

NICHOLAS COOK

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΟΛΑ ΟΣΑ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΓΝΩΡΙΖΕΤΕ

ORIGINALLY PUBLISHED IN ENGLISH BY
OXFORD UNIVERSITY PRESS

Ελληνικά
Γράμματα

ρισσότερο πως υπάρχει μία συνεκτική παράδοση που ονομάζεται “δυτική μουσική”, η οποία εκτείνεται τόσο προς το παρελθόν όσο και σε ολόκληρη την υδρόγειο, στις μέρες μας – και η αντίληψη αυτή θεμελιώνεται στη σχεδόν καθολική εκ μέρους μας αποδοχή του συστήματος της σημειογραφίας σε πεντάγραμμο (για μας, οι ταμπουλατούρες σχετίζονται πρωτίστως με όργανα σχεδιασμένα για ερασιτέχνες, όπως η κατά το μάλλον ή ήττον αχρηστεμένη στις μέρες μας αυτόματη άρπα, την οποία ένωσε κανείς με το ένα χέρι ενόσω με το άλλο πίεζε προς τα κάτω έναν μοχλό, με τον οποίο επιλέγονταν αυτόματα οι σωστές χορδές για τις επιθυμητές συχορδίες). Ουδόλω, λοιπόν, προξενεί κατάπληξη το γεγονός ότι τα παιδιά, όταν ξεκινούν μαθήματα πιάνου, κλαρινέτου ή βιολιού, συλλαμβάνουν τους εαυτούς τους –ενίοτε μάλιστα προς μεγάλη τους απογοήτευση– να ξοδεύουν πολύ χρόνο μακριά από τα όργανά τους, μελετώντας αυτό που, με μία άκρως ιδιόρρυθμη χρήση του όρου, είναι γνωστό ως “θεωρία”. Αυτό που αποκτούν κατ’ ουσίαν είναι μία γνώση της σημειογραφίας, αλλά μέσω αυτής μούνται παράλληλα και στον πολιτισμό της δυτικής μουσικής.

Και είναι αυτό ακριβώς που, πολύ περισσότερο από κάθε αισθητική αντίληψη περί “υψηλής” ή “χαμηλής” τέχνης, καθιστά δύσκολο το να εκφέρουμε μία οριστική κρίση για το κατά πόσον θα έπρεπε να θεωρήσουμε την τζαζ, το ροκ και την ποπ ως τμήματα της ίδιας παράδοσης με εκείνη της “κλασικής” μουσικής, ή θα έπρεπε πράγματι να τις εκλάβουμε ως ανεξάρτητες παραδόσεις· σε τελική ανάλυση, πολλοί μουσικοί της τζαζ, του ροκ και της ποπ δεν διαβάζουν μουσική. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, υπάρχουν πολλοί μεταξύ αυτών που διαβάζουν μουσική, ενώ οι πωλήσεις των εκδόσεων δημοφιλούς μουσικής φανερώνουν πόσο εύκολα μπορεί η μουσική αυτή να προσαρμοσθεί στο πλαίσιο της σημειογραφίας του πενταγράμμου. Και επιπλέον, ολοένα και συχνότερα εμφανίζονται μουσικοί που κινούνται δίχως κόπο από τη μία παράδοση στην άλλη. Μοιάζει λοιπόν σαν αυτό που αποκαλούμε “δυτική μουσική” να υπάρχει και συγχρόνως να μην υπάρχει.

Μουσική ανάμεσα στις νότες

Τα ψηφιακά μηχανήματα εγγραφής και δειγματοληψίας του ήχου είναι καθ’ ολοκληρίαν μη εκλεκτικά, υπό την έννοια ότι στο πλαίσιο των παγκόσμιων περιορισμών ως προς την πιστότητα του ήχου αυτά ηχογραφούν *οτιδήποτε*. Από αυτή την άποψη φαίνεται πως λειτουργούν τελείως διαφορετικά από τις μουσικές σημειογραφίες και, γενικότερα, από οποιαδήποτε συστήματα χρησιμοποιούσαν οι διαφορετικοί πολιτισμοί για να αναπαραστήσουν μουσικούς ήχους (συμπεριλαμβανομένων, για παράδειγμα, των προφορικών συλλαβών που χρησιμοποιούνται από τους Ινδούς εκτελεστές της τάμπλα για την απομνημόνευση πολύπλοκων ρυθμικών προτύπων και των συμβατικών χειρονομιών των διευθυντών ορχήστρας στη Δύση, ή ακόμη των γραφικών σημειογραφιών με τις οποίες ασχολείται κατά κύριο λόγο η παρούσα ενότητα του βιβλίου). Διότι οι μουσικές σημειογραφίες είναι εξαιρετικά ακριβείς αναφορικά με το τι θέλουν ή δεν θέλουν να καταγράψουν· μοιάζουν περισσότερο με φίλτρα ή πρίσματα, παρά με ψηφιακά μηχανήματα εγγραφής ή δειγματοληψίας του ήχου. Και οι εθνομουσικολόγοι, που χρησιμοποιούν κατ’ ουσίαν δυτικές τεχνικές για να μελετήσουν τη μη δυτική μουσική, έχουν επίγνωσιν αυτού του γεγονότος περισσότερο από κάθε άλλον.

Ορισμένοι εθνομουσικολόγοι είναι διατεθειμένοι να χρησιμοποιήσουν τη σημειογραφία του πενταγράμμου για να μεταγράψουν τη μουσική που μελετούν, ως μέσο κατανόησής της αλλά και μεταβίβασης αυτής της κατανόησης στους αναγνώστες τους. Με θλίψη, ωστόσο, συναισθάνονται ότι δρώντας κατ’ αυτό τον τρόπο είναι σαν να προσαρμόζουν διά της βίας την ινδική ή την κινεζική μουσική, ή οποιαδήποτε άλλη θα μπορούσε να ήταν στη θέση τους, σε ένα σύστημα που ποτέ δεν σχεδιάσθηκε γι’ αυτές. Για παράδειγμα, η σημειογραφία του πενταγράμμου μεταχειρίζεται κάθε είδους μουσική σαν να αποτελείτο από μεμονωμένους φθόγγους που τοποθετούνται σε απόσταση ο ένας από τον άλλον· πρακτικά, αυτό σημαίνει

ότι όλα τα όργανα υποτίθεται πως λειτουργούν στη βάση της ίδιας αρχής με αυτή του πιάνου, το οποίο διαθέτει έναν ξεχωριστό μηχανισμό παραγωγής ήχου για καθεμία από τις 88 νότες που μπορεί να παίξει. Αλλά σε πολλά όργανα δεν ισχύει κάτι τέτοιο· στο βιολί, φερ' ειπείν, μπορεί κανείς να παίξει έναν θεωρητικά άπειρο αριθμό ηχητικών υψών ανάμεσα σε ένα σι και σε ένα ντο ή, επίσης, μπορεί κανείς να ολισθήσει ομαλά από τη μία νότα στην άλλη, ούτως ώστε να μην είναι πλέον δυνατό να εντοπισθεί επακριβώς πού τελειώνει το σι και πού αρχίζει το ντο. Το ίδιο ισχύει και για την ανθρώπινη φωνή ή για την ηλεκτρική κιθάρα, αν αλλάξει κανείς την τάση ενός φθόγγου. Και το ζήτημα εδώ είναι ότι στην ινδική και την κινεζική μουσική είναι συχνά οι νότες που βρίσκονται ανάμεσα στις νότες, ούτως ειπείν, αυτές που επιδρούν καθοριστικά στην επένεργεια της μουσικής. Στο διανθισμένο με μελίσματα τραγούδι, παρομοίως (και εδώ η ινδική μουσική χρησιμομεύει ξανά ως καλό παράδειγμα), το εγχείρημα να προσδιορίσει κανείς πού ξεκινά και πού τελειώνει μία νότα, έχοντας προηγουμένως ορίσει τη “νότα” με όρους της σημειογραφίας του πενταγράμμου, καθίσταται εντελώς αυθαίρετο και δυσεπίλυτο πρόβλημα, στο βαθμό που η μουσική αυτή, πολύ απλά, δεν λειτουργεί κατ' αυτό τον τρόπο. Υφίσταται, επομένως, διένεξη ανάμεσα στη μουσική και τη σημειογραφία.

Κατά τρόπον αναμενόμενο, η κατάσταση αυτή επέφερε ατελείωτες αντιπαράθεσεις μεταξύ των εθνομουσικολόγων εκείνων, οι οποίοι αντιμετώπιζαν τη σημειογραφία του πενταγράμμου ως προκρούστειο –αλλά απαραίτητο– εργαλείο για να μεταδώσουν κάτι από τη μουσική αυτή σε αναγνώστες που δεν είχαν καμία εξοικείωση με το σημειογραφικό σύστημα (αν υπήρχε και αυτό) του υπό διερεύνηση μουσικού πολιτισμού, και εκείνων που θεωρούσαν τη χρήση του πενταγράμμου ως ένα είδος νεο-αποικιοκρατικής επιβολής, με την οποία η δυτική σημειογραφία εγκαθιδρυόταν ως οικουμενικό πρότυπο. Αλλά η τοποθέτηση του ζητήματος σε αυτή τη βάση ακούγεται περίπου σαν μία επιλογή ανάμεσα στο μαύρο και το λευκό, ενώ στην

πραγματικότητα έχουμε να κάνουμε με αποχρώσεις του γκρι. Διότι εάν πράγματι η σημειογραφία του πενταγράμμου διαστρεβλώνει τη μη δυτική μουσική, κατά τον ίδιο τρόπο θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι διαστρεβλώνει εξίσου τη μουσική της δυτικής παράδοσης. Αρκεί να ακούσετε μία εκτέλεση του *πρελουδίου σε μι-ελάσσονα* [opus 28, αρ. 4] του Σοπέν [Chopin] από συνθεσάιζερ, στην οποία κάθε νότα έχει την ίδια διάρκεια και την ίδια ένταση με τις υπόλοιπες, για να συνειδητοποιήσετε σε πόσο μεγάλο βαθμό η επίδραση της μουσικής έγκειται στη διαμόρφωση του χρόνου και της δυναμικής που κάθε pianista επιφέρει στη μουσική, πιθανότατα δίχως καν να το σκέπτεται (παρότι βέβαια κάποιοι pianistas το κάνουν καλύτερα από άλλους, γεγονός που αποκαλύπτει σε μεγάλο βαθμό και το τι σημαίνει να είναι κανείς καλός pianista). Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι η εκτέλεση στο συνθεσάιζερ είναι εσφαλμένη, τουλάχιστον υπό την έννοια ότι είναι ανακόλουθη προς την παρτιτούρα· διότι η διαμόρφωση του χρόνου και της δυναμικής δεν υπάρχει ούτως ή άλλως στην παρτιτούρα. Το γεγονός αυτό, λοιπόν, κάτι φανερώνει ως προς το τι είναι οι παρτιτούρες και πώς πρέπει να χρησιμοποιούνται.

Εάν μεταχειριζόμασταν τη σημειογραφία με τον τρόπο που ορισμένοι χριστιανοί φονταμενταλιστές μεταχειρίζονται τη Βίβλο –εάν δηλαδή λέγαμε πως στιδήποτε δεν υπάρχει στην παρτιτούρα δεν θα έπρεπε να υπάρχει ούτε στη μουσική εκτέλεση– τότε τα ελεγχόμενα από υπολογιστές συνθεσάιζερ θα είχαν ήδη οδηγήσει στην ανεργία τους εκτελεστές: διότι ένα μηχανήμα ασφαλώς και μπορεί να εκτελέσει τη μουσική κατά γράμμα, αδιάφορα και ανέκφραστα. Αλλά δεν χειριζόμαστε τη σημειογραφία κατ' αυτό τον τρόπο. Το γεγονός ότι η σημειογραφία δεν μεριμνά για τη λεπταίσθητη διαμόρφωση του χρόνου ή της δυναμικής δεν σημαίνει πως ούτε *εμείς* νοιαζόμαστε γι' αυτά. Και αν η σημειογραφία μάς απλοποιεί τη μουσική, παραλείποντας αυτά τα στοιχεία, το κάνει επειδή είναι στη φύση των σημειογραφιών να απλουστεύουν τα πράγματα. Μία σημειογραφία που θα επιχειρούσε να ενσωματώσει *στιδήποτε*,

θα κατέλγε να είναι εξωφρενικά πολύπλοκη και εν τέλει δυσανάγνωστη (και πάλι οι εθνομουσικολόγοι έχουν εμπειρία αυτού: ο Τσαρλς Σήγκερ [Charles Seeger], ο πρωτοπόρος της εθνομουσικολογίας στη Βόρεια Αμερική, επινόησε το μελογράφο, μία συσκευή που μετέγραφε ακόμη και την πιο μικρή απόχρωση του χρόνου, της δυναμικής και του ηχητικού ύψους, αλλά τα παραγόμενα γραφήματα είναι τόσο πολύπλοκα που κανείς ποτέ δεν κατάλαβε πραγματικά τι θα μπορούσε να κάνει με αυτά). Όλες, λοιπόν, οι σημειογραφίες παραλείπουν κάποια πράγματα, αν και διαφορετικά κατά περίπτωση. Αυτό μπορείτε να το διαπιστώσετε μέσα από την ιστορία της “έντεχνης” δυτικής μουσικής. Οι συνθέτες του 18ου αιώνα ορισμένες φορές κατέγραφαν μόνο το σκελετό αυτού που είχαν κατά νου, αναθέτοντας στον εκτελεστή την ενσάρκωσή του με τη χρήση τυπικών φιγούρων και καλλωπισμών· τουναντίον, οι συνθέτες του 20ού αιώνα προσπαθούν σε γενικές γραμμές να προσδιορίσουν με πολύ μεγαλύτερη λεπτομέρεια αυτό που θέλουν. Ακόμη όμως και στις πιο ακραίες περιπτώσεις, όπως στην πανιστική μουσική του Πιερ Μπουλέζ [Pierre Boulez] ή του Κάρλχαιντς Στόκχαουζεν [Karlheinz Stockhausen], υπάρχει ακόμη χώρος για παραλλαγές – όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει από το γεγονός ότι η μουσική τους ηχεί διαφορετικά όταν την ερμηνεύουν διαφορετικοί πιανίστες (όχι βέβαια πως αυτό μπορούν να το κάνουν πολλοί).

