείδηση των υπολογισμών που αφορούν σχέσεις. Όσο πιο δυνατή είναι η συναισθηματική εμπειρία, τόσο πιο δυνατή θα είναι και η μαθησιακή εμπειρία.

Αν όσα έχει να πει ο Μπέιτσον για τη γλώσσα της βιολογικής επικοινωνίας (την παραγλώσσα) έχουν νόημα, τότε φαίνεται ότι η μουσικοτροπία, ο χορός και οι άλλες όψεις της μεγαλειώδους παραστατικής τέχνης που ονομάζουμε *τελετουργία* είναι πολύ πιο δυναμικά μέσα αποτύπωσης και διδασκαλίας των σχέσεων (όσο πολυσύνθετες κι αν είναι αυτές οι σχέσεις) από ό,τι είναι οι λέξεις, λόγω των συναισθημάτων που προκαλούν.

Η απλοποίηση και η τυποποίηση δεν είναι απαραίτητες, παρά μόνο σε κοινωνίες σαν τη δική μας, οι οποίες έχουν ξεχάσει πώς λειτουργούν οι τέχνες στην ανθρώπινη ζωή. Το γεγονός, όμως, ότι το έχουμε ξεχάσει δεν σημαίνει ότι δεν λειτουργούν πια κατ' αυτόν τον τρόπο. Αν διώξεις τη φύση από την μπροστινή πόρτα, θα επιστρέψει από την πίσω πόρτα. Οι βαθιά εργαλειακές σχέσεις εκμετάλλευσης, τις οποίες οι δυτικές κοινωνίες έχουν υιοθετήσει σε σχέση με τον υπόλοιπο ζωντανό κόσμο, είναι πιθανό να σχετίζονται με τη διάσπαση της μεγαλειώδους παραστατικής τέχνης και με τον υποβιβασμό της στο περιθώριο της ζωής μας. Ποιο από αυτά είναι η αιτία και ποιο το αποτέλεσμα δεν είμαι σε θέση να πω.

Μπορούμε ακόμη να εξετάσουμε γιατί η μουσικοτροπία υπήρξε ανέκαθεν ένα τόσο σημαντικό μέσο αυτοπροσδιορισμού και κοινωνικού καθορισμού. Διότι, εάν μέλη διαφορετικών κοινωνικών ομάδων έχουν διαφορετικές αξίες (δηλαδή διαφορετικές αντιλήψεις) για τις σχέσεις και το «συνδεδετικό ιστό», τότε θα διαφέρει και η αναπαράσταση αυτών των σχέσεων, που πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια της μουσικής πράξης. Κάθε μουσική πράξη αποδίδει τις αξίες μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας, μικρής ή μεγάλης, ισχυρής ή αδύναμης, πλούσιας ή φτωχής, σε μια συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας της. Κανένα είδος μουσικής πράξης δεν είναι περισσότερο καθολικό ή απόλυτο από κάποιο άλλο. Όλα κρίνονται, αν πρέπει να κριθούν, στη βάση της αποτελεσματικότητάς τους στο να αποδώσουν αυτές τις αξίες.

Η φράση «σε μια συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας της» είναι επίσης σημαντική, γιατί οι ομάδες αλληλάζουν τόσο ως προς τη σύστασή τους όσο και ως προς τις αξίες τους. Καθώς αλληλάζουν, το ίδιο συμβαίνει και με το ύφος της μουσικοτροπίας. Έχουμε δει ότι το ύφος της μουσικοτροπίας που ονομάζεται *συμφωνική συναυλία* είναι ένα σχετικά σύγχρονο φαινόμενο, που συνόδευσε την άνοδο της δυτικής βιομηχανικής μεσαίας τάξης στην εξουσία και αποδίδει τις αξίες της. Από την άλλη μεριά, το γεγονός ότι η συμφωνική συναυλία έχει ενσωματώσει πολλή έργα, τα οποία γράφτηκαν σε προηγούμενες περιόδους και για άλλους σκοπούς, δείχνει ότι οι συγκεκριμένες αντιλήψεις για τις σχέσεις έχουν μια συνέχεια. Αυτές δεν είναι μόνον οι αντιλήψεις που γέννησαν τα ίδια τα έργα, αλλά και αυτές που καθόρισαν τη μορφή και την οργάνωση των ορχηστρών που τα παρουσιάζουν.

Φυσικά, μια κοινωνική ομάδα τόσο μεγάλη και ποικιλόμορφη όσο η «βιομηχανική μεσαία τάξη» δεν είναι περισσότερο μονολιθική ως προς τον τρόπο με τον οποίο μουσικοτροπεί από ό,τι είναι ως προς τις άλλες δραστηριότητές της. Μέσα στο πλαίσιο του ύφους που είναι γνωστό ως *συμφωνική συναυλία* υπάρχουν πολλοί αριθμοί υποκατηγορίες και κυρίως υπορεπερτόρια, από τα οποία κάποια είναι αγαπητά σε μερικούς και κάποια σε άλλους. Επίσης, μέσα σε αυτήν τη μεγάλη κοινωνική ομάδα υπάρχει μια έντονη εσωτερική σύγκρουση η οποία θα αποδοθεί από την εκτέλεση διαφορετικών και συχνά ανταγωνιστικών υπορεπερτορίων. Η παλιά μουσική, η σύγχρονη μουσική και η έννοια της αυθεντικής εκτέλεσης ορίζουν τρεις σημαντικές κοινωνικές υποομάδες. Πολλά μέλη τέτοιων ομάδων δεν θα πήγαιναν με τίποτα σε μια συναυλία των «συνηθισμένων κλασικών» σαν αυτήν που περιγράφω κι ακόμη λιγότερο σε συγκεκριμένα γεγονότα άλλου τύπου. Τέτοια γεγονότα είναι οι συναυλίες στις οποίες παίζονται αποκλειστικά έργα του Τσαϊκόφσκι και ακούγονται κανονιοβολισμοί και καμπάνες για να συνοδέψουν την *Εισαγωγή 1812* για ορχήστρα ή τα ποτ πουρί με την ονομασία *Μια βραδιά στο Μπαλέτο* ή *Ένα απόγευμα στην παλιά Βιέννη*.

Η μεγάλη συνοχή αυτής της κουλτούρας φαίνεται από το γεγονός ότι η φύση της τελετής που πραγματοποιείται στα συναυλιακά μέγαρα παραμένει η ίδια, όποιο κι αν είναι το ρεπερτόριο. Τα πρώτα επτά κεφάλαια αυτού του βιβλίου θα μπορούσαν κάλλιστα να αναφέρονται

σε μια συναυλία οποιασδήποτε από τις παραπάνω κοινωνικές υποομάδες.

