Mέθοδοι Eρμηνείας Mουσικών Έργων, 2013

Γιώργος Φιτσιώρης

Τηλ. 210-8620526

**Περί της μουσικής ανάλυσης και της μουσικής εμπειρίας γενικότερα**

Ας αρχίσουμε με ένα ερώτημα: Σε ποιο βαθμό μία εξονυχιστική, “νότα προς νότα” λεπτομερής ανάλυση θα μπορούσε να οδηγήσει τους ακροατές που θα έκαναν τον κόπο να τη μελετήσουν σε μία βαθύτερη, πλουσιότερη και ουσιαστικότερη ακουστική εμπειρία ή, ακόμα περισσότερο, τους εκτελεστές σε μία πιο εκλεπτυσμένη, αναβαθμισμένη και “ζωντανή” εκτέλεση του έργου; Το ερώτημα οδηγεί κατ’ ευθείαν “στην καρδιά” του ζητήματος αυτής της ίδιας της υποδοχής, της αποδοχής, αν όχι και της αναγκαιότητας της μουσικής ανάλυσης ─κάθε ανάλυσης.

«Από όλες τις τέχνες η μουσική χρησιμοποιεί το πιο ανεπτυγμένο, από τεχνική άποψη, λεξιλόγιο. Αυτή η κατάσταση πραγμάτων δίνει στους θεωρητικούς της μουσικής τη δυνατότητα να μιλούν και να γράφουν για τη μουσική με αξιοζήλευτη ακρίβεια όμως, ταυτόχρονα, μας αποξενώνει … Όσοι δεν είναι μουσικοί, αλλά ακόμα και οι μουσικοί που δεν έχουν κλίση προς την ανάλυση, δύσκολα μας καταλαβαίνουν».[[1]](#footnote-1)

Αυτά έχει υποστηρίξει ο Fred Lerdahl όσον αφορά την υποδοχή και κατανόηση του θεωρητικού ή αναλυτικού λόγου τόσο από μη-μουσικούς όσο και, δυστυχώς, από πολλούς μουσικούς. Το πρόβλημα, ωστόσο, δεν εξαντλείται με το να αναφερθεί κανείς στο ζήτημα της “μη κατανόησης” των μουσικών διαδικασιών και μόνον. Πάνω από τριάντα χρόνια πριν, ο Αντόρνο άρχιζε την περίφημη ομιλία του για τη μουσική ανάλυση επισημαίνοντας ότι η γενική στάση απέναντι στην ανάλυση φθάνει, σχεδόν, στα όρια της απέχθειας:

«O όρος “ανάλυση” εύκολα συνδέεται στη μουσική με την ιδέα του ο,τιδήποτε είναι νεκρό, στείρο και όσο το δυνατόν πιο απομακρυσμένο από το ζωντανό έργο τέχνης. Μπορεί κανείς άνετα να πει πως η συνολική βαθύτερη εντύπωση απέναντι στη μουσική ανάλυση *δεν είναι και τόσο φιλική*. Ο παραδοσιακός ανταγωνισμός των μουσικών απέναντι στο σύνολο της λεγόμενης “νεκρής γνώσης” είναι κάτι που μας έρχεται από παλιά, και συνεχίζει να ασκεί την επίδρασή του με τον ίδιο τρόπο. Έρχεται κανείς καθημερινά αντιμέτωπος με αυτή την αντιπάθεια [προς την ανάλυση]…».[[2]](#footnote-2)

Οι προηγούμενες αναφορές κάθε άλλο παρά δίνουν απάντηση, βέβαια, στο αρχικό ερώτημα. Αντίθετα, θα ήταν δυνατόν να προσθέσει κανείς και μία σειρά από άλλα συναφή ερωτήματα, όπως:

**1.** Κατά πόσον οι ακροατές αναγνωρίζουν (ή, ακόμα, και ενδιαφέρονται για) τις παντός είδους τακτικές και στρατηγικές που χρησιμοποιούν οι συνθέτες για να οργανώσουν και να δώσουν μορφή στο υλικό τους;