Ο καλύτερος, όμως, τρόπος ανάδειξης του ίδιου γεγονότος είναι η σύγκριση των διαφορετικών σημειογραφιών που βρίσκονται σήμερα σε χρήση σε όλο τον κόσμο. Η ταμπουλατούρα που χρησιμοποιείται για το κινεζικό μακρύ τσίτερ ή *κιν*, το οποίο παραδοσιακά συνιστούσε το όργανο που έχαιρε της προτίμησης των ερευνητών και των μελών της αριστοκρατίας (εικόνα 17), παρέχει ένα καλό παράδειγμα. Εξηγεί με αρκετές λεπτομέρειες πώς πρέπει να παραχθεί κάθε νότα (με το σαρκώδες μέρος του δακτύλου ή με το νύχι, με μία κίνηση προς τα μέσα ή προς τα έξω κ.ο.κ.), καταλήγοντας μέσα απ’ όλα αυτά στον ακριβή προσδιορισμό της ηχητικής ποιότητας ή του ηχο-



17. Ζα Φου-ξί [Za Fuxi] (1895-1976), ερευνητής και εκτελεστής του *κιν*.

χρώματος της νότας. Σε αντίθεση με αυτήν, και παρά την απαρμιλλη συνολική πολυπλοκότητα και περιεκτικότητα της, η σημειογραφία του πενταγράμμου δύσκολα παρέχει οποιαδήποτε πληροφορία περί του ηχοχρώματος, πέραν του προσδιορισμού του οργάνου που παίζει τη μουσική. Υπάρχουν όμως και άλλες επόψεις, στις οποίες η σημειογραφία του *κιν* αποδεικνύεται πολύ λιγότερο ακριβής σε σχέση με τη σημειογραφία του πενταγράμμου. Συγκεκριμένα, η εν λόγω ταμπουλατούρα δεν καθορίζει το ρυθμό· απλά αναπαριστά τη μουσική σαν μία αλυσίδα από νότες (ή, ακριβέστερα, σαν μία ακολουθία χειρονομιών), αφήνοντας τον εκτελεστή να αποφασίσει εκείνος ποιες νότες θα παίζει πιο γρήγορα ή πιο αργά, το κατά πόσο και με ποιο τρόπο θα τις ομαδοποιήσει σε φράσεις κ.ο.κ. Αυτό, πάλι, δεν σημαίνει ότι οι Κινέζοι δεν ενδιαφέρονται καθόλου γι’ αυτά τα πράγματα, ούτε επίσης ότι οι Δυτικοί ακροατές δεν ενδιαφέρονται για το ηχοχρώμα του βιολιού. Του-

ναντίον, υπάρχουν ολόκληρες σχολές ερμηνείας του *κιν*, οι οποίες βασιζονται σε διαφορετικούς τρόπους εκτέλεσης του ρεπερτορίου του οργάνου. Αυτό μοιάζει με τις διαφορετικές παραδόσεις της πανιστικής ερμηνείας, οι οποίες προσδίδουν διαφορετική ποιότητα στην εκτέλεση του ρεπερτορίου, ακόμη και αν καθεμία εξ αυτών δεν ασχολείται παρά με το παίξιμο των ίδιων νοτών. Δεν θα ήταν λοιπόν καθόλου υπερβολικό να πούμε ότι ολόκληρη η τέχνη της ερμηνείας καλύπτει τον κενό χώρο που αφήνει η σημειογραφία, ότι ορίζει τα μέρη εκείνα της μουσικής που βρίσκονται εκτός της επικράτειας της παρτιτούρας.

Ανέφερα στην αρχή του κεφαλαίου ότι η πιο προφανής λειτουργία της σημειογραφίας ήταν η συντήρηση. Αν όμως αυτή ήταν η μοναδική της λειτουργία, τότε η ανάπτυξη των ψηφιακών μέσων ηχογράφησης θα είχε αχρηστεύσει την παραδοσιακή σημειογραφία: διότι, ως προς την περιεκτικότητα και την πιστότητα, κανένα μέσο αναπαράστασης της μουσικής δεν θα μπορούσε ίσως να συγκριθεί με έναν δίσκο ακτίνας (εκτός από μία ηχογράφηση σε δίσκο βινυλίου, σύμφωνα τουλάχιστον με ορισμένους λάτρεις του αναλογικού ήχου – αλλά, όπως και να έχει το πράγμα, δεν σκοπεύω να αναμειχθώ σε μία τέτοια αντιπαράθεση). Το γεγονός, επομένως, ότι εξακολουθούμε να χρησιμοποιούμε την παραδοσιακή σημειογραφία αποδεικνύει τη σημασία που έχουν για μας και οι υπόλοιπες λειτουργίες της. Διότι μέσω της διαδικασίας της μετάδοσης πληροφοριών από το συνθέτη στον εκτελεστή, ή γενικότερα από τον ένα μουσικό στον άλλο, οι σημειογραφίες πραγματοποιούν την ίδια στιγμή και κάτι ακόμη πιο περίπλοκο: μεταβιβάζουν έναν ολόκληρο τρόπο σκέψης περί τη μουσική. Η παρτιτούρα διαμορφώνει ένα πλαίσιο, εντός του οποίου συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της μουσικής αναγνωρίζονται ως ουσιώδη, υπό την έννοια ότι σε περίπτωση που η εκτέλεσή σου δεν αναδεικνύει αυτά τα χαρακτηριστικά, τότε πραγματικά δεν μπορείς καν να ισχυρισθείς ότι παίζεις τη συγκεκριμένη μουσική. Εάν παίζοντας το *πρελούδιο σε μι-ελάσσονα* του Σοπέν κάνεις λάθος μία νότα, κανέ-

νας (εκτός ίσως από κάνα-δυο “παντογνώστες”) δεν θα ισχυρισθεί ότι αυτό που έπαιξες δεν ήταν το *πρελούδιο σε μι-ελάσσονα*. Αλλά, βέβαια, μόνο ο Θεός ξέρει τι θα πουν οι ακροατές, αν παίζεις λάθος το 95% των φθόγγων. Κάπου ανάμεσα στα δύο αυτά άκρα βρίσκεται η ουσιώδης νότα-προς-νότα δομή που καθιστά αναγνωρίσιμο το *πρελούδιο σε μι-ελάσσονα*.

Αλλά και αυτή η ουσιώδης νότα-προς-νότα δομή συνιστά ένα μόνο μέρος της μουσικής. Διότι ανάμεσα σε αυτές τις νότες και γύρω από αυτές, ούτως ειπείν, υπάρχει ένα αχανές πεδίο ερμηνευτικών δυνατοτήτων, εντός του οποίου μπορείς να επιλέξεις να παίζεις πιο γρήγορα ή πιο αργά, πιο δυνατά ή πιο απαλά, να διαμορφώσεις ή να αρθρώσεις τις μουσικές φράσεις με τον έναν ή τον άλλον τρόπο. Τίποτε, όμως, από αυτά δεν επηρεάζει το κατά πόσον εσύ μπορείς ή δεν μπορείς να ισχυρισθείς ότι παίζεις το *πρελούδιο σε μι-ελάσσονα*. Στην πραγματικότητα, είναι αυτές ακριβώς οι δυνατότητες που καθιστούν μοναδική, μονότονη, εκκεντρική, συναισθηματικά εσωστρεφή ή απλώς έξοχη την εκτέλεσή σου.

Αριστοτέχνης της ελάχιστης μετάβασης [“Meister des kleinsten Übergangs”]

Το πρότυπο, σύμφωνα με το οποίο ένα στοιχείο προσδιορίζεται από τη σημειογραφία ενώ ένα άλλο όχι, το οποίο διαχωρίζει τι μπορεί να θεωρηθεί ως δεδομένο και τι ως αντικείμενο της εκτελεστικής ερμηνείας, συνιστά μία από τις παραμέτρους που ορίζουν έναν μουσικό πολιτισμό: δεν ορίζει μόνο τον τρόπο με τον οποίο η μουσική μεταλαμπαδεύεται, αλλά και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των διαφόρων ατόμων, οι δραστηριότητες των οποίων συνθέτουν από κοινού ένα μουσικό πολιτισμό. Καθορίζει, επίσης, σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι φαντάζονται τη μουσική στο πλαίσιο ενός δεδομένου πολιτισμού – όπως αυτό καθίσταται ολοφάνερο από το ότι είναι μόνο οι συνθέτες αυτοί που συλλαμβάνουν τη μουσική τους, παρότι θα μπορούσε κανείς να πει ότι υπάρ-

χουν κοινά πρότυπα φαντασίας που συνδέουν όλα τα μέλη μίας μουσικής κοινωνίας μεταξύ τους. Διότι το να συνθέτει κανείς στο πλαίσιο μίας οιασδήποτε παράδοσης, σημαίνει να φαντάζεται ήχους συμβατούς με τους όρους των ιδιαίτερων παραστάσεων προσδιορισμού και απροσδιοριστίας που ισχύουν στην εκάστοτε παράδοση, και αυτό με τη σειρά του σημαίνει ότι η σημειογραφία εμπλέκεται πολύ βαθύτερα στη συνθετική πράξη σε σχέση με ό,τι πολλές περιγραφές της συνθετικής διαδικασίας αφήνουν ίσως να διαφανεί.

Υπάρχουν δύο περίφημες πηγές που αφορούν στους τρόπους με τους οποίους ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν συνελάμβαναν τη μουσική τους, αντίστοιχα. Σε μία επιστολή που ήλθε στο φως μόλις στις αρχές του 19ου αιώνα (καθώς δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1815), ο Μότσαρτ εξηγούσε ότι οι μουσικές ιδέες του έρχονταν αυθόρμητα, και ότι ο ίδιος τις ανέπτυσσε στο μυαλό του, έως ότου

το σύνολο, όσο εκτενές και αν είναι, παραμένει σχεδόν τελειωμένο και ολοκληρωμένο στο μυαλό μου, έτσι ώστε να μπορώ να το παρατηρήσω, σαν μία ωραία εικόνα ή ένα όμορφο άγαλμα, με μία ματιά. [...] Η καταγραφή στο χαρτί γίνεται αρκετά γρήγορα, αφού κάθε πράγμα έχει [...] ήδη περατωθεί και σπανίως διαφέρει αυτό που εμφανίζεται στο χαρτί από αυτό που υπήρχε στη φαντασία μου.

Την παραπάνω περιγραφή της συνθετικής διαδικασίας έρχεται να επιβεβαιώσει και ο συνθέτης Λουί Σλέσερ [Louis Schlässer], ο οποίος σε ηλικία 85 ετών δημοσίευσε μία περιγραφή της συνάντησης που είχε με τον Μπετόβεν πριν από 60 και πλέον έτη, το 1822. Ο Σλέσερ παραφράζει εδώ τα λόγια του Μπετόβεν:

Κουβαλάω τις προσωπικές μου σκέψεις για πολύ καιρό, συχνά για πάρα πολύ καιρό, προτού τις καταγράψω. [...] Αλλάζω πολλά πράγματα, τα απορρίπτω και ξαναπροσπαθώ, έως ότου

μείνω ικανοποιημένος. [...] Στο βαθμό που γνωρίζω τι ακριβώς θέλω, η θεμελιώδης ιδέα ποτέ δεν με εγκαταλείπει – εμφανίζεται μπροστά μου, αναπτύσσεται – βλέπω και ακούω την εικόνα σε όλη την έκταση και τις διαστάσεις της να στέκεται μπροστά απ' το μυαλό μου σαν ένα καλούπι και δεν μου απομένει τίποτε άλλο από τον κόπο να την καταγράψω, πράγμα που υλοποιείται γρήγορα.

Η ταύτιση των απόψεων που παρατηρείται στις δύο αυτές περιγραφές είναι αξιοσημείωτη. Τόσο ο Μότσαρτ όσο και ο Μπετόβεν φέρονται να τονίζουν με έμφαση ότι μπορούν να “δουν” ή να “παρατηρήσουν” τη μουσική με μία ματιά και μάλιστα τη συγκρίνουν με μία εικόνα (επιπλέον, και η αναφορά του Μπετόβεν σε ένα καλούπι εναρμονίζεται με το “άγαλμα” του Μότσαρτ). Αμφότεροι επιμένουν επίσης στο ότι η πραγματική συνθετική εργασία διεξάγεται στο μυαλό τους, ενώ η καταγραφή της μουσικής συνιστά ασήμαντο ζήτημα. Η σημειογραφία, σύμφωνα με τις παραπάνω περιγραφές, δεν θεωρείται καν κάτι το ενσωματωμένο στη δημιουργική διαδικασία· έπεται αυστηρά του γεγονότος της σύνθεσης.