Αυτοί που συμμετέχουν σε μια συναυλία ουσιαστικά λένε (στον εαυτό τους, ο ένας στον άλλο και σε οποιονδήποτε άλλο μπορεί να παρακολουθεί ή να ακούει): *Αυτοί είμαστε*. Εάν το «ποιοι είμαστε» τυχάνει να είναι αυτοί που έχουν τον έλεγχο των μέσων κοινωνικοποίησης και επικοινωνίας σε μια κοινωνία και, αν οι «εμείς», όπως είναι πιθανό σε μια τέτοια περίπτωση, θεωρούν τους εαυτούς τους εγγενώς ανώτερους σε σχέση με την υπόλοιπη κοινωνία (για να μην αναφερθώ και σε άλλες κοινωνίες), τότε αυτοί οι άνθρωποι θα έχουν την αυτοπεποίθηση και την εξουσία να επιβάλλουν τις δικές τους μορφές μουσικοτροπίας ως τις καλύτερες και να προσδιορίζουν όλες τις άλλες ως κατώτερες ή στην καλύτερη περίπτωση ως προσεγγίσεις των δικών τους.

Από την άλλη μεριά, το «ποιοι είμαστε» αποτελείται από έναν αριθμό ατομικών «ποιοι είμαι». Όπως έχουμε ήδη σημειώσει, ο καθένας μας ανήκει συγχρόνως σε έναν αριθμό κοινωνικών ομάδων και έχει ένα βαθμό επιλογής όσον αφορά το ποιες ή ποιανού τις αξίες ενστερνίζεται και ποιες σχέσεις θεωρεί ιδανικές. Το «ποιοι είμαι» δεν είναι τόσο καθοριστικό, όσο θα περίμενε κανείς με την πρώτη ματιά. Στο πλαίσιο της συναυλίας το άτομο είναι σε μεγάλο βαθμό αυτός ή αυτή που επιλέγει να είναι ή φαντάζεται ότι είναι. Το ποιοι είμαστε είναι το πώς σχετιζόμαστε. Οι σχέσεις που αποδίδονται σε μια συναυλία δεν είναι τόσο αυτές που ουσιαστικά υπάρχουν, όσο αυτές που επιθυμούν να υπάρχουν αυτοί που συμμετέχουν.

Συνεπώς, μπορούμε να πούμε ότι αυτοί που συμμετέχουν στις συμφωνικές συναυλίες ανήκουν σε γενικές γραμμές στη μεσαία και την ανώτερη τάξη, αλλά δεν μπορούμε να πούμε ότι ένα άτομο της μεσαίας τάξης θα συμμετάσχει απαραίτητα σε μια συμφωνική συναυλία (ή να κάνουμε κάτι παραπάνω από μια απλή εικασία για τον τρόπο με τον οποίο οποιοδήποτε άτομο επιλέγει να μουσικοτροπεί). Η πραγματικότητα μπορεί να είναι κοινωνικά κατασκευασμένη, αλλά κανένα άτομο δεν είναι υποχρεωμένο να αποδεχθεί αναντίρρητα τον τρόπο με τον οποίο είναι κατασκευασμένη. Η μουσικοτροπία ως εξερεύνηση, επιβεβαίωση και εκδήλωση είναι ένας τρόπος με τον οποίο μπορεί να τεθεί το ερώτημα του «ποιοι είμαστε».

Έχω υποστηρίξει ότι η μουσικοτροπία, ο χορός και οι άλλες όψεις της μεγαλειώδους παραστατικής τέχνης που ονομάζουμε *τελετουργία* είναι πιο ισχυρά μέσα αποτύπωσης και διδασκαλίας των σχέσεων από ό,τι είναι οι λέξεις, λόγω των συναισθημάτων που προκαλούν. Υπάρχει ένα σύμπλεγμα παραδοσιακών προβλημάτων, που συγκεντρώνονται γύρω από τη σχέση μεταξύ μουσικής και συναισθημάτων. Ακαδημαϊκοί και μουσικοί ασχολούνται εδώ και καιρό με ερωτήματα του τύπου: *Ποιος είναι ο χώρος των συναισθημάτων στη μουσική; Έχουν πράγματι χώρο;* Επίσης, *από τη στιγμή που η μουσική φαίνεται να μην έχει καμία αναφορά σε σχέση με οτιδήποτε έξω από αυτήν, με τι έχει σχέση; Έχει σχέση με οτιδήποτε άλλο εκτός από τους ευχάριστους συνδυασμούς ήχων;* Υπάρχουν δύο εμφανώς αντικρουόμενες οπτικές πάνω σε αυτά τα ζητήματα.

Η πρώτη υποστηρίζει ότι η μουσική ασχολείται με την «επικοινωνία», την «έκφραση», την «αναπαράσταση» συναισθημάτων ή ομάδων συναισθημάτων, διευκολύνοντάς τα να μεταφερθούν από ένα πρόσωπο —το συνθέτη— σε ένα άλλο —τον ακροατή— μέσα από το μουσικό. Αυτή η άποψη, στις αφελλείς τουλάχιστον μορφές της, παρουσιάζει νοηματικά κενά με τα οποία δεν χρειάζεται να ασχοληθούμε. Καταλήγει έτσι σε πιο εξεζητημένες διατυπώσεις, όπως είναι αυτή της φιλοσόφου Σούζαν Λάνγκερ, που αποκαλεί τη μουσική «αναπαράσταση της μορφολογίας των συναισθημάτων». Αυτοί που διατηρούν τέτοιου είδους απόψεις είναι γνωστοί στον ακαδημαϊκό κόσμο (εκεί όπου αυτά τα ζητήματα είναι σημαντικά) ως εξηρησιονιστές.

Η αντίθετη άποψη, γνωστή ως *φορμαλισμός*, αρνείται ότι τα συναισθήματα έχουν οποιαδήποτε σχέση με την κατάλληλη εκτίμηση της μουσικής. Ισχυρίζεται ότι η πρόθεση της μουσικής πρέπει να είναι η αγνή, ανιδιοτελής «αισθητική» εμπειρία, που δεν έχει κανένα άλλο περιεχόμενο πέρα από την «ενατένιση» του ωραίου των ηχητικών σχημάτων, της φόρμας και των ηχητικών συνδυασμών που έχει δημιουργήσει ο συνθέτης, για να προκαλούν έκπληξη. (Κανείς, φυσικά, δεν μπορεί να αρνηθεί το προφανές γεγονός ότι η μουσικοτροπία προκαλεί συναισθήματα. Ωστόσο, η σημασία της πρόκλησης συναισθημάτων υποβιβάζεται και η αξία της μειώνεται, καθώς θεωρείται κατά κάποιον τρόπο ανάξια της ευγενούς αποστολής της μουσικής). Αυτή η άποψη, στις πιο ακραίες και πουριτανικές

της εκδοχές, αρνείται ακόμη και την οποιαδήποτε αξία μπορεί να έχει η αισθητική απόλαυση του μουσικού ήχου. Ο Βιεννέζος κριτικός του 19ου αιώνα Έντουαρντ Χάνσλικ ήταν υπέρμαχος αυτής της άποψης, όπως και ο φιλόσοφος Καντ. (Έχω αναρωτηθεί πολλές φορές για το τι θα είχε συμβεί με την αντίληψη του Καντ για την «ανιδιοτελή ενατένιση» της μουσικής, αν είχε τολμήσει να βγει από το μουχλιασμένο του γραφείο στο Κένιξμπεργκ και πήγαινε τουλάχιστον μέχρι την πλησιέστερη ταβέρνα).