**2.** Σε ποιό βαθμό η χρήση των όποιων “κατασκευαστικών τεχνικών λεπτομερειών” από την πλευρά ενός δημιουργού (και, γενικότερα, η όλη οργάνωση, το γενικό πλάνο που ακολουθεί, συνειδητά ή υποσυνείδητα, ένας συνθέτης) επηρεάζει, κατευθύνει και διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε ένα μουσικό έργο; και

**3.** Εάν αποφασίσει να μπει κανείς στον κόπο να εντοπίσει και να κατανοήσει *εκ των υστέρων* (μέσω της λεπτομερούς εξέτασης ενός έργου) τη χρήση των όποιων κατασκευαστικών “μηχανισμών” που μπορεί να έχει χρησιμοποιήσει ένας δημιουργός κατά τη φάση της δημιουργικής διαδικασίας, είναι δυνατόν να οδηγηθεί σε μία πλουσιότερη, βαθύτερη και ουσιαστικότερη ακουστική εμπειρία; Με άλλα λόγια, υπάρχουν διαφορετικά και διακριτά μεταξύ τους “επίπεδα ακροαματικής αντίληψης” ─ένα αρχικό επίπεδο αντίληψης ενός έργου που αντιστοιχεί στην εμπειρία της πρώτης ακρόασης και, *μετά*, συνεχόμενα, όλο και πιο αναβαθμισμένα επίπεδα αντίληψης που προκύπτουν μέσα από διαδοχικές και όλο και πιο “εις βάθος” αναλύσεις (και επόμενες ακροάσεις) του έργου;

Kατ’ αρχάς, μιλώντας σε ένα πολύ γενικό επίπεδο, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι οι ακροατές που ακούνε έργα τονικής μουσικής βιώνουν μία, εν πολλοίς, γραμμική κίνηση που κατευθύνεται προς ένα στόχο. Οι εκπαιδευμένοι ακροατές έχουν επίσης τη δυνατότητα να αντιλαμβάνονται ένα τονικό έργο επί τη βάσει των συγκεκριμένων μουσικών μορφών του 18ου και 19ου αιώνα (όπως, π.χ., μορφή σονάτας, μορφή του lied, rondo, κ.λπ.). Πιο συγκεκριμένα, οι εκπαιδευμένοι ακροατές μπορούν να παρακολουθήσουν το γενικό πλάνο μίας μορφής σονάτας ακόμα και κατά την πρώτη ακρόαση, διακρίνοντας τις διαφορετικές θεματικές ομάδες και ακούγοντας την μετατροπία προς τη δεσπόζουσα (ή την μέση) στην Έκθεση, την επεξεργασία των θεμάτων και των μοτίβων στην Ανάπτυξη, τη λύση της συσσωρευμένης έντασης στην Επανέκθεση (ή και στην Coda) όπου όλα τα θέματα ακούγονται στην τονική, κ.ο.κ. Όπως ακριβώς συμβαίνει και όταν παρακολουθεί κανείς ένα αφήγημα, οι ακροατές προσλαμβάνουν μία διαδοχή από γεγονότα καθώς η μουσική αναπτύσσεται στο χρόνο.

Παρ’ όλα αυτά, ακόμα και εκπαιδευμένοι ακροατές δεν είναι σε θέση να αντιληφθούν κατά την πρώτη ακρόαση δομικές σχέσεις και αναλογίες που είναι δυνατόν να υφίστανται συνδέοντας μη διαδοχικά μουσικά γεγονότα σε ένα μεγάλης διάρκειας και πνοής έργο. Πολλές φορές είναι αδύνατον να αντιληφθεί κανείς (να “ακούσει”, όπως συνηθίζουμε να λέμε ─ένας ιδιαίτερα παρεξηγημένος, ίσως και αδόκιμος όρος) τη δομική σημασία ενός μουσικού γεγονότος ακόμα και ύστερα από πολλές ακροάσεις ενός έργου.[[3]](#footnote-3) Με άλλα λόγια, ένα μουσικό στοιχείο είναι δυνατόν να έχει δομική σημασία εξαιτίας της συγκεκριμένης θέσης του αλλά και των συνεπειών που μπορεί να έχει στη εξέλιξη ενός έργου, *ανεξάρτητα* από το αν “ακούμε” (προτιμότεροι όροι θα ήταν: επισημαίνουμε, αναγνωρίζουμε, συνειδητοποιούμε) αυτή την ιδιότητά του ή όχι.