Και οι δύο αυτές περιγραφές είναι απόλυτα εναρμονισμένες με τον τρόπο σκέψης για τη μουσική, τον οποίο περιέγραψα στο δεύτερο κεφάλαιο. Ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν μάς λένε ότι η σύλληψη της μουσικής είναι μία αμιγώς ιδεατή διαδικασία, ένα επίτευγμα της φαντασίας, απρόσκοπτο από τη μηχανική διαδικασία του να τοποθετήσει κανείς την πένα στο χαρτί. Μας δίνουν μία τέλεια εικόνα του εμπνευσμένου συνθέτη, του “αριστοτέχνη της ελάχιστης μετάβασης” (για να δανεισθώ μία φράση του Τέοντορ Αντόρνο [Theodor Adorno]), το όραμα του οποίου – ένας όρος που παρουσιάζει σαφή συνάφεια προς τις βιβλικές απηχήσεις του – περικλείει κάθε λεπτομέρεια της εκτύλιξης του μουσικού έργου. Πρόκειται για μία εικόνα αυθεντίας που αγγίζει τα όρια του θείου· πράγματι, απηχεί τις θεολογικές περιγραφές της στιγμής της Δημιουργίας, κατά την οποία ο Θεός οραματίζεται και τις μικροσκοπικότερες παρα-

φυσάδες αυτού που τελικά δημιούργησε. Διότι, τόσο για τον Μότσαρτ και τον Μπετόβεν, όσο και για τον Θεό, η δημιουργία εστιάζεται σε αυτό που θα μπορούσαμε ίσως να αποκαλέσουμε στιγμή αλήθειας, στην οποία συμπυκνώνεται όλη η εκτύλιξη του χρόνου και την οποία όλοι –εκδότες, εκτελεστές, μουσικολόγοι και κριτικοί– προσπαθούν να συλλάβουν εκ νέου, με διαφορετικό κατά περίπτωση τρόπο. Δεν αποτελεί έκπληξη, λοιπόν, ότι οι συνταρακτικές αυτές περιγραφές της συνθετικής διαδικασίας μνημονεύονταν ξανά και ξανά από αμέτρητους μουσικούς του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (για παράδειγμα, προβάλλονται εξόχως στο τελευταίο βιβλίο του Σένκερ, *Der Freie Satz [Ελεύθερη σύνθεση]*). Και αυτό που κάνει διπλά αξιοπρόσεκτα όλα τα παραπάνω, είναι η εντυπωσιακή αντίθεση ανάμεσα σε αυτά που έλεγε ο Μπετόβεν, όπως βέβαια μεταδόθηκαν από τον Σλέσερ, και σε αυτά που γνωρίζουμε από τις εξωτερικεύσεις της συνθετικής του διαδικασίας.

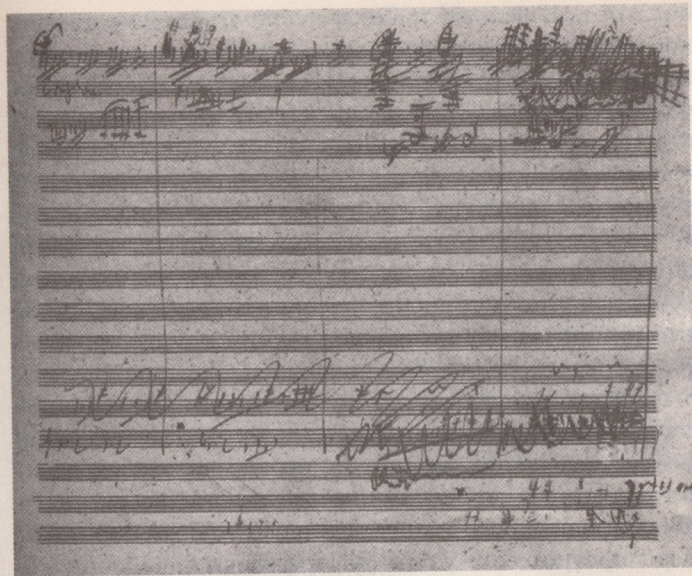
Διότι ο Μπετόβεν έπαιρνε μαζί του κομμάτια χαρτιού, και αργότερα ολόκληρα σημειωματάρια σε μέγεθος βιβλίου τσέπης, στους συχνούς περιπάτους του σε εξοχικές τοποθεσίες κοντά στη Βιέννη, σημειώνοντας αμέσως και με πολύ πρόχειρο τρόπο τις μουσικές του ιδέες, προκειμένου να μην τις ξεχάσει στο σπίτι του, εξάλλου, διατηρούσε μεγαλύτερα σημειωματάρια στο γραφείο του, στα οποία μπορούσε είτε να αντιγράφει τα αποτελέσματα των εμπνεύσεών του από την εξοχή, είτε να εισαγάγει νέες ιδέες, πλάθοντας και αναπλάθοντας τη μουσική, αναπτύσσοντάς τη λίγο λίγο, κάνοντας διορθώσεις ή προσθήκες σε αυτήν, είτε ακόμη διαγράφοντάς την και ξεκινώντας πάλι από την αρχή. Μετά το θάνατο του Μπετόβεν, τα σημειωματάρια αυτά βρέθηκαν διασκορπισμένα και σε πολλές περιπτώσεις διαλυμένα, αλλά ένα από τα εκτενέστερα σε διάρκεια ερευνητικά προγράμματα στη μεταπολεμική μουσικολογία κατόρθωσε να ανακατασκευάσει την αρχική τους σειρά. Το αποτέλεσμα είναι ότι μπορεί κανείς πλέον να δουλέψει μέσα από αυτά και να ανιχνεύσει την επίπονη και ενίοτε σχεδόν επώδυ-

νη διαδικασία, μέσω της οποίας ο Μπετόβεν προχωρούσε αργά αργά (άλλοτε κατά τρόπον ευθύ και άλλοτε μέσα από τεράστιες λοξοδρομήσεις) προς τη μουσική την οποία γνωρίζουμε. Για παράδειγμα, ενώ το πρώτο τμήμα της “Ωδής στη Χαρά” φαίνεται πως του ήλθε στο μυαλό με ελάχιστη δυσκολία, το μεσαίο τμήμα τού προξένησε τεράστια προβλήματα· υπάρχουν σχεδιάσματα επί σχεδιασμάτων γι’ αυτό, στα οποία ο Μπετόβεν δοκιμάζει μία ιδέα και έπειτα μία άλλη, άλλοτε επεξεργαζόμενος διαφορετικές δυνατότητες κατά τρόπο συστηματικό και άλλοτε πάλι δοκιμάζοντας κάποια πράγματα εμφανώς στα τυφλά και με τελείως τυχαία σειρά. Ξανά και ξανά διαπιστώνουμε εδώ ότι τα πιο χαρακτηριστικά και εκφραστικά στοιχεία της μουσικής παρουσιάζονται το ένα δίπλα στο άλλο μόνο κατά τα τελικά στάδια της συνθετικής διαδικασίας· όπως το έθεσε ο Γκούσταβ Νότεμπομ [*Gustav Nottebohm*] (ο πρώτος σοβαρός μελετητής των σημειωματαρίων του Μπετόβεν), «στους περισσότερους ανθρώπους η δημιουργική ικανότητα εντείνεται σιγά σιγά με τη δουλειά, αλλά στην περίπτωση του Μπετόβεν τα πράγματα ήταν διαφορετικά, αφού σε αυτόν η δημιουργική ικανότητα δούλευε με αμείωτη ένταση· πράγματι, συχνά αυτή ανερχόταν στις μέγιστες κορυφώσεις της μόνο την ύστατη στιγμή».

Η εξήγηση αυτής της τόσο καταφανούς ασυμφωνίας μεταξύ των όσων έλεγε και όσων έκανε ο Μπετόβεν είναι στην πραγματικότητα απογοητευτικά απλή και έχει ήδη εξιστορηθεί από τον Μέυναρντ Σόλομον. Η επιστολή που αποδόθηκε στον Μότσαρτ υπήρξε σχεδόν με απόλυτη βεβαιότητα επινόηση του Φρήντριχ Ρόχλιτς [*Friedrich Rochlitz*], δημοσιογράφου και κριτικού που είχε την επιμέλεια της έκδοσης του περιοδικού, στο οποίο αυτή εμφανίσθηκε για πρώτη φορά. Και η εκ μέρους του Σλέσερ περιγραφή της συνομιλίας του με τον Μπετόβεν υπήρξε σχεδόν με απόλυτη βεβαιότητα μία συνειδητή ή ασυνείδητη αντιγραφή της επιστολής του Ρόχλιτς· διότι αμφότερες είναι τόσο παραπλήσιες, που δύσκολα επιτρέπουν σε οποιαδήποτε άλλη ερμηνεία να καταστεί αληθοφανής. Οι σύγχρονοι

τους, που επιβεβαιώναν ότι οι περιγραφές αυτές ήταν γνήσιες, φαινόταν από την πλευρά τους αξιόπιστοι, όχι βέβαια επειδή οι εν λόγω περιγραφές ανταποκρίνονταν στον τρόπο με τον οποίο συνέθετε ο Μότσαρτ ή ο Μπετόβεν (όπως αυτό καθίσταται φανερό τουλάχιστον στην περίπτωση του Μπετόβεν), ούτε επίσης επειδή έμοιαζε πιθανό αυτές να συμφωνούσαν πράγματι με ό,τι είχε δηλώσει ο Μότσαρτ ή ο Μπετόβεν (θυμηθείτε ότι καθεμία από αυτές τις περιγραφές εμφανιζόταν δεκαετίες μετά το θάνατο του συνθέτη), αλλά επειδή ανταποκρίνονταν σε ό,τι *όφειλαν*, από την οπτική γωνία του 19ου αιώνα, να έχουν πει οι συνθέτες. Εν συντομία, οι περιγραφές αυτές μάς αποκαλύπτουν πάρα πολλά για τον τρόπο σκέψης της ρομαντικής περιόδου, αλλά ελάχιστα για τον Μότσαρτ, τον Μπετόβεν ή την ίδια τη συνθετική διαδικασία.

Εάν θέσουμε στο περιθώριο αυτές τις ασκήσεις μυθοπλασίας, μπορούμε να διαπιστώσουμε επακριβώς πόσο στενά ήταν συνυφασμένος ο τρόπος με τον οποίο ο Μπετόβεν συνελάμβανε τη μουσική με τον τρόπο που την κατέγραφε. Η μανία με την οποία έγραφε, ξανάγραφε, διέγραφε και επανασχεδίαζε σε σκίτσα, όπως αυτό της εικόνας 18, συνιστά επαρκή μαρτυρία για την απόρριψη της προσέγγισης της προκαθορισμένης “θεμελιώδους ιδέας” εκ μέρους του Μπετόβεν, η οποία, σύμφωνα με τον Σλέσερ, ουδέποτε τον εγκατέλειπε. Αντιθέτως, τα σχεδιάσματά του εμφανίζουν τη μουσική να σφυρηλατείται, να σφυροκοπείται, ούτως ειπείν, στο αμόνι της πέννας και του χαρτιού. Εδώ δεν πρόκειται, λοιπόν, για κάποια εξαυλωμένη διαδικασία· ορισμένες φορές, μελετώντας κανείς προσεκτικά τα σημειωματάρια, συναισθάνεται σχεδόν ενδόμυχα τη λάξευση της πέννας του Μπετόβεν στις ίνες του χειροποίητου χαρτιού, καθώς αυτός αγωνιζόταν να δώσει έκφραση σε κάποια ατίθαση, ημι-διαμορφωμένη ιδέα. Άλλες φορές πάλι, μπορεί κανείς να έχει την εντύπωση πως η μουσική ξεπροβάλλει άμεσα από τη σελίδα, καθώς ο Μπετόβεν *έβλεπε* καθαρά αυτό που είχε στο μυαλό του. Όταν λοιπόν λέμε ότι ο Μπετόβεν “έγραψε” μία συμφωνία, δεν χειριζόμαστε το λόγο μεταφορικά· αναφε-



18. Αυτόγραφο του ημιτελούς *κονσέρτου για πιάνο*, Hess 15, του Μπετόβεν (Κρατική Βιβλιοθήκη του Βερολίνου, χειρόγραφο Artaria 184), σ. 18. Αυτή η κατά το ήμισυ συμπληρωμένη παρτιτούρα ακολουθεί την παλιομοδίτικη διάταξη των οργάνων της ορχήστρας στο πεντάγραμμο, σύμφωνα με την οποία τα βιολιά και οι βιόλες καταχωρίζονται στα τρία πρώτα πεντάγραμμα της σελίδας, ενώ τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα εμφανίζονται στο τέταρτο από το τέλος πεντάγραμμο.

ρόμαστε στη φυσική επαφή της πέννας με το χαρτί, καθώς και σε μία δημιουργική πράξη που ήταν αναπόσπαστη από τις επιταγές και τις αντιστάσεις που προέβλεπε η δυτική σημειογραφία του πενταγράμμου.

Γνωρίζουμε τόσα πολλά για τη συνθετική διαδικασία που ακολουθούσε ο Μπετόβεν χάρη στον ιδιόρρυθμο τρόπο με τον οποίο συνέθετε (σχεδίαζε, μουντζούρωνε, λογάριζε, αυτοσχεδίαζε) στο χαρτί, και αυτό συνιστά μία προσωπική συνήθεια που ξεκίνησε πολύ πριν χάσει την ακοή του· εάν, όμως, δεν

δούλευε κατ' αυτό τον τρόπο, φαίνεται ότι δεν θα μπορούσε και να συνεχίσει να συνθέτει όπως πριν, από τη στιγμή που η κώφωσή του κατέστη βαριά. Αλλά οι περισσότεροι κλασικοί συνθέτες δεν συνέθεταν κατ' αυτό τον τρόπο· αυτό σημαίνει ότι γνωρίζουμε λιγότερα σχετικά με το πώς αυτοί συνέθεταν· σημαίνει, επίσης, ότι είναι επικίνδυνο να γενικεύει κανείς, ταυτίζοντας αυτό που έκανε ο Μπετόβεν με αυτό που έκαναν άλλοι συνθέτες. Παρ' όλα αυτά, μοιάζει απίθανο οποιοσδήποτε συνθέτης απλώς να κάθεται και να περιμένει, μέχρις ότου το μυαλό του γεμίσει με μουσική, προκειμένου στη συνέχεια να την αποτυπώσει σε έναν αριθμό σελίδων (σύμφωνα με περιγραφές συγχρόνων του Μότσαρτ και του Σούμπερτ [Schubert]), οι συνθέτες αυτοί βρίσκονταν πιο κοντά σε μία τέτοια διαδικασία, αλλά ακόμη και αυτοί σχεδίαζαν και διόρθωναν ξανά και ξανά τη μουσική τους στο χαρτί). Διότι οι κλασικοί συνθέτες είχαν στη διάθεσή τους ένα άλλο μέσο για να έλθουν αντιμέτωποι με την αναπαράσταση της μουσικής, να δοκιμάσουν διάφορα πράγματα και να τα διαμορφώσουν δαμάζοντας τις εμπειρικές τους αντιστάσεις – και αυτό το μέσο δεν άφηνε ορατά ίχνη, όπως τα σχέδια του Μπετόβεν (ή τα μαθήματα μουσικής στο σχολείο της Αγίας Τριάδος). Το μέσο αυτό ήταν το πιάνο.