Μια τρίτη, σύγχρονη σχολή, με κύριο εκπρόσωπο τον Αμερικανό μουσικολόγο Λέοναρντ Μέγερ έχει προσπαθήσει, χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία, να συμψηφίσει αυτές τις εμφανώς αντικρουόμενες οπτικές.

Σε αυτό το πρόβλημα του συναισθήματος και του μουσικού νοήματος έχουν αφιερωθεί ολόκληρες βιβλιοθήκες. Πάντα θεωρούσα ότι καμία από αυτές τις οπτικές δεν έχει ιδιαίτερη σχέση με τα όσα βιώνω εγώ, όταν μουσικοτροπώ. Από τη μια μεριά, η κοινή λογική με οδηγεί να ρωτήσω γιατί οι άνθρωποι πρέπει να αφιερώνουν τόσο χρόνο και κόπο στην επικοινωνία των συναισθημάτων (με τον τρόπο που προτείνουν οι εξηρησιονιστές) και γιατί θα πρέπει να ενδιαφέρονται οι ακροατές για το αν θα νιώσουν αυτά τα συναισθήματα. Έτσι κι αλλιώς, όλοι έχουμε πλήθος δικών μας συναισθημάτων χωρίς να χρειάζεται να νιώσουμε κι αυτά των άλλων. Από την άλλη μεριά, η «ενατένιση» του αφηρημένου «ωραίου» των ηχητικών σχημάτων ως αυτοσκοπός θα ήταν μια πολύ εγωκεντρική ενασχόληση, που ίσως άγγιζε ακόμη και τα όρια του σολιψισμού (πρέπει να γίνει παραδεκτό ότι οι συνθήκες του σύγχρονου συναυλιακού μεγάρου οδηγούν σε μεγάλο βαθμό στο σολιψισμό) έχοντας ελάχιστη σχέση με την κατεξοχήν κοινωνική εμπειρία που πάντα θεωρούσα ότι είναι η μουσικοτροπία.

Οι δύο σχολές σκέψης έχουν περισσότερα κοινά από αυτά που φαίνεται να έχουν με την πρώτη ματιά. Πρώτον, καμία από τις σχολές δεν αμφισβητεί τη φύση των συναισθημάτων ή τη λειτουργία τους στην ανθρώπινη ζωή. Τα συναισθήματα θεωρούνται απλώς δεδομένα ως αυτόνομες καταστάσεις του νου, από τις οποίες κάποιες ίσως είναι ευχάριστες και κάποιες όχι. Ωστόσο, σε καμία περίπτωση δεν έχουν άλλη σημασία πέρα από τη ίδια τους της υπόσταση.

Δεύτερον, και οι δύο σχολές σκέψης θεωρούν ως δεδομένη την «πραγμοσύνη» (*thingness*) της μουσικής. Αν εξετάσουμε τα επιχει-

ρήματα προσεκτικά, αντιλαμβανόμαστε ότι αυτό που εννοείται γενικότερα με τον όρο «μουσική» είναι ένα κομμάτι, ένα έργο μουσικής. Το έργο της μουσικής θεωρείται δεδομένο και το νόημα της ύπαρξής του στο χρόνο και το χώρο της εκτέλεσης δεν αμφισβητείται. Για μια ακόμη φορά, το γεγονός ότι η ίδια η μουσική πράξη παράγει νοήματα αγνοείται κάνοντας του κύκλους και τους επίκυκλους να συνεχίζουν να περιστρέφονται εύθυμα.

Τρίτον, αυτές οι δύο σχολές σκέψης αποτυγχάνουν να αναγνωρίσουν ότι το αναπαραστατικό ύφος μέσα στο οποίο έχουν ουσιαστικά γραφτεί όλα τα έργα της δυτικής κλασικής παράδοσης από το 17ο αιώνα είναι απλώς ένα ύφος μουσικοτροπίας, ένα ύφος ανάμεσα στα πολλή. Χρησιμοποιώντας αυτά τα έργα για να κάνουμε γενικεύσεις που αφορούν τους τρόπους με τους οποίους μουσικοτροπούν όλοι οι άνθρωποι σε όλο τον κόσμο επιβλήθηκε τα ιδανικά αυτού του ύφους σε τρόπους μουσικοτροπίας με τους οποίους δεν έχουν καμία σχέση. Μπορούμε να σταματήσουμε την περιστροφή των κύκλων και των επίκυκλων μόνον αν σκεφτούμε ότι η μουσικοτροπία καταπιάνεται με σχέσεις.

Εφόσον το κάνουμε αυτό, βρίσκουμε ότι ο Μπέιτσον, για ακόμη μια φορά, μας έχει κληροδοτήσει μια οπτική που μπορεί να μας βοηθήσει να λύσουμε το πρόβλημα της σχέσης ανάμεσα στη μουσική και τα συναισθήματα ή, καλύτερα, να δούμε ότι στην πραγματικότητα δεν υπάρχει κανένα πρόβλημα. Ισχυρίζεται ότι τα συναισθήματα, αυτές οι καταστάσεις του νου στις οποίες δίνουμε ονόματα όπως φόβος, αγάπη, θυμός, θλίψη, ευτυχία, σεβασμός, περιφρόνηση, δεν είναι αυτόνομες νοητικές καταστάσεις αλλά τρόποι με τους οποίους οι υπολογισμοί μας για τις σχέσεις απηχούν στη συνείδηση. (Οι «υπολογισμοί» είναι η λέξη που χρησιμοποιεί ο Μπέιτσον για να προσδώσει ακρίβεια και καθαρότητα στη θέση της ασάφειας και της νοητικής σύγχυσης που είναι συνήθως συνδεδεμένες με τα συναισθήματα).

Εάν όλα τα ζωντανά πλάσματα, από τους ιούς μέχρι τους ανθρώπους και τις σεκβόιες, χρειάζονται να πάρουν με κάποιον τρόπο μια απάντηση στο ερώτημα «πώς σχετίζομαι με αυτήν την οντότητα;» για να επιβιώσουν, τότε χρειάζονται και κάποιον τρόπο για να αναπαραστήσουν αυτήν τη σχέση στον εαυτό τους. Αυτό που παρουσιάζεται στον ενσυνείδητο νου, τουλάχιστον σε αυτά τα πλάσματα τα οποία είναι

προικισμένα με συνείδηση, είναι η συναισθηματική κατάσταση μέσα από την οποία προκύπτει η σχέση.