H απάντηση στο πρώτο από τα ερωτήματα που ετέθησαν είναι, λοιπόν, σαφώς αρνητική. H συντριπτική πλειοψηφία των ακροατών *δεν* αναγνωρίζει (ή, ακόμα και, *δεν επιθυμεί* να γνωρίζει) τους περισσότερους από τους κώδικες που χρησιμοποιεί ένας συνθέτης για να οργανώσει και να μορφοποιήσει το υλικό του.[[4]](#footnote-4) Όταν βιώνει κανείς μία εμπειρία (ακουστική ή άλλη), μπορεί να έχει μία γενική ιδέα όσον αφορά το περιεχόμενό της, δεν είναι όμως βέβαιο ότι είναι και σε θέση να κατανοήσει και να περιγράψει επακριβώς το χαρακτήρα της εμπειρίας του ─ούτε είναι σε θέση, φυσικά, να κατανοήσει *τι ακριβώς* τον οδήγησε στο να έχει αυτή την εμπειρία. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, όμως, θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε ότι επειδή δεν αναγνωρίζει κανείς τις συγκεκριμένες τεχνικές που χρησιμοποιεί ένας συνθέτης, η εφαρμογή αυτών των τεχνικών δεν επηρεάζει *θεμελιωδώς* την ακουστική εμπειρία.

O Mark DeBellis γράφει πως είναι δυνατόν να αποδειχθεί μέσω πειραμάτων ότι οι “φυσιολογικοί” (normal) ακροατές δεν ακούνε περίπλοκες και εκλεπτυσμένες συσχετίσεις ανάμεσα στα μουσικά γεγονότα.[[5]](#footnote-5) Kαι συνεχίζει: «Υπάρχει επίσης το παράδειγμα της ανάλυσης της Χρυσής Τομής. Αυτές οι αναλογίες χαρακτηρίζουν τη μουσική του Μπάρτοκ, αλλά φαίνεται απίθανο ότι ένας ακροατής θα μπορούσε (ή θα έπρεπε) να ακούει ένα τμήμα του έργου σαν το 0,62 ενός άλλου τμήματος».[[6]](#footnote-6)

Θεωρώ ότι η διατύπωση του DeBellis είναι μάλλον υπερ-απλουστευτική. Είναι, βέβαια, σίγουρο ότι οι ακροατές *δεν* ακούνε ένα τμήμα ενός έργου σαν το “0,62” ενός άλλου τμήματος, ότι δηλαδή *δεν* αντιλαμβάνονται αυτή την ιδιότητα η οποία όντως χαρακτηρίζει πολλά έργα του Μπάρτοκ ─και όχι μόνον. Θα μπορούσε όμως κανείς να υποστηρίξει ότι βιώνουν, έστω υποσυνείδητα, *το αποτέλεσμα* της εφαρμογής της Χρυσής Τομής. Ότι, δηλαδή, η διαμόρφωση των τμημάτων ενός έργου του Mπάρτοκ με βάση αυτή την “ιδανική” (και για πολλούς υπερφυσική ή θεϊκή) σχέση μπορεί να συνδέει το μουσικό χώρο και χρόνο σε ένα οργανικό σύνολο με τέτοιο μοναδικό τρόπο ώστε, ακούγοντας το έργο ─όπως, αντίστοιχα, βλέποντας τον Παρθενώνα ή την Πυραμίδα του Xέοπος όπου έχει επίσης εφαρμοστεί η Χρυσή Τομή─ να έχει κανείς μία γενικότερη αίσθηση ορθής αναλογίας, τάξης, τέλειας αρμονίας (χωρίς να γνωρίζει καν τι είναι αυτό που του δημιουργεί αυτή την εντύπωση), μία αίσθηση που μπορεί να μην δημιουργείτο αν το έργο αυτό δεν ήταν κατασκευασμένο με αυτό τον τρόπο.[[7]](#footnote-7) Πιστεύω πως είμαστε όλοι, έστω και ασυνείδητα, εξοικειωμένοι με κάποιους κώδικες ─προς τους οποίους αντιδρούμε και ανταποκρινόμαστε ανάλογα─ και ότι η εξοικείωση αυτή προκύπτει από το γεγονός ότι ζούμε μέσα σε ένα συγκεκριμένο οπτικό-ακουστικό περιβάλλον.[[8]](#footnote-8)