Θα έχετε ακούσει ορισμένες φορές να διατυπώνεται η άποψη ότι οι πραγματικοί συνθέτες συνθέτουν καθισμένοι στα γραφεία τους και όχι μπροστά σε ένα ηλεκτροφόρο όργανο (η πρακτική των εξετάσεων στην αρμονία και την αντίστιξη φαίνεται πως έχει βασισθεί σε αυτή την ιδέα, διότι σε διαφορετική περίπτωση θα ήταν δύσκολο να διανοηθεί κανείς να κλειδώσει τους σπουδαστές σε αίθουσες εξετάσεων δίχως όργανα και να περιμένει από αυτούς να εξέλθουν έχοντας γράψει μουσική). Υπήρχαν, ασφαλώς, συνθέτες που μπορούσαν να κάνουν κάτι τέτοιο. Μία ιστορία λέει ότι ο Γάλλος συνθέτης Μωρίς Ραβέλ [Maurice Ravel] επισκέφθηκε μία ημέρα τον Βων-Ουίλιαμ στο χώρο μελέτης του και βρήκε τον Άγγλο να δουλεύει παράμετρα στο γραφείο του. Ο Ραβέλ κατελήφθη από τρόπο· «πώς

μπορείς να βρίσκεις νέες συγχορδίες δίχως πιάνο;», τον ρώτησε. Και οι γεμάτες οργή και απογοήτευση επιστολές, στις οποίες συνθέτες σαν τον Σοπέν και τον Μάλερ επιτιμούν με έντονο τρόπο ανίκανους εμπόρους πιάνων, επειδή αυτοί απέλησαν να τους προμηθεύσουν εγκαίρως με όργανα και έτσι τους εμπόδιζαν να συνεχίσουν τη δουλειά τους, αποδεικνύουν ότι υπήρχαν και άλλοι συνθέτες που θα έπαιρναν το μέρος του Ραβέλ (είναι ευτύχημα το ότι οι Σοπέν, Μάλερ και Ραβέλ δεν ήταν υποχρεωμένοι να συνθέτουν σε αίθουσες εξετάσεων). Η ιδέα ότι κάτι δεν πάει καλά όταν κάποιος συνθέτει με τη βοήθεια ενός ηλεκτροφόρου δεν συνιστά τίποτε περισσότερο από μία ακόμη έκφανση του μύθου του 19ου αιώνα, ότι η μουσική είναι κάτι αγνό και εξαυλωμένο που έρχεται αυθόρμητα από το βασίλειο του πνεύματος. Οι συνθέτες γνωρίζουν ότι η μουσική δεν είναι κάτι που απλά προκύπτει στην τύχη, όπως ο καιρός· είναι κάτι που διαμορφώνεται.

Το παράδοξο της μουσικής

Κατά τα έτη 1973-1974, ο πρωτοποριακός συνθέτης Γκιέργκι Λίγκετι [György Ligeti], ο οποίος γεννήθηκε μεν στην Ουγγαρία, αλλά μετανάστευσε στη Δύση μετά τη ρωσική εισβολή του 1956, συνέθεσε ένα ορχηστρικό κομμάτι που ονόμασε *Πολυφωνία του Σαν Φρανσίσκο*. Όπως και το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής που ο Λίγκετι έγραφε εκείνη περίπου την περίοδο, πρόκειται για ένα πυκνογραμμένο κομμάτι, για μία ζούγκλα ελισσόμενων και αναρριχόμενων μελωδικών γραμμών. Ο Λίγκετι, ωστόσο, χρησιμοποίησε μία διαφορετική μεταφορά για να εξηγήσει πώς προσπάθησε να προσαρμόσει τα ενίοτε ανεξικνίαστα σε επίπεδο απλών φθόγγων μουσικά πρότυπα σε ένα συστηματικά καθορισμένο πλαίσιο: «Μπορεί κανείς να φαντασθεί διάφορα αντικείμενα σε ένα πλήρως ακατάστατο συρτάρι», έγραφε. «Το συρτάρι έχει μία πολύ συγκεκριμένη μορφή. Μπορεί στο εσωτερικό του να επικρατεί χάος, αλλά το ίδιο είναι σαφώς οροθετημένο». Μία μεταφορά σαν κι αυτή συλλαμβάνει ορισμένες εξέχουσες απόψεις της μουσικής, αλλά την

ίδια στιγμή δεν λείπει τίποτε για άλλες; γι' αυτόν τον λόγο, υπάρχουν και άλλα μουσικά κομμάτια τα οποία θα μπορούσαν να ταιριάζουν σε αυτήν, εξίσου καλά με την *Πολυφωνία του Σαν Φρανσίσκο*. Αν η μουσική δημιουργεί σε κάποιον την εντύπωση ενός ακατάληπτου ηχητικού κουβαριού, τότε η ακρόασή της έχοντας την εικόνα του συρταριού που περιγράφει ο Λίγκετι κατά νου, μπορεί ενδεχομένως να προσφέρει έναν τρόπο κατανόησής της. Ή, για να χρησιμοποιήσω τη δική μου εναλλακτική μεταφορά, άπαξ και γνωρίζεις κανείς την έκταση ενός δάσους, ίσως είναι σε θέση να διακρίνει ευκολότερα τα αμυδρά μονοπάτια ανάμεσα στους θάμνους.

Συνήθως, βέβαια, δεν σκεπτόμαστε τη μουσική με τη μορφή συρταριών ή δασών και, ως εκ τούτου, τέτοιες μεταφορές χαρακτηρίζονται ως φανταστικές αναπαραστάσεις της μουσικής – φανταστικές αναπαραστάσεις που, στην καλύτερη περίπτωση, μπορούν κατά κάποιο τρόπο να εμπλουτίσουν ή να ενδυναμώσουν τη μουσική μας εμπειρία (ένα σημαντικό μέρος των κριτικών κειμένων για τη μουσική συνίσταται ουσιαστικά στην ανάπτυξη διαφωτιστικών μεταφορών για την περιγραφή συγκεκριμένων συνθέσεων: κατά το 19ο αιώνα, η προσέγγιση αυτή προσέλαβε τον εμπνευσμένο από τη Βίβλο όρο “ερμηνευτική”, ο οποίος υποδήλωνε την αποκάλυψη του νοήματος που ήταν κρυμμένο πίσω από τη μουσική). Εντούτοις, όλες οι περιγραφές της μουσικής χρησιμοποιούν μεταφορές: μόνο που οι μεταφορές αυτές δεν είναι πάντοτε τόσο εμφανείς. Προκειμένου να το αποδείξουμε, ας προσπαθήσουμε απλώς να μιλήσουμε για τη μουσική χωρίς να υποθέσουμε σε μεταφορές. Ένα από τα βασικότερα πράγματα που θα θέλαμε ενδεχομένως να παρατηρήσουμε είναι ότι μία νότα είναι υψηλότερη ή χαμηλότερη από κάποια άλλη. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι οι υψηλές νότες έρχονται κυριολεκτικά από τον ουρανό και οι χαμηλές από τα βόθρα της αβύσσου, από τα έγκατα της γης (παρότι ίσως δημιουργηθούν σε ορισμένους τέτοιες εντυπώσεις, αν ακούσουν τον *Ανερχόμενο κορδαλλό* [The Lark Ascending] του Βων-Ουίλιαμς και το *Πρελούδιο του Χρυσού του Πρίνου* [Das

Rheingold] του Βάγκνερ [Wagner], αντίστοιχα). Είναι μονάχα μία μεταφορά: οι υψηλές νότες είναι κατά κάποιο τρόπο πυκνότερες, λαμπρότερες, φωτεινότερες, υψηλότερες... και, ασφαλώς, στη σημειογραφία του πενταγράμμου εμφανίζονται υψηλότερα στη σελίδα. Έπειτα πάλι, θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για την υφή ενός μουσικού κομματιού. Υφή; Ο φλοιός ενός δένδρου, τα βρύα, το βελούδο, ένα χονδρό ύφασμα, τέτοια πράγματα έχουν όντως κάποια υφή, αλλά πώς είναι δυνατόν η μουσική να έχει υφή, από τη στιγμή που δεν μπορούμε να την αγγίξουμε; Και τι εννοούμε, όταν αναφερόμαστε σε ένα μουσικό “κομμάτι”; Κόβουμε μήπως κομμάτια μουσικής από έναν κύλινδρο, όπως κομμάτια υφάσματος, ή από κάποια δεσμίδα; Και τι είδους δεσμίδα;

Ο μεταφορικός λόγος είναι έμφυτος στη γλώσσα και μάλιστα τόσο βαθιά ριζωμένος σε αυτήν, που συνήθως ούτε καν αντιλαμβανόμαστε την παρουσία του. Και μαζί με τις μεταφορές της μουσικής ως ενός συρταριού ή ενός δάσους, όλες αυτές οι ενσωματωμένες μεταφορές απεικονίζουν αυτό που θα μπορούσε ίσως να χαρακτηριστεί θεμελιώδης, ριζική μεταφορά του δυτικού μουσικού πολιτισμού: το ότι η μουσική συνιστά ένα είδος αντικειμένου. Ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν, ή μάλλον ο Ρόχλιτς και ο Σλέσερ, το εξέφραζαν αυτό με ιδιαίτερη σαφήνεια, όταν συνέκριναν τη μουσική με έναν ζωγραφικό πίνακα ή ένα άγαλμα. Αλλά η μεταφορά της μουσικής ως αντικειμένου οδηγεί πολύ βαθύτερα από τη διαδικασία μυθοποίησης της μουσικής αισθητικής του 19ου αιώνα: πολύ απλά, δεν μπορείς να ξεφύγεις από αυτήν, εκτός και αν είσαι πρόθυμος να σταματήσεις εντελώς να μιλάς για τη μουσική (και οι άνθρωποι δεν θα πάνε ποτέ να μιλούν για κάτι που τους ενδιαφέρει τόσο πολύ όσο η μουσική). Ολόκληρη η ιδέα του γραπτού λόγου περί μουσικής βασίζεται σε αυτή τη μεταφορά: ακόμη και η δυτική σημειογραφία του πενταγράμμου δείχνει τη μουσική να “κινείται” προς τα πάνω και προς τα κάτω και από τα αριστερά προς τα δεξιά στη σελίδα. Αλλά τι είναι αυτό που τη θέτει σε κίνηση, στην πραγματικότητα; Κυριολεκτικά, τίποτε.

όπως κατέστησε φανερό ο Ρότζερ Σκράτον [Roger Scruton], όταν λέμε ότι η μουσική κινείται, τη μεταχειριζόμαστε ως ένα φανταστικό αντικείμενο. Το ίδιο ισχύει και όταν γυρίζει κανείς ορισμένες σελίδες πίσω σε μία παρτιτούρα, για να αντιπαραβάλει δύο μουσικά περάσματα. Σε τελική ανάλυση, δεν μπορούμε να διπλώσουμε το χρόνο όπως ένα χαρτί· όταν, λοιπόν, συγκρίνει κανείς ένα προηγούμενο πέρασμα με ένα επόμενο, στην πράξη αποδεσμεύει τη μουσική από το πέρασμα του χρόνου και, κατά συνέπεια, μετατρέπει μία χρονική εμπειρία σε φανταστικό αντικείμενο. Αυτή είναι μία από τις σκοπιμότητες που εξυπηρετούν οι παρτιτούρες.

Εδώ, λοιπόν, έγκειται η βασική αντινομία της μουσικής. Τη βιώνουμε στο χρόνο αλλά, προκειμένου να τη χειριστούμε, ή ακόμη και για να την κατανοήσουμε, την αφαιρούμε από το χρόνο και, υπ' αυτή την έννοια, την παραποιούμε. Δεν πρόκειται, εντούτοις, για παραποίηση την οποία δεν μπορούμε να ανεχθούμε· απεναντίας, αυτή συνιστά βασικό τμήμα του *είναι* της μουσικής (και όχι μόνο της έντεχνης δυτικής, θα μπορούσα να πω, διότι όλοι οι μουσικοί πολιτισμοί βασίζονται στην αναπαράσταση της μουσικής, ανεξαρτήτως του αν αυτή είναι σημειογραφική, χειρονομική ή οποιασδήποτε άλλης μορφής· παρ' όλα αυτά, δεν θα ασχοληθώ περαιτέρω με αυτό το ζήτημα). Το σημαντικότερο είναι να αναγνωρίσουμε την παραποίηση ως έχει και να μη συγχέουμε τα φανταστικά αντικείμενα της μουσικής με τις εμπειρίες στο χρόνο, τις οποίες αυτά διατηρούν. Υπάρχει η ευρέως διαδεδομένη – και ίσως εν μέρει δικαιολογημένη – άποψη ότι εδώ έγκειται ένα από τα προβλήματα που αντιμετώπισε η νέα μουσική μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, όταν η “σοβαρή” σύνθεση τέθηκε υπό την προστασία των πανεπιστημιακών μουσικών τμημάτων· ορισμένοι συνθέτες προσέδιδαν ολοένα και περισσότερο διανοουμενίστικο χαρακτήρα σε ό,τι σημείωναν επί της παρτιτούρας, σχεδόν σαν να διατύπωναν μαθηματικές αποδείξεις μέσω του ήχου, χωρίς προφανώς να έχουν επίγνωση του γεγονότος ότι τίποτε από αυτά δεν μεταβιβαζόταν τελικά στα φθίνοντα ακροατήριά τους.