Επομένως, αυτό που ονομάζουμε *ευτυχία* είναι η αναπαράσταση στη συνείδηση της παρουσίας μιας οντότητας που είναι αγαπητή κι επιθυμητή, ενώ η θλίψη είναι η ανταπόκριση στην απώλειά της (και αυτές οι δύο συναισθηματικές καταστάσεις αναπαριστούν με τη σειρά τους άλλες σχέσεις αποδεικνύοντας έτσι την πολυπλοκότητα των καθημερινών σχέσεων δεύτερου, ακόμη και τρίτου βαθμού). Ο φόβος, από την άλλη μεριά, είναι η αναπαράσταση της αντίληψης της παρουσίας μιας οντότητας που μπορεί να απειλήσει την επιβίωση. Είναι δύσκολο να πούμε πόσο χαμηλά στην κλίμακα της πολυπλοκότητας των ζωντανών οργανισμών μπορεί να φτάσουν αυτές οι συναισθηματικές καταστάσεις. Ωστόσο, είναι δύσκολο να μην αντιληφθούμε, για παράδειγμα, ως τρομακτικό το βιαστικό τρέξιμο των μικρών αρθροπόδων. Αυτές οι αντιδράσεις θα μπορούσαν να είναι αρχέγονοι μηχανισμοί επιβίωσης, κατά αιώνες παλαιότεροι από την ανάπτυξη της συνείδησης, όπως αυτή εμφανίζεται στα θηλαστικά, και ακόμη παλαιότεροι από την ενδοσκόπηση ή την αυτοσυνείδηση (τη συνείδηση του να είναι κανείς ενσυνείδητος) που φαίνεται να είναι αποκλειστική ιδιότητα των ανθρώπων.

Άρα, αν το «να μουσικοτροπείς» δεν είναι απλώς το να συμμετέχεις σε μια θεωρητική συζήτηση για τις σχέσεις του κόσμου μας, αλλά στην ουσία το να βιώνεις αυτές τις σχέσεις, δεν χρειάζεται να θεωρούμε περίεργο το γεγονός ότι η μουσικοτροπία μάς προκαλεί μια δυνατή συναισθηματική αντίδραση. Ωστόσο, η συναισθηματική κατάσταση που προκαλείται δεν είναι η *αιτία* για τη μουσική πράξη αλλά η ένδειξη ότι η μουσική πράξη κάνει καλά τη δουλειά της. Όσο διαρκεί η μουσική πράξη, φέρνει στην επιφάνεια σχέσεις ανάμεσα στους ήχους και ανάμεσα στους συμμετέχοντες, οι οποίοι με τη σειρά τους αισθάνονται ότι αυτές οι σχέσεις είναι καλές ή ιδανικές.

Το να πει κανείς ότι ένα ληπημένο κομμάτι μουσικής κάνει κάποιον να αισθάνεται ληπημένος ή ότι ένα χαρούμενο κομμάτι κάνει κάποιον να αισθάνεται χαρούμενος μου φαίνεται μια χονδροειδής απλοποίηση της πολυπλοκότητας των συναισθηματικών καταστάσεων που προκαλούνται από τη συμμετοχή σε ένα καλό μουσικό γεγονός (η λέξη *καλή* εγείρει φυσικά πολλά ερωτήματα, τα οποία θα κουβεντιάσω αργότερα). Σε αυτό το γεγονός μπορούμε να βρούμε ανα-

κούφιση και χαρά, μερικές φορές ακόμη και θρίαμβο, συναισθήματα που χωρίς αμφιβολία παράγονται, επειδή έχουμε βιώσει με τα σώματα και τις αισθήσεις μας τις σχέσεις που νιώθουμε ότι είναι σωστές και σύμφωνες με την εικόνα που έχουμε για το «συνδεδετικό ιστό». Νιώθουμε ότι μας δίνεται η εικόνα που έχει *πραγματικά* ο ιστός του κόσμου και ότι εκεί βρίσκουμε την *πραγματική* μας θέση σε αυτόν. Είναι σίγουρα μια αιτία ανακούφισης και, εφόσον αφορά τη θέση μας στο «συνδεδετικό ιστό», άπτεται της φύσης της θρησκευτικότητας.

Υπάρχει, όμως, ακόμη και μια βαθύτερη μελαγχολία, μια ένδειξη ίσως της αναγνώρισης ότι αυτές οι σχέσεις υπάρχουν μόνο στον ειδικό κόσμο μιας συναυλίας και όχι στον καθημερινό κόσμο στον οποίο πρέπει να επιστρέψουμε μόλις αυτή τελειώσει. Το σχόλιο της Τζέσικα στο έργο *Ο Έμπορος της Βενετίας* «δεν ευχαριστιέμαι ποτέ όταν ακούω γλυκιά μουσική» εκφράζει εύστοχα την ασάφεια των συναισθημάτων. Αντίστροφα, αν μια συναυλία δεν μας προκαλεί καμία συναισθηματική αντίδραση, έστω και αρνητική, αυτό είναι μια ένδειξη ότι οι σχέσεις τις οποίες δημιουργεί δεν είναι αυτές που αντιλαμβανόμαστε ως επιθυμητές. Η πραγματικότητα που κατασκευάζει δεν είναι η πραγματικότητα που επιθυμούμε.

Ουσιαστικά, η αντίληψη ότι ένα κομμάτι μπορεί τελικά να είναι ληημένο ή χαρούμενο ανήκει αποκλειστικά στο αναπαραστατικό ύφος που είναι κυρίαρχο στην οπερατική και συμφωνική μουσική από το 17ο αιώνα. Βασίζεται σε ένα σύστημα μουσικών σημείων που εξελίχθηκε κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου και, άρα, δεν μπορεί να έχει καθολική ισχύ. Η μουσική πράξη ασχολείται με σχέσεις και η συναισθηματική κατάσταση που προκαλείται δεν είναι κάτι παραπάνω από την αντίληψη ότι η μουσικοτροπία κάνει, όπως και έκανε, τη δουλειά της. Παρ' όλα αυτά, μπορεί κάποιος να αγκιστρωθεί στη συναισθηματική κατάσταση που προκύπτει από τη συμμετοχή του σε καλά μουσικά γεγονότα. Όταν συμβαίνει αυτό, μπορεί να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι η συναισθηματική ανύψωση είναι ο λόγος για τον οποίο συμβαίνει το μουσικό γεγονός. Αυτή η πεποίθηση, όμως, είναι ένα σύμπτωμα μιας κατάστασης που θυμίζει εθισμό. Ένας τέτοιος εθισμός φαίνεται να είναι διαδεδομένος ανάμεσα στους ηλίθους της κλασικής μουσικής. Η *φορμαλιστική απάντηση* για τη μουσική μπορεί να εμπεριέχει ένα κομμάτι ενστικτώδους *αποστροφής* απέναντι στις εθιστικές ποι-

ότητες της συναισθηματικής ανύψωσης. Από αυτήν την άποψη θα μπορούσε να δικαιολογηθεί, τουλάχιστον σε μια κοινωνία σαν τη δική μας, στην οποία η ευχαρίστηση ως αυτοσκοπός αντιμετωπίζεται με καχυποψία.

Υπάρχει και ένα άλλο σχετικό ερώτημα που έχει απασχολήσει τους φιλοσόφους της μουσικής και είναι το εξής: Πού έγκειται το νόημα μιας μουσικής σύνθεσης; Για παράδειγμα, μπορούμε να κοιτάξουμε έναν πίνακα και να αναγνωρίσουμε τη Μόνα Λίζα, τον Ουάσιγγκτον να περνάει τον ποταμό Ντέλαγουερ ή τη Γέφυρα της Αρλ. Μπορούμε να κοιτάξουμε ένα γλυπτό και να δούμε τον Δαυίδ, τον Αβραάμ Λίνκολν ή τον Στοχαστή. Μπορούμε να δούμε ένα θεατρικό έργο ή μια ταινία ή να διαβάσουμε ένα μυθιστόρημα και να ταυτιστούμε με τους χαρακτήρες στους οποίους έχουν δοθεί τοπικές συνθήκες και ονόματα. Μπορούμε ακόμη να εξετάσουμε ένα κτίριο και να αντιληφθούμε ότι πρόκειται να λειτουργήσει ως συγκρότημα γραφείων, καθεδρικός ναός ή στάβλος γουρουνιών. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις εντοπίζεται μια αναγνωρίσιμη αναφορά στον κόσμο που υπάρχει έξω από το έργο τέχνης, η οποία κάνει κατανοπτό το κυρίως θέμα του έργου.