Μέχρι στιγμής έχω υποστηρίξει ότι αν και οι περισσότεροι ακροατές δεν αναγνωρίζουν τους κώδικες που χρησιμοποιεί ένας συνθέτης για να μορφοποιήσει το μουσικό υλικό ούτε και “ακούνε” δομικές συσχετίσεις και αναλογίες**,** επηρεάζονται από τη χρήση αυτών των κωδίκων. Με άλλα λόγια, η φύση των εντυπώσεων και των συναισθημάτων που η μουσική προκαλεί στους προσεκτικούς ακροατές ακόμα και σε ένα πρώτο επίπεδο, εξαρτάται άμεσα (αλλά, βέβαια, όχι μόνον) από το γεγονός ότι οι ακροατές ανταποκρίνονται, έστω και υποσυνείδητα, στη συγκεκριμένη οργάνωση των μουσικών στοιχείων μέσα σε ένα έργο: όπως αναφέρθηκε και σε άλλο τμήμα των σημειώσεων, έντονος ή ελάχιστος χρωματισμός, αυξομειώσεις στη δυναμική, αναμενόμενες ή ξαφνικές μετατροπίες, καμπύλες ή γωνιώδεις μελωδικές γραμμές, εναλλαγές ανάμεσα σε αντιστικτική ή ομοφωνική γραφή, ρυθμικοί ή μελωδικοί μετασχηματισμοί, κ.α. σε πρώτο επίπεδο, αλλά και η μέθοδος και ο ρυθμός με τον οποίο εναλλάσσονται τα γεγονότα σε βαθύτερο επίπεδο, είναι εκφραστικά μέσα, η συνειδητή ή ασυνείδητη χρησιμοποίηση των οποίων παράγει νοήματα και διαμορφώνει το είδος της προσωπικής σχέσης που οι ακροατές αναπτύσσουν με ένα μουσικό έργο.

Εν τούτοις, οι ακροατές που θα ακούσουν ένα έργο έχοντας εντοπίσει και συνειδητοποιήσει ιδιότητες που δεν γίνονται αντιληπτές κατά τη διάρκεια μιας περισσότερο ή λιγότερο “χαλαρής” ακρόασης, βιώνουν μία εμπειρία η οποία χαρακτηρίζεται από μία διαφορετική και, σίγουρα, αναβαθμισμένη ποιότητα, μία εμπειρία η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως *αισθητική* *εμπειρία*. Αυτού του είδους η προσέγγιση και εμπειρία ενός έργου προϋποθέτει και *γνώση* και *διάθεση* να αποκαλύψει και να αξιολογήσει κανείς τις παντός είδους σχέσεις και κατασκευαστικές αρχές που υφίστανται συνδέοντας τα τμήματα οποιουδήποτε έργου τέχνης σε ένα ενιαίο σύνολο και εξασφαλίζοντας τη συνέχεια και τη συνοχή του. Είναι σίγουρο πως το σύνολο αυτών των σχέσεων *δεν* γίνεται άμεσα αντιληπτό. Τις αντιλαμβανόμαστε (όσες από αυτές μπορούμε να εντοπίσουμε) *μόνον* μετά από λεπτομερή ανάλυση που συνοδεύεται από πολλαπλές ακροάσεις ─για ορισμένα μουσικά έργα ίσως και ατελείωτες ακροάσεις: η αναγνώριση δεν κατακτάται ποτέ εύκολα, το αντίθετο μάλιστα.[[9]](#footnote-9) Απαιτεί αφιέρωση και μελέτη, μέσω των οποίων οι ακροατές είναι δυνατόν να εξασκήσουν την αντιληπτικότητά τους και να οδηγηθούν σε πολύ πιο εκλεπτυσμένους τρόπους ακρόασης.[[10]](#footnote-10)