Αλλά η σύγχυση του αντικειμένου της φαντασίας και της εμπειρίας είναι βαθιά ριζωμένη. Όταν πηγαίνει κάποιος σε ένα κατάστημα και λέει «έχετε μουσική του Σοράμπτζι [Sorabji];», ρωτάει αν έχουν εκεί την παρτιτούρα ή το δίσκο ακτίνας που επιθυμεί· όπως, όμως, είπα και στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, η μουσική είναι κάτι άλλο (θυμηθείτε επίσης ότι και ο Riginini, ο οποίος μπορούσε να παίζει μόνο έχοντας “τη μουσική” μπροστά του, έπρεπε να διδαχθεί πώς να παίζει μουσική). Όπως λοιπόν συμβαίνει συχνά όταν μιλάμε για μουσική, δεν λέμε ακριβώς ό,τι εννοούμε, ούτε εννοούμε αυτά που λέμε. Ή, για να το θέσω διαφορετικά, οποτεδήποτε επιχειρούμε να εκφέρουμε λόγο περί μουσικής, φαίνεται πως τελικά καταλήγουμε να αλλάζουμε το θέμα μας.

Πού βρίσκεται, επομένως, το φανταστικό εκείνο μουσείο που περιέγραφα στο δεύτερο κεφάλαιο, εκείνος ο “τάφος του Τυταχαμών” που περιέχει τα πιο πολυσύνθετα αντικείμενα, που συλλαμβάνονται ως τέτοια μόνο στη φαντασία, δηλαδή τα μουσικά έργα; Άραγε, ολόκληρη αυτή η ιδέα του φανταστικού μουσείου δεν βασίζεται σε μία σύγχυση αντικειμένων της φαντασίας και χρονικών εμπειριών; Μπορώ να σκεφθώ δύο απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα, μία ριζοσπαστική και μία άλλη, λιγότερο ριζοσπαστική. Η λιγότερο ριζοσπαστική απάντηση έγκειται στο να πούμε ότι, εφόσον τα μουσικά έργα δεν συνιστούν εμπειρίες αλλά απλώς υποκατάστατα αυτών, ούτως ειπείν, τότε το ίδιο θα μπορούσε να ειπωθεί και για τα περιεχόμενα κάθε άλλου μουσείου: οι πίνακες, για παράδειγμα, αγοράζονται και πωλούνται (και ακόμη ασφαρίζονται και κλέπτονται) ως φυσικά αντικείμενα, πλην όμως όταν πηγαίνουμε σε μία έκθεση δεν το κάνουμε για να παρατηρήσουμε αυτούς καθ' εαυτούς τους πίνακες αλλά για τις εμπειρίες που αυτοί μπορούν να μας προσφέρουν – και οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους μπορούν αυτοί να βιωθούν είναι όσοι και οι άνθρωποι που τους εξετάζουν. Θα διερευνήσω ορισμένες από τις επιπτώσεις αυτής της ιδέας στο επόμενο κεφάλαιο.

Η ριζοσπαστικότερη απάντηση (ή, ίσως, η ίδια ακριβώς απάντηση, διατυπωμένη κατά τρόπο ριζοσπαστικότερο) έχει προταθεί από το βιολόγο Ρίτσαρντ Ντόκινς [Richard Dawkins], στην έντονα ανησυχητική εικόνα του “ποταμού των γονιδίων”. Σκεπτόμαστε την ανθρώπινη ιστορία, αλλά ακόμη και την προϊστορική εξέλιξη του γένους μας, σαν να αποτελείται από τη μακρά διαδοχή μεμονωμένων ατόμων· σαν αυτά να έχουν αναπαραχθεί και διασταυρωθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε κάποια γονίδια να έχουν παράλληλα μεταβιβασθεί από τον έναν στον άλλον, περνώντας από γενεά σε γενεά και επηρεάζοντας αποφασιστικά τη σημερινή εθνική, φυσική και πνευματική υπόσταση της ανθρώπινης φυλής. Αλλά ο Ντόκινς αντιστρέφει αυτή την υπόθεση, καθιστώντας τα γονίδια πρωταγωνιστές και πραγματικούς δημιουργούς της ανθρώπινης ιστορίας, έχοντας ως μοναδικό κίνητρό τους (αν βέβαια μία τόσο ανθρωπομορφική λέξη μπορεί να θεωρηθεί κατάλληλη και για τα γονίδια) την πιστή αντιγραφή. Σε αυτή την εκδοχή της ιστορίας, τα ανθρώπινα όντα υποβαθμίζονται σε παροδικούς συσχετισμούς γονιδίων, σε απλούς στροβίλους στον ποταμό της ζωής. Θα μπορούσαμε, ενδεχομένως, να δούμε και τα περιεχόμενα του μουσείου των μουσικών έργων κατά τον ίδιο τρόπο. Διότι η ιστορία της μουσικής παρουσιάζεται παραδοσιακά περίπου σαν μία σειρά από πέτρες που προεξέχουν από ένα ποτάμι, με τη βοήθεια των οποίων μπορεί κανείς να περάσει απέναντι, σαν μία διαδρομή από το ένα αριστούργημα στο άλλο, η οποία οδηγεί από το μακρινό παρελθόν στο παρόν και πέρα από αυτό (τα παλαιομοδίτικα κείμενα αποτίμησης της μουσικής βρίθουν όρων, όπως ο “ρουζ” της ιστορίας ή η “πομπή” των μεγάλων συνθετών). Η, για να χρησιμοποιήσουμε μία καταλληλότερη ίσως μεταφορά, η ιστορία της μουσικής παρουσιάζεται σαν ένα είδος περιήγησης σε μουσείο, όπου μπορεί κανείς να σταθεί για να θαυμάσει καθένα από τα φανταστικά αντικείμενα που εκτίθενται σε αυτό, πριν προχωρήσει προς το επόμενο.

Σύμφωνα με το μοντέλο του Ντόκινς, όλα θα μπορούσαν να ακολουθήσουν την αντίθετη πορεία. Η εξέλιξη της ιστορίας θα

μπορούσε να μην υπηρετείται από τα μουσικά έργα – τις πέτρες που προεξέχουν από το ποτάμι – αλλά από ό,τι βρίσκεται ανάμεσά τους: από τα συνεχώς μεταβαλλόμενα (όσο και γεωγραφικώς ρευστά) πρότυπα σύλληψης και αντίληψης που συνδέονται στη σύσταση τέτοιων έργων. Θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε τα μουσικά έργα ως απλά ίχνη των ιστορικών εξελίξεων, ως άδεια κελύφη στα οποία μπορεί να εμφυσηθεί ζωή μόνο μέσα από μία δημιουργική ανακατασκευή των μουσικών εμπειριών που κάποτε προσδιόριζαν το νόημά τους. Και η δημιουργική φαντασία που εμπλέκεται εδώ είναι η δική μας· θα μπορούσαμε σχεδόν να πούμε ότι σε μία τέτοια περίπτωση θα εξετάζαμε την ιστορία της μουσικής σαν περιγραφή, ουσιαστικά, της προσωπικής μας περιήγησης στους θαλάμους του φανταστικού μουσείου των μουσικών έργων. Επανερχόμαστε, λοιπόν, στην ιδέα πως, όταν διερευνούμε τη μουσική, δεν εξετάζουμε απλώς κάτι ανεξάρτητο από εμάς, κάτι που βρίσκεται “εκεί έξω”· υπάρχει η αίσθηση ότι παράλληλα εμβαθύνουμε και στους ίδιους μας τους εαυτούς.

Τα πράγματα δεν θα μπορούσαν να είναι πολύ διαφορετικά, αφού η μουσική αποτελεί αντικείμενο της φαντασίας.

Κεφάλαιο 5

Ένα αντικείμενο αναπαράστασης

Δύο πρότυπα τέχνης

Ο φιλόσοφος Λούντβιχ Βίτγκενσταϊν [Ludwig Wittgenstein] αντιπαρέβαλε κάποτε την κατανόηση μίας πρότασης με την κατανόηση ενός μουσικού θέματος. Το έπραξε κατά την πορεία ενός συλλογισμού του, ο οποίος στρεφόταν ενάντια σε ό,τι αποκαλούσε “απεικονιστική” θεωρία νοήματος. Ο όρος αυτός υποδήλωνε την ιδέα, την οποία και εγώ ανέφερα συνοπτικά στο πρώτο κεφάλαιο, ότι η γλώσσα αναπαριστά μία εξωτερική πραγματικότητα που υφίσταται ανεξάρτητα από την ίδια – ότι δηλαδή η γλώσσα δεν είναι παρά ένα μέσο, με άλλα λόγια. Ο Βίτγκενσταϊν ήθελε να τονίσει κυρίως ότι, μολοντί εύλογα θα θεωρούσαμε μία πρόταση όπως “Ο Γιάννης χτυπά τη Μαίρη” ως απλή αναπαράσταση ενός γεγονότος, το οποίο αυτό καθ’ εαυτό δεν σχετίζεται σε τίποτε με τη γλώσσα, παρ’ όλα αυτά δεν μπορούμε να συλλάβουμε με τον ίδιο τρόπο και ένα μουσικό θέμα: η κατανόηση ενός μουσικού θέματος ισοδυναμεί απλά με την κατανόηση αυτού του ιδίου και όχι με την κατανόηση κάποιας εξωτερικής πραγματικότητας, την οποία το μουσικό θέμα υποτίθεται ότι αναπαριστά.

Αλλά η “απεικονιστική” θεωρία νοήματος είναι βαθιά ριζωμένη στο δυτικό πολιτισμό· αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε “κλασική” αισθητική – η οποία έλκει κατά κύριο λό-

γο την καταγωγή της από τον Πλάτωνα, με τη σημαντική συνεπίδραση και της σκέψης του 18ου αιώνα – είναι, κατ’ ουσίαν, μία απόπειρα εφαρμογής της “απεικονιστικής” θεωρίας στις τέχνες. Οι εικαστικές τέχνες συνιστούν το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα. Αν στόχος της ζωγραφικής ή της γλυπτικής είναι να αναπαραστήσουν την όψη των πραγμάτων όπως αυτά είναι στην πραγματικότητα – ή, ακόμη περισσότερο, να τα απεικονίσουν όπως αυτά θα μπορούσαν να είναι στην ιδανική τους μορφή, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στην αναπαράσταση του ανθρώπινου σώματος στον *Δαβίδ* του Μικελάντζελο – τότε θα πρέπει να υπάρχουν απόλυτα κριτήρια, βάσει των οποίων είναι δυνατό να αποτιμάται η τέχνη. Και αυτά τα κριτήρια δεν έχουν την παραμικρή σχέση με τις περιστάσεις που γέννησαν ένα έργο ή με τους λόγους για τους οποίους αυτό κατασκευάσθηκε· σχετίζονται μόνο με το έργο τέχνης καθ’ εαυτό. Το γεγονός αυτό καθίσταται στην πραγματικότητα ορόσημο της αληθινής τέχνης, η οποία υπερβαίνει τα κοινωνικά και ιστορικά συμφραζόμενά της και ενσαρκώνει αιώνιες αξίες. Εξ αυτού συνάγεται ότι η τέχνη πρέπει να αποτιμάται και να καθίσταται αντικείμενο απόλαυσης καθ’ εαυτή, σε μία πράξη σχεδόν θρησκευτικής ενάτηνισης. Κατ’ αυτό τον τρόπο, η κλασική αισθητική καθιέρωσε τον τύπο ενός αυτοδύναμου εμπειρογνώμονα ή κριτικού, ενός ανθρώπου, δηλαδή, ο οποίος παραβλέπει τις διαδικασίες της καλλιτεχνικής δημιουργίας, τηρώντας και αναζητώντας διαχρονικά πρότυπα καλλιτεχνικής αλήθειας και ομορφιάς.