Αλλά ένα έργο μουσικής φαίνεται να μην έχει καμία αναφορά σε οτιδήποτε έξω από το δικό του ηχώκοσμο. Πέρα από ελάχιστες στιγμές ονοματοποιητικής αναφοράς σε φυσικούς ήχους, όπως το κελήδησμα των πουλιών και ο κεραυνός στην *Πορμενική Συμφωνία* του Μπετόβεν, ένα μουσικό έργο μπορεί να γίνει αντιληπτό μόνον ως αφηρημένο και ως κάτι που δεν αναπαριστά τίποτα εκτός ίσως από τον εαυτό του. Τότε με τι έχει σχέση; Έχει σχέση με κάτι;

Αν, πάλη, σκεφτούμε τη μουσική πρωταρχικά ως πράξη αντί για πράγμα και την πράξη ως κάτι που αφορά σχέσεις, τότε βλέπουμε ότι όποιο νόημα κι αν έχει ένα μουσικό έργο, αυτό έγκειται στις σχέσεις που γεννιούνται όταν παίζεται το κομμάτι.

Αυτές οι σχέσεις είναι δύο ειδών: αυτές ανάμεσα στους ήχους που προκύπτουν ακολουθώντας τις οδηγίες που δίνονται από την παρτιτούρα και αυτές ανάμεσα στους συμμετέχοντες στη συναυλία. Αυτές οι δύο ομάδες σχέσεων, όπως θα δούμε σε λίγο, συνδέονται μεταξύ τους με περίπλοκες και ενδιαφέρουσες σχέσεις δεύτερου βαθμού. Ωστόσο, είναι ξεκάθαρο ότι όταν υπάρχει ένα καθορισμένο και σταθερό μουσικό έργο, οι σχέσεις ανάμεσα στους ήχους θα είναι επίσης

σταθερές (περισσότερο ή λιγότερο σταθερές, αν ληφθούν υπόψη οι μικρές ποιοτικές διαφορές στον ήχο και τον επιτονισμό μιας φωνής ή ενός οργάνου αλλήλα και ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύουν τη σημειογραφία διαφορετικοί μουσικοί σε διαφορετικές εποχές). Από την άλλη μεριά, οι σχέσεις ανάμεσα στους συμμετέχοντες θα διαφέρουν σε κάθε συναυλία, σε κάθε διαφορετική ομάδα συμμετεχόντων, σε κάθε διαφορετική τοποθεσία και σε κάθε διαφορετικό σύνολο προσδοκιών που μπορεί να έχουν οι συμμετέχοντες από τη συναυλία.

Άρα, οι σχέσεις των ήχων συνεισφέρουν στη φύση και το νόημα της μουσικής πράξης ως ανθρώπινης επαφής, αλλά δεν αποτελούν την ολότητα αυτής της πράξης. Όπως είδαμε, αυτές οι ηχητικές σχέσεις στη δυτική κλασική παράδοση είναι δραματικές, πράγμα που σημαίνει ότι αποδίδουν εντάσεις και χαλαρώσεις, κλιμακώσεις και λύσεις, εξελίξεις και παραλλαγές, με τρόπους τους οποίους οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται ως αντίστοιχους με αυτούς της ανάπτυξης των ανθρώπινων σχέσεων. Μπορεί να θεωρηθεί κανείς ότι οι ηχητικές σχέσεις είναι ιστορίες ή θεωρητικές διενέξεις για τις σχέσεις. Η φύση της αφήγησης της ιστορίας και των υποτιθέμενων ιδανικών σχέσεων που βρίσκονται πίσω από αυτές τις ηχητικές σχέσεις ανήκει στη σκέψη της δυτικής παράδοσης. Εκεί ανήκει σίγουρα και η άλλη μεγάλη μορφή αφήγησης που είναι κοινή στον πολιτισμό μας, το μυθιστόρημα, με το οποίο η συμφωνική μουσική συμπίπτει χρονολογικά. Τα μυθιστορήματα και τα έργα συμφωνικής μουσικής μοιάζουν. Παρά το γεγονός ότι και τα δύο είναι πάντα τα ίδια, όποτε κι αν διαβάζονται ή εκτελούνται, το νόημα της πράξης της ανάγνωσης ή της εκτέλεσής τους μπορεί να αλλάξει σημαντικά μέσα στο χρόνο. Έτσι, παρουσιάζεται μια ένταση ανάμεσα σε δύο ομάδες νοημάτων, η οποία αυξάνεται με το πέρασμα του χρόνου. Όπου δεν υπάρχει σταθερό έργο, αυτή η ένταση δεν υπάρχει.

Ωστόσο, είτε έχουμε ένα σταθερό έργο μουσικής είτε όχι, υπάρχει η αίσθηση ότι κάθε μουσικοτροπία μπορεί να ιδωθεί ως μια διαδικασία αφήγησης, μέσω της οποίας ήλμε στους εαυτούς μας μια ιστορία για τις σχέσεις. Η διαδικασία αφήγησης πραγματοποιείται μέσω της γλώσσας των εκφράσεων. Σε αυτήν τη γλώσσα δεν υπάρχουν ουσιαστικά, ενώ ο χρόνος είναι πάντα ο ενεστώτας. Αυτό σημαίνει αφενός ότι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε ποιον ή τι αφορούν οι σχέσεις

και αφετέρου ότι το σύμπαν των σχέσεων είναι πολύ πιο πλούσιο και περίπλοκο από οτιδήποτε μπορεί να αντιμετωπιστεί με λέξεις.

Η αφήγηση δεν συναντάται μόνο στα δυτικά συμφωνικά έργα. Η μορφή της αφήγησης που παρουσιάζεται όταν εκτελείται ένα συμφωνικό έργο είναι πολύ συγκεκριμένη. Έχει μια δεδομένη τροχιά στο χρόνο, μια αρχή, μια μέση κι ένα τέλος, όπως και ένα μυθιστόρημα, και πραγματεύεται μια πολύ συγκεκριμένη ιστορία για ένα άτομο και την εξέλιξή του μέσα από τις διαδικασίες της αντιπαράθεσης και του αγώνα. Ως προς τα νοήματά της, η αφήγηση εξαρτάται από ένα εξαιρετικά εξελιγμένο σύστημα μουσικών «μηνυμάτων» και εκφράσεων, οι οποίες αναπαριστούν μεταφορικά σωματικά «μηνύματα» και εκφράσεις, που υποδηλώνουν μια συγκεκριμένη κατηγορία σχέσης και την αντίστοιχη συναισθηματική της κατάσταση.