Η ιδέα ενός αιώνιου, σχεδόν θρησκευτικού έργου τέχνης είναι στενά συνδεδεμένη με τη σκέψη του 19ου αιώνα για τη μουσική. Παρ’ όλα αυτά, η μουσική είχε ήδη ενταχθεί στο πλαίσιο της κλασικής αισθητικής πολύ νωρίτερα. Έχω ήδη περιγράψει και επεξηγήσει έναν από τους τρόπους με τους οποίους η μουσική μπορούσε να εκληφθεί ως μίμηση ενός αντικειμένου που βρίσκεται έξω από αυτήν: αυτή η ιδέα μάς μεταφέρει στο απώτερο παρελθόν, τουλάχιστον έως τον Πυθαγόρα, σύμφωνα με τον οποίο η μουσική συνιστούσε αναπαρά-

Μουσική

σταση της κοσμικής αρμονίας, αποτελούσε, δηλαδή, μικροκοσμική αναπαράσταση του μακρόκοσμου. Όσο αλλόκοτη ή εκκεντρική και αν φαίνεται η ιδέα αυτή σήμερα, ωστόσο διατηρήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Παρ' όλα αυτά, μέχρι το 18ο αιώνα είχε εκτοπισθεί από την περισσότερο εύπλαστη ιδέα της μουσικής μίμησης, που έμεινε γνωστή και ως “θεωρία των παρορμήσεων” [“Affektenlehre”]. Η έννοια της “παρόρμησης”, εντός του πλαισίου αυτού, υποδηλώνει κάτι ενδιάμεσο μεταξύ της “διάθεσης” και του “πάθους” και, σύμφωνα με την εν λόγω θεωρία, η μουσική προσλαμβάνει το νόημά της χάρη στην ικανότητά της να συλλαμβάνει και να μεταδίδει παρορμήσεις όπως η αγάπη, ο θυμός ή η ζήλια. Υπό το πρίσμα αυτό, η πλήρης δυναμική της μουσικής πραγματωνόταν στην οπερατική σκηνή, όπου η μουσική παρείχε το συναισθηματικό υπόβαθρο σε δραματικά λόγια και πράξεις (μπορούμε, επίσης, να κατανοήσουμε πώς, υπό αυτή την έποψη, η “καθαρή” μουσική – η μουσική χωρίς λόγια – θεωρείτο ένας φτωχός συγγενής της φωνητικής μουσικής ή, στην καλύτερη περίπτωση, εκλαμβανόταν ως μία ελλιπής εκδοχή της πραγματικής μουσικής). Εν συντομία, η μουσική είχε νόημα, στο βαθμό που αναπαριστούσε μία πραγματικότητα έξω από αυτήν.

Επομένως, η ιστορία της μουσικής δεν υποστηρίζει απόλυτα την παραδοχή του Βίτγκενσταϊν, ότι δεν μπορεί κανείς να συλλάβει ένα μουσικό θέμα ως αναπαράσταση ενός άλλου πράγματος. Εντούτοις, πρόθεση του Βίτγκενσταϊν ήταν να καταδείξει ότι υπάρχει ένας εναλλακτικός τρόπος θεώρησης του νοήματος, είτε στη γλώσσα είτε στη μουσική. Το κεντρικό επιχείρημά του, όπως το έθεσα στο πρώτο κεφάλαιο, ήταν ότι η γλώσσα κατασκευάζει μάλλον την πραγματικότητα, παρά απλώς την αντανakλά. Είναι εύκολο να αποδείξουμε ότι η γλώσσα είναι δυνατό να λειτουργήσει κατ' αυτό τον τρόπο. Όταν κάποιος υπόσχεται κάτι, τα λόγια του δεν αποτελούν απλή λεκτική περιγραφή ενός γεγονότος που συμβαίνει κάπου· τα ίδια αυτά λόγια *συνιστούν* την υπόσχεση (δεν έχει νόημα να πούμε

“υποσχέθηκα στο σύζυγό μου να του είμαι πιστή στο μέλλον, αλλά δεν του το είπα μέχρι το επόμενο πρωί”). Με άλλα λόγια, με το να λέμε “υπόσχομαι” *πράττουμε* κάτι, δεν περιγράφουμε απλώς κάποιο γεγονός. Ο Βίτγκενσταϊν υποστήριζε, λοιπόν, ότι αυτό δεν θα έπρεπε απλώς να εκλαμβάνεται ως μεμονωμένη περίπτωση και μόνον, αλλά ως καθολική αρχή του γλωσσικού νοήματος.

Ενώ ο Βίτγκενσταϊν συλλογιζόταν αυτά τα ζητήματα στο δωμάτιό του στο Καίμπριτζ, γλωσσολόγοι και ανθρωπολόγοι που διεξήγαγαν έρευνες για τους αυτόχθονες Αμερικανούς κατέληγαν σε ανάλογα συμπεράσματα. Οι ερευνητές αυτοί παρατήρησαν ότι δεν ήταν δυνατό να μεταφραστούν επακριβώς οι γηγενείς αμερικανικές γλώσσες στα αγγλικά, διότι οι κατηγορίες τους δεν ταίριαζαν απολύτως μεταξύ τους. Το γνωστότερο παράδειγμα (ο αριθμός των λέξεων που χρησιμοποιούν οι Εσκιμώοι για το “χιόνι”) είναι ενδεχομένως ασαφές, αλλά η αρχή αυτή επεκτείνεται και σε πιο θεμελιώδεις γλωσσικές κατηγορίες, στις οποίες περιλαμβάνονται, για παράδειγμα, η χρήση των χρόνων ή η διάκριση ανάμεσα σε παθητική και ενεργητική φωνή. Οι κατηγορίες αυτές δεν ήταν ισοδύναμες, διότι σε μία σειρά θεμελιωδών ζητημάτων οι ιθαγενείς Αμερικανοί δεν βίωναν την πραγματικότητα με τον ίδιο τρόπο όπως οι αγγλόφωνοι. Και ένας από αυτούς τους γλωσσολόγους, ο Μπέντζαμιν Λη Γουόρφ [Benjamin Lee Whorf], παρουσίασε μία ρηξικέλευθη θεωρία (η οποία σήμερα είναι γνωστή ως “υπόθεση” που φέρει το όνομά του) αναφορικά με το πώς προέκυψε αυτό το φαινόμενο: ενδεχομένως, όπως αυτός υποστήριξε, η γλώσσα δεν αντανakλά απλώς τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους οι διαφορετικοί πολιτισμοί συλλαμβάνουν τον κόσμο, αλλά στην πραγματικότητα καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο αυτοί το επιτυγχάνουν. Εν συντομία, η γλώσσα έχει τη δυνατότητα να κατασκευάζει μάλλον την πραγματικότητα, παρά να την αναπαριστά.

Αυτή η θεώρηση μπορεί με ευκολία να μεταφερθεί και στην αι-

οθητική. Διότι υπαινίσσεται ότι, αντί να αναπαράγει μία εξωτερική, προϋπάρχουσα πραγματικότητα, η λειτουργία της τέχνης –όπως έχει υποστηρίξει μία άλλη φιλόσοφος, η Τζοάνα Χοτζ [Joanna Hodge]– έγκειται στο να καθιστά δυνατούς νέους τρόπους “συγκρότησης της αίσθησής μας για την πραγματικότητα”. «Κάτι τέτοιο», συνεχίζει η ίδια, «μας δίνει το δικαίωμα να ισχυρισθούμε ότι ο Ντίκενς [Dickens] ανέδειξε την ομίχλη ως ένα αναγνωρίσιμο στοιχείο της εμπειρίας μας, και ότι ο Βαν Γκογκ [Van Gogh] κατέστησε ορατά για μας τα ηλιοτρόπια». Με άλλα λόγια, βιώνουμε τον κόσμο εν γένει, και συγκεκριμένα τα ηλιοτρόπια, με διαφορετικό τρόπο, εξαιτίας ακριβώς των πινάκων του Βαν Γκογκ· δεν είναι γεγονός, λοιπόν, ότι ανέκαθεν βλέπαμε τα ηλιοτρόπια με αυτό τον τρόπο, αλλά, τουλάχιστον, ότι κανένας πριν τον Βαν Γκογκ δεν κατόρθωσε να συλλάβει τον ακριβή τρόπο της εμφάνισής τους. Η πραγματική σημασία ενός πίνακα, επομένως, δεν έγκειται στο τεχνούργημα που βρίσκεται κρεμασμένο στον τοίχο, αλλά στον τρόπο σύλληψης του κόσμου που αυτό υπαγορεύει ή κατασκευάζει (γι’ αυτόν το λόγο, άλλωστε, η Χοτζ αναφέρεται εν προκειμένω σε μία “κατασκευαστική” θεώρηση της τέχνης). Δεν υπάρχουν πλέον απόλυτα καλλιτεχνικά κριτήρια που θεμελιώνονται στην εξωτερική πραγματικότητα, στο πώς *είναι* τα πράγματα. Αντιθέτως, η καλλιτεχνική αξία έγκειται στην εμπειρία του παρατηρητή, ο οποίος δεν αποσυνδέεται πλέον από την καλλιτεχνική διαδικασία, αλλά συμμετέχει ουσιαστικά σε αυτήν. Κατ’ αυτό τον τρόπο, οι θεμελιώδεις παραδοχές της κλασικής αισθητικής καταρρίπτονται.

Μπορεί κανείς να αντιληφθεί τον τρόπο με τον οποίο η εν λόγω προσέγγιση εφαρμόζεται στη μουσική. Κατά πρώτον, προσδίδει νόημα στο είδος της ερμηνευτικής κριτικής της μουσικής που ανέφερα στο τέταρτο κεφάλαιο, η οποία συνίσταται στην ανάπτυξη διαφωτιστικών μεταφορών για συγκεκριμένες συνθέσεις· τέτοιες μεταφορές δεν αντιπροσωπεύουν απλώς κάτι που έχουμε ήδη βιώσει, αλλά μας οδηγούν να βιώσουμε τη μουσική διαφορετικά (με άλλα λόγια, δεν αντικατοπτρίζουν

απλώς τη μορφή των πραγμάτων, αλλά τα διαμορφώνουν). Ωστόσο, η ιδέα ότι το νόημα της μουσικής έγκειται περισσότερο σε ό,τι η μουσική κάνει παρά σε ό,τι αυτή αναπαριστά, αν μπορώ να το διατυπώσω κατ’ αυτό τον τρόπο, βρίσκει ευρύτερη εφαρμογή. Το σημαντικότερο είναι ότι μας προτρέπει να δώσουμε την πρέπουσα σημασία σε εκείνη ακριβώς την πλευρά της μουσικής που έχει εκπροσωπηθεί λιγότερο στη σχετική βιβλιογραφία (και ειδικότερα στην επιστημονική βιβλιογραφία): στην ιδιότητά της ως *επιτελεστικής* τέχνης. Κάτι τέτοιο, βέβαια, έχει με τη σειρά του επιπτώσεις στο τρόπο με τον οποίο μελετούμε τη μουσική, και ιδιαίτερα στον τρόπο με τον οποίο τοποθετούμε τους εαυτούς μας απέναντι σε αυτήν.

Ως απλό παράδειγμα αυτών, ας εξετάσουμε την κλασική ορχήστρα. Η ορχήστρα αυτή αποτελείται από μία ομάδα ειδικευμένων επαγγελματιών (από βιολονίστες, ομποίστες, κ.ο.κ.), οι οποίοι εργάζονται πάνω σε ένα προϋπάρχον πρόγραμμα ή σχέδιο δράσης (την παρτιτούρα). Παρότι, όμως, στον ίδιο χώρο συνυπάρχουν αρκετοί εξειδικευμένοι επαγγελματίες, υφίστανται ανάμεσά τους αναγνωρίσιμες ιεραρχήσεις και “διοικητικοί τομείς” (όπως τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά ή ο εξάρχων). Κατά τη διάρκεια ολόκληρου του 18ου αιώνα, ένα από τα μέλη της ομάδας (κατά κανόνα ένας βιολονίστας ή ο τσεμπάλιστας) αναλάμβανε τη γενική καθοδήγηση του εγχειρήματος, ενώ από τις αρχές του 19ου αιώνα αυτός ο καθοδηγητικός ρόλος εξελίχθηκε σε αυτόνομο τομέα σταδιοδρομίας (το διευθυντή ορχήστρας). Από εδώ και στο εξής, όντας υπεύθυνος για την επιτυχία ή την αποτυχία του όλου εγχειρήματος, ο καθοδηγητής αυτός κατέλαβε μία ξεχωριστή θέση, σαφώς διακριτή από εκείνη των υπόλοιπων μελών της ομάδας, και με την ανάλογη, ασφαλώς, χρηματική αποζημίωση. Αντιμετωπίζοντας τα πράγματα κατ’ αυτό τον τρόπο, σκιαγραφώ προφανώς έναν παραλληλισμό ανάμεσα στην ορχήστρα και σε άλλες συγκρίσιμες κοινωνικο-οικονομικές ομάδες (αν μάλιστα αλλάξουμε τους όρους που τίθενται εντός παρενθέσεων, θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο και για μία κατασκευαστική εταιρεία, φερ’ ει-

πείν). Και αν θεωρούσα τη μουσική ως αναπαράσταση, τότε θα μπορούσα να πω ότι η κλασική ορχήστρα και η εξέλιξή της αναπαράγει τις δομές οργάνωσης της σύγχρονης κοινωνίας.

Λέγοντας αυτά, θεωρούμε δεδομένο, όπως και η κλασική αισθητική, ότι η μουσική βρίσκεται έξω από την κοινωνία. Είναι, ωστόσο, λογικό να δεχόμαστε πως μία ορχήστρα βρίσκεται έξω από την κοινωνία, ενώ μία εταιρεία οικοδομών συνιστά μέρος της; Δεν είναι και η ορχήστρα μέρος της κοινωνικής δομής; Υπό ποία έννοια οι εξελίξεις στην ορχηστρική πρακτική αδυνατούν να συνεισφέρουν σε ευρύτερες κοινωνικές εξελίξεις, αλλά μπορούν μόνο να τις αντανakλούν; Δεν είναι δυνατόν η μουσική να προμηνύει ευρύτερες κοινωνικές εξελίξεις; Μήπως οι ορχήστρες χωρίς αρχιμουσικό και τα άλλα *ad hoc* μουσικά σύνολα, που εμφανίζονται ολοένα και συχνότερα τις τρεις τελευταίες δεκαετίες, δεν προοιωνίζονται τις σημερινές λιγότερο ιεραρχικές μορφές διοίκησης και την ανάπτυξη εναλλακτικών λύσεων σε πολλούς τομείς, έναντι των παραδοσιακών θεσμοθετημένων δομών; Δεν θα ήθελα, βέβαια, να παρερμηνευθούν τα λόγια μου· δεν υπονοώ εδώ ότι ο ρόλος της μουσικής έγκειται στην παροχή ενός είδους συστήματος έγκαιρης προειδοποίησης της κοινωνίας (παρότι έχει διατυπωθεί ακόμη και μία τέτοια πρόταση), ούτε πολύ περισσότερο ότι ο ρόλος της είναι να αντικατοπτρίζει την κοινωνία. Ο στόχος μου, όπως είπα, ήταν απλά να δείξω ότι η μουσική συνιστά μέρος της κοινωνίας, και ότι γι' αυτό είναι εξίσου δυνατόν είτε να προπορεύεται αυτής, είτε να την ακολουθεί, όπως και κάθε άλλο μέρος της. Επιπλέον, βαδίζουμε σε πολύ πιο στέρεο έδαφος, όταν προσπαθούμε να κατανοήσουμε τις κοινωνικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο της μουσικής πρακτικής – το τι συμβαίνει, με άλλα λόγια – παρά όταν κατασκευάζουμε μη επαληθεύσιμες υποθέσεις σχετικά με το τι είναι δυνατό να αναπαριστάται σε αυτό το πλαίσιο.