Υπάρχει, όμως, και μια ευρύτερη αίσθηση ότι όλοι μουσικοτροπούμε μέσα από μια διαδικασία κατά την οποία ήλμε στους εαυτούς μας ιστορίες για τους εαυτούς μας και τις σχέσεις μας. Εφόσον όλες οι μουσικές πράξεις εξελίσσονται μέσα στο χρόνο, μαζί τους εξελίσσονται και οι σχέσεις που ζωντανεύουν μέσα από αυτές τις πράξεις. Οι σχέσεις στο τέλος της μουσικής πράξης δεν είναι οι ίδιες με αυτές που ήταν αρχικά. Κάτι έχει αλλάξει ανάμεσα στους συμμετέχοντες, επειδή έχουν βιώσει όλοι μαζί τη μουσική πράξη. Το ποιο είμαστε έχει αλλάξει λίγο, είτε μέσα από την επιβεβαίωση της εικόνας που έχουμε για τις ιδανικές σχέσεις και το ποιο είμαστε, είτε επειδή καταφέραμε να τις αμφισβητήσουμε. Αυτές οι σχέσεις είναι γύρω μας καθώς μουσικοτροπούμε και βρισκόμαστε στο κέντρο τους. Δεν χρειάζεται να καταβάλουμε καμία προσπάθεια, για να εισαχθούμε στον κόσμο που δημιουργεί η μουσική πράξη. Είμαστε μέσα σε αυτόν, είτε θέλουμε είτε όχι.

Θεωρώ ότι αυτό δεν ισχύει μόνο για τη μουσικοτροπία, αλλά και για όλες τις δραστηριότητες που ονομάζουμε τέχνες και έχουν να κάνουν με ανθρώπινες σχέσεις. Θα μπορούσαμε να τις κατανοήσουμε καλύτερα, αν αναλογιστούμε ότι όλες λειτουργούν στο πλαίσιο της γλώσσας των εκφράσεων και των χειρονομιών, η οποία δίνει τη δυνατότητα στους ανθρώπους, όπως και σε όλους τους άλλους ζωντανούς οργανισμούς, να αποδίδουν αυτές τις σχέσεις. Η κάθε τέχνη είναι πράξη (ή παραστατική τέχνη, αν προτιμάτε) και το νόημά της δεν έγκειται στα αντικείμενα που δημιουργήθηκαν, αλλά στις πράξεις της δημι-

ουργίας, της παρουσίας και της πρόσληψης. Είναι μια δραστηριότητα στην οποία συμμετέχουν οι άνθρωποι με σκοπό να καταλάβουν τις σχέσεις τους (τόσο τις μεταξύ τους σχέσεις όσο και αυτές με το «συνδεδεικτικό ιστό»). Σε όλες αυτές τις δραστηριότητες που ονομάζουμε τέχνες σκεφτόμαστε με τα σώματά μας. Έτσι, αυτές οι δραστηριότητες αναιρούν με κάθε τρόπο τον καρτεσιανό διαχωρισμό ανάμεσα στο σώμα και το νου.

Η μουσικοτροπία, με το να μας φέρνει σε επαφή με το «συνδεδεικτικό ιστό» κατά αυτόν τον τρόπο, δεν είναι μόνο πεδίο ευχαρίστησης, αλλά μας διδάσκει και το σχήμα του ιστού. Υπάρχουν μαρτυρίες από διάφορους πολιτισμούς για την εκπαιδευτική λειτουργία της μουσικοτροπίας. Ο μουσικολόγος Γουίλιαμ Μαλμ (Malm, 1967) γράφει για τους Αβορίγινες της Αυστραλίας ότι «η μουσική χρησιμοποιείται... για την τοποθέτησή του σε αυτόν και τη θέση του στον κόσμο του φυσικού και του υπερφυσικού», ενώ ο μουσικολόγος Τζον Μπλάκινγκ (Blacking, 1976) έχει γράψει ότι η μουσικοτροπία της φυλής των Βέντα (Venda) της Νοτίου Αφρικής «μπορεί να εμπλέκει τους ανθρώπους σε μια κοινή, δυνατή εμπειρία και άρα, να τους κάνει να έχουν μεγαλύτερη επίγνωση του εαυτού τους και των ευθυνών που έχει ο ένας απέναντι στον άλλον».

Ο Τζον Μίλερ Τσέρνοφ (Chernoff, 1979), ο οποίος πέρασε κάποια χρόνια μαθαίνοντας να παίζει κρουστά ανάμεσα στους Έβε της Γκάνας, γράφει: «Οι Αφρικανοί χρησιμοποιούν τη μουσική ως μέσο ένταξης σε μια κοινότητα και μια καλή μουσική εμπειρία αποκαλύπτει τον προσανατολισμό απέναντι σε αυτόν τον κρίσιμο προβληματισμό. Ως ένα είδος ανθρώπινης συμπεριφοράς, η συμμετοχή σε ένα αφρικανικό μουσικό γεγονός χαρακτηρίζει την αισθαντικότητα με την οποία οι Αφρικανοί σχετίζονται με τον κόσμο και αφοσιώνονται στις υποθέσεις του. Ως πολιτισμική έκφραση, η μουσική είναι προϊόν αυτής της αισθαντικότητας, αλλά ως κοινωνική δύναμη, βοηθάει στη διαμόρφωσή της. Η ανάπτυξη της μουσικής κατανόησης στην Αφρική αποτελεί μια διαδικασία επίγνωσης». Τέλος, ο Ρόμπερτ Φάρις Τόμσον (Thompson, 1966) με μία επιβλητική διατύπωση λέει: «Οι δυτικοαφρικανικοί χοροί (ο Τόμσον περιλαμβάνει σε αυτούς και τη μουσική που χορεύεται) ...είναι μη λεκτικές διατυπώσεις φιλοσοφιών για το ωραίο και την ηθική... θεωρώ ότι οι παραδοσιακές χορογραφίες της

τροπικής Αφρικής αποτελούν περίπλοκα αποστάγματα της σκέψης, που μπορούν να συγκριθούν με την καρτεσιανή φιλοσοφία ως προς την επιρροή και τη σημασία τους».

Εκφράσεις του τύπου «φιλοσοφίες για το ωραίο και την ηθική», «σχετίζονται με τον κόσμο και αφοσιώνονται στις υποθέσεις του», «η τοποθέτησή του στον κόσμο της φύσης και του υπερφυσικού» και «επίγνωση του εαυτού τους και των ευθυνών που έχει ο ένας απέναντι στον άλλον» κάνουν σαφή μια άλλη διάσταση της συζήτησής μας, η οποία μέχρι στιγμής έχει παραμεληθεί: αυτήν της θρησκείας και του «ιερού». Η συμμετοχή σε οποιαδήποτε μουσική πράξη αποτελεί μια δραστηριότητα, η οποία είναι πάντα σε κάποιο βαθμό θρησκευτική ως προς τη φύση της, επειδή φέρνει τους ανθρώπους σε επαφή με το «συνδεδεικτικό ιστό» (όποια μορφή κι αν φαντάζεται κανείς ότι έχει αυτός).