Μία περιεκτική προσέγγιση της μουσικής

Πώς είναι δυνατό να εφαρμόσουμε αυτό τον τρόπο σκέψης στην πραγματική μουσική; Μπορούμε να συνεχίσουμε με το παράδειγμα της ορχήστρας. Σε όποιον παίζει όμποε, θα είναι μάλλον γνωστό ότι υφίσταται μία σαφής διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην ορχηστρική γραφή του Μότσαρτ και του Μπετόβεν. Οι γραμμές του όμποε στον Μότσαρτ έχουν νόημα για τον εκτελεστή: είναι αρκετά μελωδικές αφ' εαυτής ή διαθέτουν, τουλάχιστον, συνοχή και ως εκ τούτου το παίξιμό τους προσφέρει κάποια ευχαρίστηση. Σε μία παρτιτούρα του Μπετόβεν, αντιθέτως, έρχεται ενίοτε αντιμετώπος κανείς με γραμμές που δεν έχουν νόημα η μία ανεξάρτητα από την άλλη, με το όμποε να συνιστά αρχικά συστατικό μέρος ενός επιπέδου της ορχηστρικής υφής και κατόπιν ενός άλλου. Δεν αποκομίζει κανείς την ίδια ευχαρίστηση παίζοντας τις μελωδικές γραμμές που γράφει ο Μπετόβεν για το όμποε, σε σύγκριση με την ευχαρίστηση που αποκομίζει από εκείνες του Μότσαρτ. Μία εξήγηση που μπορεί να δοθεί γι' αυτό είναι το ότι οι συμφωνίες του Μότσαρτ ανήκουν ακόμη σε μία παράδοση μουσικής δωματίου, στο πλαίσιο της οποίας η μουσική γράφεται για να προσφέρει εξίσου μεγάλη απόλαυση κατά το παίξιμό της όσο και κατά την ακρόασή της. Απεναντίας, οι συμφωνίες του Μπετόβεν γράφονται με στόχο να προκαλέσουν εντύπωση στο ακροατήριο: οι μουσικοί “στρατιώτες” μετατρέπονται έτσι σε τεχνίτες ή αλλιώς στους εργάτες ενός είδους αλυσίδας μουσικής παραγωγής (θυμηθείτε όσα έχω πει στο δεύτερο κεφάλαιο αναφορικά με τους σερβιτόρους και τα βραδινά ενδύματα).

Κατ' αυτό τον τρόπο, το ουσιαστικό περιεχόμενο της μουσικής – η διάταξη των σημείων πάνω στο χαρτί – δεν αντικατοπτρίζει μόνο αλλά παράλληλα διαμορφώνει το χαρακτήρα της κοινωνίας, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αλληλεπιδρούν. Μπορεί κανείς να δει κάτι τέτοιο στον τρόπο με τον οποίο τα μέλη ενός ροκ συγκροτήματος σχετίζονται μεταξύ τους αλλά και με το ακροατήριο, την ώρα της εκτέλεσης.

Εντούτοις, ένα ιδιαίτερα εύγλωττο –λόγω της πολιτικής του σημασίας– παράδειγμα συνιστά το “Nkosi Sikelel’ iAfrika”*, ο εθνικός ύμνος της νέας Νότιας Αφρικής. Για πολλά χρόνια ο ύμνος αυτός τραγουδιόταν ως πράξη αντίστασης κατά του καθεστώτος του apartheid, και τώρα, μετά την πτώση του καθεστώτος του φυλετικού διαχωρισμού, συντονίζεται με τις ελπίδες, τις προσδοκίες και τους φόβους των νέων Νοτιοαφρικανών και όσων συμμερίζονται τις ίδιες αντιλήψεις σε ολόκληρο τον κόσμο.

Ένα τέτοιο ζήτημα αφορά, εν μέρει, σε έναν ευθύ και άμεσο συνειρμό: το “Nkosi Sikelel’ iAfrika” μάς κάνει να σκεπτόμαστε τη Νότια Αφρική. Αλλά, μονάχα εν μέρει. Διότι το “Nkosi Sikelel’ iAfrika” έχει ένα ακόμη νόημα, το οποίο αναδύεται μέσα από την πράξη της εκτέλεσής του. Όπως κάθε χορωδιακή εκτέλεση, από την ψαλμωδία ενός ύμνου μέχρι τις ιαχές που συνοδεύουν έναν ποδοσφαιρικό αγώνα, έτσι και αυτή συνεπάγεται κοινή συμμετοχή και αλληλεπίδραση. Καθένας οφείλει να ακούει τους υπόλοιπους και να προχωρά μαζί τους προς τα εμπρός. Κάτι τέτοιο δεν συμβολίζει απλά την ενότητα, αλλά την *πραγματώνει*. Και σημαίνει ακόμη περισσότερα. Μέσα από τη συμπαγή αρμονική του κατασκευή και την κανονικότητα της φραστικής του δομής, το “Nkosi Sikelel’ iAfrika” δημιουργεί μία αίσθηση σταθερότητας και αμοιβαίας αλληλεξάρτησης, κατά την οποία κανένα φωνητικό μέρος δεν υπεριοχέει έναντι των άλλων (αξίζει να αντιπαραβάλει κανείς εδώ το βρετανικό εθνικό ύμνο, ο οποίος συνίσταται σε έναν μελωδικό σκοπό με τη συνοδεία του, ή τη “Μασσαλιώτιδα”, με την ακανόνιστη, ιδιότυπη φραστική της δομή). Επιπλέον, το “Nkosi Sikelel’ iAfrika” βρίσκεται ακουστικά στο μεταίχμιο μεταξύ των ευρωπαϊκών παραδόσεων της αρμονίας της “κοινής πρακτι-

* «Ο Θεός ας ευλογεί την Αφρική» στη γλώσσα των Ζόζα. Εθνικός ύμνος της Τανζανίας και της Ζάμπια, ύμνος του Εθνικού Αφρικανικού Κογκρέσου και μέρος του εθνικού ύμνου της Νότιας Αφρικής από το 1994. Παλαιότερα εθνικός ύμνος της Ζιμπάμπουε και της Ναμίμπια. (Σ.τ.Μ.)

κής” και των αφρικανικών παραδόσεων του ομαδικού τραγουδιού, πράγμα που προσδίδει σε αυτό τον ύμνο μία περιεκτική ποιότητα, απόλυτα εναρμονισμένη με τις προσδοκίες της νέας Νότιας Αφρικής. Από όλες αυτές τις απόψεις, το “Nkosi Sikelel’ iAfrika” υπερβαίνει σε μεγάλο βαθμό την απλή αναπαράσταση της νέας Νότιας Αφρικής. Επιστρατεύοντας την ικανότητα της μουσικής να διαμορφώνει την προσωπική ταυτότητα, το “Nkosi Sikelel’ iAfrika” συμβάλλει ενεργά στη συγκρότηση της κοινότητας που ονομάζεται νέα Νότια Αφρική. Υπό αυτή την έννοια, λοιπόν, το τραγούδι καθίσταται πολιτική πράξη.

Λίγοι γλωσσολόγοι αποδέχονται σήμερα την “ισχυρή” εκδοχή της υπόθεσης του Γουόρφ, σύμφωνα με την οποία η γλώσσα είναι η μοναδική διαδικασία που προσδιορίζει τη διαμόρφωση εννοιών στο νου. Οι περισσότεροι, εντούτοις, θα αποδέχονταν ότι η γλώσσα είναι *μία* από τις διαδικασίες που καθορίζουν αυτή τη διαμόρφωση εννοιών. Κατά τον ίδιο τρόπο, θα ήταν αφέλες να ισχυρισθούμε ότι η μουσική μπορεί να έχει νόημα *αποκλειστικά* βάσει αυτού που κάνει και όχι βάσει αυτού που αναπαριστά. Σε τελική ανάλυση, το “Nkosi Sikelel’ iAfrika” δεν συνιστά μόνο πολιτική πράξη: είναι και ένα αντικείμενο της φωνητικής, ένα “μουσικό έργο” με τη δική του ιστορία (συνετέθη το 1897 από τον Ένοχ Σοντόνγκα [Enoch Sontonga], ο οποίος ήταν δάσκαλος σε ένα ιεραποστολικό σχολείο Μεθοδιστών στο Γιοχάνεσμπουργκ). Κάθε φορά που οι άνθρωποι τραγουδούν το “Nkosi Sikelel’ iAfrika” δεν συγκροτούν μόνο τη νέα Νότια Αφρική, αλλά και αναπαράγουν επιπλέον αυτό που έγραψε ο Σοντόνγκα, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που, όταν εμείς παίζουμε τη *σονάτα* “Hammerklavier”, αναπαράγουμε αυτό που έγραψε ο Μπετόβεν. Υπάρχει, παρ’ όλα αυτά, μία διαφορά. Το νόημα του “Nkosi Sikelel’ iAfrika” γι’ αυτούς που το τραγουδούν ή το ακούνε είναι μεν αναπόσπαστα συνδεδεμένο με τη Νότια Αφρική, όχι όμως κατά τον ίδιο τρόπο και με τον Σοντόνγκα: μπορεί να έχει ενδιαφέρον το να γνωρίζεις κανείς ότι ο ύμνος αυτός έχει συντεθεί από τον Σοντόνγκα, αλλά το γεγονός αυτό έχει ελάχιστη ή και καμία σχέση με το νόημα του

ύμνου. Τουναντίον, κάτι τέτοιο δεν αληθεύει για την “Hammerklavier”. Κάθε φορά που ακούμε μουσική του Μπετόβεν, δεν ακούμε απλά το πώς αυτή ηχεί. Την ακούμε *ως μουσική του Μπετόβεν*, δηλαδή την ακούμε σε σχέση με την εικόνα του συνθέτη, την οποία έχουμε διαμορφώσει μέσα από την ακρόαση της μουσικής του και από αυτά που έχουμε διαβάσει γι’ αυτόν. Στην πραγματικότητα, για κάποιον που τη γνωρίζει καλά, είναι πιθανόν να ακούει μία εκτέλεση της “Hammerklavier” ακριβώς *ως μία εκτέλεση της “Hammerklavier”*, συσχετίζοντας ό,τι ακούει με άλλες εκτελέσεις της που έχει ήδη ακούσει ή με τον κριτικό σχολιασμό που έχει αναπτυχθεί γύρω από αυτήν.

Δεν έχουμε, επομένως, να κάνουμε με ένα δίλημμα του τύπου “ισχύει ή το ένα ή το άλλο”. Αντίθετα, στόχος μας είναι η αναζήτηση των σωστών ισορροπιών. Η μουσική της “έντεχνης” δυτικής παράδοσης, η οποία συλλαμβάνεται υπό το πρίσμα της κατευθυντήριας μεταφοράς του φανταστικού μουσείου των μουσικών έργων και εκφράζεται σε μία σημειογραφία απαρāmλλησ πληρότητας, προορίζεται για αναπαραγωγή. Με άλλα λόγια, η μουσική αυτή προορίζεται αφ’ ενός μεν για να ακουσθεί ως “εκτέλεση” ενός πράγματος που ήδη υπάρχει και έχει τη δική του ταυτότητα και ιστορία, και αφ’ ετέρου για να λάβει το νόημά της από το ότι συνιστά ακριβώς μία “εκτέλεση” αυτού του πράγματος – από αυτό που αναπαριστάται, ούτως ειπείν, και όχι τόσο από τη διαδικασία που λαμβάνει χώρα. Βλέποντας τα πράγματα από αυτή τη σκοπιά, ο Σαίνμπεργκ φέρεται να δήλωσε κάποτε ότι «ο εκτελεστής, με όλη την ανυπόφορη αλαζονεία του, είναι τελείως περιττός, εκτός από την περίπτωση κατά την οποία οι εκτελέσεις του καθιστούν τη μουσική κατανοητή σε ένα ατυχές ακροατήριο που δεν είναι σε θέση να τη διαβάζει τυπωμένη». Αλλά αυτή η ακραία δήλωση από την πλευρά της αισθητικής της αναπαράστασης δεν είναι ιδιαίτερα βάσιμη, για λόγους στους οποίους έχω ήδη αναφερθεί επανειλημμένως: η παρτιτούρα αποκρύπτει τόσα στοιχεία όσα είναι και αυτά που αποκαλύπτει, έτσι ώστε οι εκτελεστές να έχουν ρόλο δημιουργικό και όχι απλώς αναπαραγωγικό στο

μουσικό πολιτισμό· επιπλέον, μία ματιά στο χώρο της μουσικής αγοράς καταδεικνύει ότι το ενδιαφέρον πολλών ανθρώπων για τη μουσική στρέφεται, εν πολλοίς, στην εκτέλεσή της. Η αισθητική της αναπαράστασης δεν συνιστά από μόνη της επαρκή βάση για τη θεώρηση της κλασικής μουσικής, καθ’ ότι αντιπαρέρχεται πολλά ουσιώδη γι’ αυτήν ζητήματα.

Και αν κάτι τέτοιο ισχύει στην περίπτωση της κλασικής μουσικής, το ίδιο ισχύει ακόμη περισσότερο και για όλες σχεδόν τις υπόλοιπες μουσικές. Απέχοντας πολύ από το να συνιστά έλλογο πρότυπο, βάσει του οποίου θα μπορούσαν να κρίνονται άλλες μουσικές, η μουσική της “έντεχνης” δυτικής παράδοσης αποτελεί μία εξόχως μη τυπική, ιδιαίτερη περίπτωση – έξοχη ως προς την επιμονή της να αντιστέκεται στο χρόνο και να δημιουργεί τα πλέον παράδοξα αντικείμενα, τα μουσικά έργα. Εάν η σύλληψη της κλασικής μουσικής ως αναπαραγωγής αφήνει πολλά ζητήματα ανεξιχνίαστα, τότε στην περίπτωση των περισσότερων από τις υπόλοιπες μουσικές –στη δημοφιλή μουσική, την τζαζ, τη μη δυτική μουσική– αδυνατεί να πραγματευθεί σχεδόν οτιδήποτε αφορά σε αυτές. Παραδόσεις σαν και αυτές αφορούν πολύ περισσότερο στην επιτέλεση παρά στην “εκτέλεση”, ούτως ειπείν τα πλέον γνωστά κομμάτια της τζαζ, όπως το “Round Midnight”, έχουν τη δική τους ιστορία, πράγμα που ισχύει και για το “Nkosi Sikelel’ iAfrika”, αλλά, κατά τον ίδιο τρόπο, το νόημά τους και η αξία τους έγκειται κυρίως σε αυτό που επιτελείται μέσω της εκτέλεσης. Τα πράγματα δεν θα μπορούσαν να είναι διαφορετικά, αφού το μόνο κοινό στοιχείο μεταξύ των διαφορετικών εκτελέσεων του “Round Midnight” είναι, κατ’ ουσίαν, ένα μελωδικό και αρμονικό περίγραμμα – πράγμα που απέχει παρασάγγας από την παρτιτούρα της *ενάντις συμφωνίας* του Μπετόβεν, φερ’ ειπείν.

Υπάρχει, επίσης, ένα ακόμη σημείο που αξίζει να υπογραμμισθεί. Το καλλιτεχνικό ιδεώδες της κλασικής αισθητικής είναι, από κάθε άποψη, προσιτό σε έναν περιορισμένο κύκλο ανθρώπων. Θεμελιώνεται πάνω στην ιδέα του αριστουργήματος,

η αξία του οποίου είναι εγγενής και αιώνια, ανεξάρτητα από την ύπαρξη του εκτιμητή (μολονότι στην πράξη υπάρχουν τα μουσικά ιδρύματα, τα οποία, ως έφοροι του φανταστικού μουσείου των μουσικών έργων, αποφασίζουν ποιες είναι αυτές οι αιώνιες αξίες και ποια έργα τις ενσαρκώνουν). Τα αριστουργήματα δημιουργούνται από τους μεγάλους συνθέτες (υπάρχουν, βέβαια, και οι *Kleinmeister*, οι όχι και τόσο μεγάλοι) και αναπαράγονται σε δημόσιες εκτελέσεις από ειδικευμένους επαγγελματίες εκτελεστές (υπάρχουν βέβαια και οι ερασιτεχνικές εκτελέσεις, ιδίως στο πιάνο, αλλά η *σονάτα* “*Hammerklavier*” συντέλεσε δραστικά στον αποκλεισμό των ερασιτεχνών από την παράδοση του αριστουργήματος, καθώς η “μεγάλη” μουσική γινόταν ολοένα και πιο δύσκολο να παιχθεί, ενώ παράλληλα η μουσική που προοριζόταν για τους ερασιτέχνες μεταβαλλόταν ολοένα και περισσότερο σε μία διακριτή, υποδεέστερη κατηγορία). Αν, τώρα, κάποιος δεν είναι ούτε συνθέτης, ούτε εκτελεστής, ούτε έχει λάβει μουσική εκπαίδευση ενός ορισμένου επιπέδου, τότε δεν θεωρείται μουσικός. Μπορεί, ενδεχομένως, να παρακολουθεί συναυλίες, να αγοράζει δίσκους, ακόμη δε και να διαβάζει βιβλία σαν και αυτό εδώ, όμως όλα αυτά δεν αρκούν για να τον κάνουν μουσικό. Η κλασική αισθητική δεν τον αναγνωρίζει ως μύστη της. Αντιθέτως, μία προσέγγιση που στηρίζεται στη μουσική δραστηριότητα –στο να συνθέτει κανείς μουσική, να την εκτελεί, να την ακούει, να την αγαπά, να τη μισεί, εν συντομία, στο να *κάνει* κανείς μουσική– καθιστά υπολογίσιμο οποιονδήποτε ασχολείται με τη μουσική.

Και αυτό μάς επαναφέρει στο ζήτημα της ιστορίας της μουσικής που έθεσα στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου. Παραδοσιακά, οι ιστορίες της μουσικής υπήρξαν ιστορίες των μουσικών συνθέσεων. Αυτό στο οποίο θέλω να εφιστήσω την προσοχή δεν είναι μόνο η προσέγγιση που βασίζεται “στις πέτρες που προεξέχουν από το ποτάμι”· είναι η γενικότερη έμφαση στην παραγωγή μάλλον, παρά στην πρόσληψη της μουσικής. Μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι κάτι τέτοιο απορρέει

τόσο από την “απεικονιστική” θεώρηση της τέχνης όσο και από τα βασικά γλωσσολογικά δεδομένα, για τα οποία μίλησα στο πρώτο κεφάλαιο. Η παραδοχή αυτή προϋποθέτει ουσιαστικά ότι, εφόσον κανείς καταφέρει να εξηγήσει τη μουσική σύνθεση, τον πρώτο εκ των τριών όρων του Εθνικού Προγράμματος Σπουδών της Βρετανίας, τότε η εκτέλεση και η αποτίμηση της μουσικής θα ακολουθήσουν αυτόματα. Αλλά η “κατασκευαστική” θεώρηση της τέχνης αντιστρέφει αυτή τη σειρά, αναγνωρίζοντας ως πρώτιστο ρόλο της τέχνης τη δημιουργία και μετάδοση νέων μεθόδων αντίληψης· σε αυτό το στοιχείο έγκειται και η σημασία της ιστορικής εξέλιξης. Από αυτή τη σκοπιά, η ιστορία της τέχνης συνιστά πράγματι ιστορία των μεταβαλλόμενων τρόπων με τους οποίους οι άνθρωποι αντιλαμβάνονταν τα πράγματα.

Όλα αυτά μεταφέρονται εύκολα στη μουσική· θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Μπετόβεν, ο Μάλερ, ο Στρεβ Ράιχ [Steve Reich], ο Μάικ Όλντφιλντ [Mike Oldfield] ή ακόμη και ο Πίτερ Γκάμπριελ [Peter Gabriel] δεν μας προσέφεραν καινούργια ακούσματα, όσο κυρίως νέους τρόπους ακρόασης. Ομολογούμενος, στη μουσική είναι κάπως πιο δύσκολο να οριστεί η έννοια της “πρόσληψης”, διότι υπάρχουν τόσο οι εκτελεστές όσο και οι ακροατές που πρέπει κανείς να λάβει υπόψη του, και όχι μόνο θεατές, όπως στην περίπτωση της ζωγραφικής. Εντούτοις, τόσο οι εκτελεστές όσο και οι ακροατές (και, για τον ίδιο λόγο, και όσοι γράφουν για τη μουσική, αφού αυτοί ενίοτε είναι οι ίδιοι εκτελεστές και όλοι ανεξαιρέτως, υποθέτω, ακροατές) συμμετέχουν στην ίδια διαδικασία: στην ερμηνεία της μουσικής. Αν η συνέχεια της ιστορίας συνίσταται στην εξιστόρηση του τρόπου με τον οποίον αντιλαμβάνονταν οι άνθρωποι τα πράγματα, εύλογα θα υποθέταμε ότι η ερμηνεία –η εκτέλεση, η ακρόαση και η συγγραφή– θα πρέπει να τίθεται στο επίκεντρο της ιστορίας της μουσικής μάλλον, παρά στο περιθώριό της. Και μία ιστορία βασισμένη στην πρόσληψη θα αντικαθιστούσε την παρωχημένη χρονολογική παράθεση γεγονότων των εγχειριδίων με ένα εκτεταμένο πλέγμα επιρροών και

αναμνήσεων που φέρει μαζί της η μουσική καθώς μεταπηδά από τη μία εποχή στην άλλη, από τη μία γωνιά της υψηλούς στην αντίπερα ή από την “υψηλή” στη “χαμηλή” τέχνη και τα νάπαλι (ας θυμηθούμε, ως παραδείγματα, το πρωτοεμφανιζόμενο στο Παρίσι φαινόμενο του “παγκόσμιου παλμού” [“world beat”], σύμφωνα με το οποίο παραδοσιακές μουσικές από την Αφρική και απ’ οπουδήποτε άλλου διασκευάσθηκαν κατά τις προδιαγραφές της μουσικής ποπ της δεκαετίας του 1980 και προωθήθηκαν σε νέες διεθνείς αγορές, τους Ισπανούς μοναχούς του Santo Domingo de Silos, οι ερμηνείες γρηγοριανού μέλους των οποίων απέφεραν τεράστια κέρδη από πωλήσεις δίσκων στην εταιρεία EMI το 1994, ή, πιο πρόσφατα, τα Mediæval Bæbes που προώθησαν μεσαιωνική μουσική διασκευασμένη σε ύφος ποπ· δεν ήταν καθόλου περίεργο, άλλωστε, που πολύ γρήγορα τους κόλλησαν το παρατσούκλι “Old Spice Girls”). Τέτοια πράγματα δεν συμβαίνουν τυχαία. Συμβαίνουν επειδή η μουσική μίας εποχής και ενός τόπου ικανοποιεί τις ανάγκες, τις επιθυμίες ή τις προσδοκίες μίας άλλης εποχής και ενός διαφορετικού τόπου. Από την οπτική γωνιά της πρόσληψης, λοιπόν, είναι οι μουσικές ανάγκες, επιθυμίες και προσδοκίες αυτές οι οποίες διαμορφώνουν την ουσία της ιστορίας.

Τόσο στην περίπτωση της “απεικονιστικής”, όσο και της “κατασκευαστικής” θεώρησης της τέχνης, είναι αναγκαία μία ισορροπία· έχουμε ανάγκη εξίσου την προσέγγιση της μουσικής η οποία βασίζεται στη σύνθεση, όσο και αυτήν που θεμελιώνεται στην πρόσληψη, διότι και οι δύο λειτουργούν συγχρόνως κατά τρόπο αντιστικτικό (με άλλα λόγια, αυτό που υφίσταται ως αντικείμενο ακρόασης καθορίζει εκείνο που οι άνθρωποι επιθυμούν να ακούσουν και, αντιτρόφως, εκείνο που οι άνθρωποι επιθυμούν να ακούσουν καθορίζει αυτό που υφίσταται ως αντικείμενο ακρόασης). Ένας ακόμη λόγος που χρειαζόμαστε την προσέγγιση η οποία θεμελιώνεται στην πρόσληψη, συνίσταται στο γεγονός ότι αυτή είναι περιεκτική. Στη θέση της αποστασιοποιημένης, μη συμμετοχικής θεώρησης της μουσι-

κής, την οποία προκρίνουν οι παραδοσιακές ιστορίες και τα κείμενα αποτίμησης της μουσικής, η θεώρηση που στηρίζεται στην πρόσληψη υποστηρίζει ότι μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα τη μουσική αν βρισκόμαστε μέσα σε αυτήν. Η προσέγγιση αυτή διατείνεται ότι ως σημείο εκκίνησης πρέπει να λαμβάνεται ο τρόπος με τον οποίο πραγματικά χρησιμοποιούμε (και αυτό συμπεριλαμβάνει τόσο εσάς όσο και εμένα), εσωτερικεύουμε ή εκδηλώνουμε παντοιοτρόπως το ενδιαφέρον μας για τη μουσική, είτε πηγαίνοντας σε συναυλίες ή στην ντίσκο, είτε χαλαρώνοντας στο καθιστικό μας ακούγοντας μουσική, είτε ακόμη σφουρίζοντας την καθώς εργαζόμαστε. Η προσέγγιση αυτή αποφεύγει τις εκ των προτέρων διαμορφωμένες κρίσεις, ιδίως τις παγιωμένες αντιλήψεις που έχουμε κληρονομήσει από άλλες εποχές σχετικά με το τι οφείλουμε να ακούμε (και αυτό ουσιαστικά σημαίνει τι *οφείλετε εσείς να ακούτε*) και πώς πρέπει να το ακούμε. Κάτι τέτοιο προϋποθέτει ότι η μελέτη της μουσικής ισοδυναμεί με την εξέταση της δικής μας συμμετοχής σε αυτήν – άρα και με τη διερεύνηση του εαυτού μας, όπως παρατήρησα και στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου. Όπως θα καταστεί φανερό στο επόμενο κεφάλαιο, η θεώρηση αυτή αποτέλεσε την κινητήρια δύναμη για τις δραματικές αλλαγές που έχουν σημειωθεί κατά τα τελευταία χρόνια στην ακαδημαϊκή περί μουσικής διανόηση.