Έτσι, επιστρέφουμε για άλλη μια φορά στην κατασκευή και την αφήγηση μύθων (δηλαδή ιστοριών για το πώς αυτός ο ιστός άρχισε να υπάρχει και, άρα, για το πώς είναι), αλλά και στην έννοια της τελετουργίας (δηλαδή της χρήσης της γλώσσας των εκφράσεων της βιολογικής επικοινωνίας), με σκοπό την εξερεύνηση, την επιβεβαίωση και την εκδήλωση των σχέσεων στις οποίες αναφέρεται ο μύθος. Θα πιστέψεις στο μύθο μόνον αν ευχαριστηθείς την τελετουργία και θα ευχαριστηθείς την τελετουργία μόνον αν πιστέψεις στο μύθο.

Οι λέξεις «να πιστέψεις σε» μπορεί να αποτελούν πρόβλημα, τουλάχιστον για τους ανθρώπους του δυτικού κόσμου. Έχουμε διδαχτεί —και φαίνεται ότι χρειαζόμαστε— να διακηρύσσουμε την απόλυτη ιστορική αλήθεια των μύθων μας, προκειμένου να τους πιστέψουμε. Την ίδια στιγμή, μέλη των περισσότερων πολιτισμών φαίνεται ότι μπορούν να ζήσουν με την ιδέα ότι οι μύθοι μπορεί να είναι συγχρόνως αληθείς (με την έννοια ότι είναι έγκυροι) και ψευδείς (με την ιστορική έννοια) χωρίς να βιώνουν κανένα αδιέξοδο ή αντίφαση. Η δυτική νοοτροπία οδηγεί στην αντίληψη ότι ο μύθος στον οποίο «εμείς» πιστεύουμε, από τη στιγμή που είναι ιστορικά αληθής, πρέπει να είναι και ο μόνος έγκυρος μύθος. Αντιθέτως, άλλοι πολιτισμοί επιτρέπουν τη συνύπαρξη πολλών άλλων μύθων, οι οποίοι μπορεί να είναι εξίσου αληθείς. Οι άνθρωποι κάνουν φρικτά πράγματα ο ένας στον

άλλων, όταν προσπαθούν να επιβάλουν τη δική τους εκδοχή για το «συνδετικό ιστό» ως τη μόνη σωστή.

Αυτή η μεγάλη παράκαμψη μας έχει οδηγήσει στο εξής: όταν συμμετέχουμε σε οποιαδήποτε μουσική πράξη, δηλαδή όταν μουσικοτροπούμε, εμπλεκόμαστε σε μια διαδικασία εξερεύνησης της φύσης του «συνδετικού ιστού», επιβεβαιώνουμε την εγκυρότητα της φύσης του όπως την αντιλαμβανόμαστε και εκδηλώνουμε τη σχέση μας με αυτόν. Μέσα από τις σχέσεις που εδραιώνονται καθώς εξελίσσεται η μουσική πράξη, δεν μας δίνεται μόνον η δυνατότητα να μάθουμε για το «συνδετικό ιστό» και τη σχέση μας με αυτόν, αλλά και να τον βιώνουμε ουσιαστικά σε όλη του την πολυπλοκότητα με έναν τρόπο που οι λέξεις δεν μας επιτρέπουν.

Το πώς σχετιζόμαστε είναι το ποιοι είμαστε. Όποιον τρόπο κι αν σκεφτούμε για να καθορίσουμε ένα ανθρώπινο ον, θα εμπεριέχει μια σχέση με άλλους. Οι σχέσεις μας μάς καθορίζουν. Αλληλάζουν καθώς αλληλάζουμε και αλληλάζουμε καθώς αλληλάζουμε. Επίσης, το ποιοι είμαστε είναι το πώς σχετιζόμαστε. Έτσι, όταν επιβεβαιώνουμε και εκδηλώνουμε τις σχέσεις μας μέσω της μουσικοτροπίας, ιδιαίτερα σε παρέες με ανθρώπους που μοιραζόμαστε τα ίδια συναισθήματα, εξερευνούμε και εκδηλώνουμε την αίσθησή μας για το ποιοι είμαστε και αισθανόμαστε πιο πολύ ο εαυτός μας. Με λίγα λόγια: αισθανόμαστε καλά. Αισθανόμαστε ότι έτσι είναι *πραγματικά* ο κόσμος όταν αφαιρείται καθετί άχρηστο από αυτόν και ότι εκεί είναι *πραγματικά* η θέση μας. Ουσιαστικά, είναι σαν να μας έχει επιτραπεί να ζήσουμε για λίγο στον κόσμο όπως θα έπρεπε να είναι, δηλαδή στον κόσμο των ιδανικών σχέσεων. Οι διαδικασίες της εξερεύνησης και της επιβεβαίωσης δεν χρειάζεται να είναι συνειδητές —και ουσιαστικά συνήθως δεν είναι— και σίγουρα δεν μπορούν να εκφράζονται με λέξεις. Η εκδήλωση, όμως, μπορεί να αποδοθεί και συνήθως αποδίδεται με λέξεις, αν όχι κατά τη διάρκεια της μουσικής πράξης, τότε σίγουρα ύστερα από αυτήν.

Η αντίληψη ότι το να μουσικοτροπείς είναι το να εξερευνάς, να επιβεβαιώνεις και να εκδηλώνεις τις σχέσεις του ζωντανού κόσμου είναι σύμφωνη με πολλές παραδοσιακές ερμηνείες της μουσικής εμπειρίας. Εάν αυτό που λέω αληθεύει, τότε δεν είναι άξιον απορίας το γεγονός ότι πολλοί έχουν μιλήσει για τη μουσικοτροπία ως ένα είδος

επικοινωνίας με το Άπειρο ή ότι νιώθουν να έρχονται σε επαφή με τη Μουσική των Σφαιρών ή με τους Προγόνους. Δεν είναι άξιον απορίας ότι έχει γίνει τόση κουβέντα για την ηθική σημασία της μουσικής και για το ποιο δρόμο πρέπει να ακολουθήσει κάποιος, για να φτάσει μέσω της μουσικής στην «πρώτη ψυχή». Κυρίως, δεν είναι τυχαίο ότι ολόκληρη η ανθρωπότητα χρησιμοποιεί τη μουσικοτροπία, για να επικαλεστεί όλες τις θεότητες, καθώς αυτές είναι η μεταφορική ενσάρκωση του «συνδετικού ιστού», του ιστού των κατάλληλων σχέσεων. Το να τις επικαλείται κανείς σημαίνει το να επιβεβαιώνει ότι ο ιστός είναι ιερός και απαράβατος.

Επίσης, δεν είναι περίεργο που ο Πλάτωνας συνέδεσε τους μουσικούς τρόπους με την πολιτειακή συγκρότηση. Για τους Κινέζους αυτή ήταν μια ιδιαίτερα πρακτική υπόθεση, καθώς η μουσικοτροπία ήταν γι' αυτούς ο σύνδεσμος ανάμεσα στο συμπαντικό και το ανθρώπινο. Συνεπώς, όταν αναλάμβανε την εξουσία μια νέα δυναστεία, έπρεπε να ξανακουρδιστούν όλα τα βασιλικά όργανα. Ήταν ξεκάθαρο γι' αυτούς ότι η παλιά τάξη είχε καταρριφθεί, επειδή η μουσικοτροπία βρισκόταν σε μια σχέση παραφωνίας με την κατάσταση του Σύμπαντος. Υπάρχει ακόμη μια ιστορία από το 16ο αιώνα με τον αυτοκράτορα των Μογκούλ, τον Άκμπαρ, να διατάζει τον αγαπημένο του μουσικό της αυλής να παίξει μια απογευματινή ράγκα το μεσημέρι. Λένε ότι ήταν τέτοια η δύναμη της μουσικοτροπίας, που έπεσε αμέσως σκοτάδι σε όλα τα μέρη του βασιλικού παλατιού στα οποία εισχώρησε ο ήχος και παρέμεινε για όση ώρα αυτός έπαιζε.

Τίποτα από αυτά που έχω πει δεν έχει σκοπό να απαξιώσει, να παραγκωνίσει ή να υποβιβάσει τέτοιες ερμηνείες της μουσικής εμπειρίας σε «απλές» μεταφορές. Αντιθέτως, χρησιμοποιώ πολύ διαδεδομένους τρόπους κατανόησης, για να ελέγξω την ορθότητα των δικών μου συλλογισμών όσον αφορά τη σημασία της μουσικής πράξης. Η μεταφορά, σε κάθε περίπτωση, δεν είναι κάτι «απλό», αλλά ένας βασικός τρόπος μέσω του οποίου καταφέρνουμε να κατανοήσουμε την εμπειρία μας. Το καλύτερο που μπορούμε να κάνουμε είναι να δημιουργήσουμε μεταφορές, οι οποίες θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε σωστά τα συναισθήματα και τις πράξεις και άρα να ζήσουμε καλά στον κόσμο. Πιστεύω ότι ο Μπέιτσον με την εικόνα του για το «συνδετικό ιστό» μάς δίνει μια τέτοια μεταφορά, η οποία εδράζεται στα εξωτερικά χα-

100 Cal
celebr
a film

ρακτηριστικά του κόσμου που μας περιβάλλει. Με αυτήν τη μεταφορά μπορούμε να καταλάβουμε τι συμβαίνει όταν μουσικοτροπούμε, να απελευθερώσουμε τους εαυτούς μας από τη συσκότιση που έχει απλωθεί γύρω από αυτήν τη δραστηριότητα και να πάρουμε πίσω τη δύναμη της μουσικοτροπίας που βρίσκεται μέσα σε όλους μας.

Εάν το γνωστό ρητό «όλες οι τέχνες στρέφονται προς τη μουσική» έχει κάποιο νόημα, τότε στη μουσικοτροπία έχουμε την πιο άμεση και βαθιά εμπειρία των σχέσεων του «συνδυετικού ιστού» σε σύγκριση με όλες τις άλλες τέχνες, οι οποίες δεν είναι τίποτα άλλο παρά τα αποσχισμένα θραύσματα της μεγάλης και ενιαίας παραστατικής τέχνης που ονομάζεται *τελετουργία*. Δεν είναι αλήθεια, όπως συχνά λέγεται, ότι η μουσική είναι η πιο αφηρημένη από όλες τις τέχνες. Αντιθέτως, όταν μουσικοτροπείς, συμμετέχεις στην πιο χειροπιαστή και λιγότερο διαμεσοληαβημένη από όλες τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες. Οι σχέσεις που επιθυμούμε βαθύτερα βρίσκονται όλες γύρω μας. Δημιουργούνται απ' όλους όσοι συμμετέχουν, ακόμη και αν το μόνο άτομο που φαίνεται να συμμετέχει είναι κάποιος που κάνει τζόκινγκ φορώντας γουόκμαν ή ένας μοναχικός άνθρωπος που παίζει φλογέρα μέσα στην αφρικανική νύχτα.

ΜΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

Λέγεται συχνά ότι όλες οι τέχνες στρέφονται προς τη μουσική. Αυτό είναι αναμφισβήτητη αληθές. Επίσης, όμως, όλες οι τέχνες της Δύσης, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής, τουλάχιστον από τις αρχές του 17ου αιώνα, στρέφονται με μια έννοια προς το θέατρο. Το θέατρο είναι η τέχνη του δραματουργού, του ηθοποιού και των εκφράσεων του ηθοποιού.

Όλοι μας συλλέγουμε πολλές από τις πληροφορίες μας για τους άλλους ανθρώπους και για τις σχέσεις μας με αυτούς από τα πρότυπα (patterns) των σωματικών τους εκφράσεων. Είμαστε τόσο συνηθισμένοι να ερμηνεύουμε τα πρότυπα και τα στίλ των κινήσεων των ανθρώπων, τις στάσεις τους, τις εκφράσεις του προσώπου τους, τη χορεία και το κυμάτισμα της φωνής τους, που μετά βίας καταλαβαίνουμε ότι το κάνουμε. Μελετούμε τα πρότυπα των κινήσεων και της φωνητικής έκφρασης και αποφασίζουμε αν αυτοί οι άνθρωποι είναι νεαροί ή ηλικιωμένοι, αρρενωποί ή θηλυκοί, ευφυείς ή ανόητοι, συμπαθητικοί ή αντιπαθητικοί, μετρημένοι ή επιπόλαιοι, λιπημένοι ή χαρούμενοι, ευχαριστημένοι ή θυμωμένοι, υγιείς ή άρρωστοι, σοβαροί ή κεφάλτοι, αυταρχικοί ή υποτακτικοί, αξιοσέβαστοι ή αλαζονικοί και ούτω καθεξής. Κάθε μέρα κάνουμε αναρίθμητες λεπτές διακρίσεις και ερμηνεύουμε δεκάδες αποχρώσεις σχέσεων με βάση τις παρατηρήσεις μας, χωρίς ποτέ να εκφράζουμε αυτές τις διακρίσεις με λέξεις. Την ίδια στιγμή κι εμείς οι ίδιοι εκπέμπουμε σήματα συνειδητά ή ασυνείδητα, τα οποία οι γύρω μας ερμηνεύουν με ανάλογο τρόπο. Αυτός είναι ένας κοινός τύπος κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Οι ασυνείδητες εκφράσεις μας είναι συχνά τα πιο σημαντικά στοιχεία της αληθινής μας φύσης και των τρόπων με τους οποίους σχετιζόμαστε με τους άλλους.

Η τέχνη του ηθοποιού περιλαμβάνει τη μελέτη αυτών των εκφράσεων του σώματος και της φωνής, οι οποίες στην καθημερινή ζωή γίνονται κυρίως ασυνείδητα. Ο ηθοποιός χρησιμοποιεί αυτές τις εκφράσεις συνειδητά, για να κάνει τους άλλους να πιστέψουν (ή τουλάχιστον να αναστείλουν τη δυσπιστία τους) ότι οι ηθοποιοί έχουν προσωπικά χα-

¹ Θεμελιώδης όρος που εμφανίζεται στο έργο του Αριστοτέλη *Περί Ψυχής* και κατέχει κεντρική θέση στη θεωρία του φιλοσόφου πάνω στο ζήτημα της ψυχής (Σ.τ.Μ).