Σε ένα πολύ γνωστό γράμμα του, ο ίδιος ο Μότσαρτ επισημαίνει την ύπαρξη διαφορετικών επιπέδων ακροαματικής αντίληψης, στο βαθμό που διαχωρίζει αυτούς που απλώς ακούνε και απολαμβάνουν τη μουσική από τους *ειδήμονες* οι οποίοι, χωρίς να πάψουν να απολαμβάνουν (αντίθετα, η απόλαυση που αισθάνονται είναι πλουσιότερη, βαθύτερη), έχουν και τη δυνατότητα να αντιλαμβάνονται και να εκτιμούν τις μεθόδους μέσω των οποίων οι συνθέτες τους προκάλεσαν την όποια αισθητική ικανοποίηση. Σχολιάζοντας κάποια κοντσέρτα για πιάνο που μόλις είχε συνθέσει, ο Μότσαρτ έγραφε στον πατέρα του (28 Δεκεμβρίου, 1782):

Τα κοντσέρτα αυτά είναι η χρυσή τομή ανάμεσα στο πολύ δύσκολο και το πολύ εύκολο. Είναι πολύ πνευματώδη, ευχάριστα στο αυτί, φυσιολογικά, αλλά χωρίς να ξεπέφτουν στην πεζότητα. Σε μερικά τους σημεία *μόνο οι γνώστες* θα βρουν απόλαυση, είναι όμως έτσι φτιαγμένα που και οι μη γνώστες θα τα βρουν της αρεσκείας τους, *αν και χωρίς να ξέρουν το γιατί*.[[11]](#footnote-11)

O Μότσαρτ φαίνεται να αποδέχεται την συνύπαρξη των δύο κατηγοριών ακροατών, αν και σαφώς διαχωρίζοντάς τις. Φαίνεται επίσης να ενδιαφέρεται, να νοιάζεται για την αποδοχή των έργων του και από τις δύο κατηγορίες: “φτιάχνει” τα κοντσέρτα του με τρόπο ώστε να είναι δυνατόν να τα παρακολουθήσει κανείς είτε σε ένα πιο επιφανειακό, είτε σε ένα βαθύτερο επίπεδο. Μέσα από τη διατύπωσή του θα μπορούσε κανείς να ανιχνεύσει την εκτίμησή του για τους *γνώστες*, οι οποίοι «ξέρουν το γιατί», αλλά μόνον εμμέσως. Διακόσια χρόνια μετά ο Oυμπέρτο Έκο ακούγεται πιο κατηγορηματικός. Στο βιβλίο του *Έξι Περιπλανήσεις στο Δάσος της Αφήγησης*, υποστηρίζει ότι κάθε δημιουργός *θα επιθυμούσε* να κατανοούν οι δέκτες τις στρατηγικές που ακολούθησε κατά τη δημιουργική διαδικασία.

Συζητώντας για το μυθιστόρημα του Gérard de Nerval *Sylvie*, σχολιάζει τη χρήση των διάφορων χρόνων από το συγγραφέα (ενεστώτας, αόριστος, παρατατικός, κ.λπ.) και ισχυρίζεται ότι το μπλέξιμο των χρόνων συντελεί αποφασιστικά στη δημιουργία της ιδιαίτερης ατμόσφαιρας που χαρακτηρίζει το βιβλίο. O Έκο αναρωτιέται: «Είναι δυνατόν ο Labrunie [το πραγματικό όνομα του Nerval] να κοπίασε να βάλει σε σειρά τη δουλειά του κι ωστόσο να μην ήθελε να αντιληφθούμε και να θαυμάσουμε τα τεχνάσματα που χρησιμοποίησε για να μας κάνει να μη βρίσκουμε την άκρη;» Και συνεχίζει:

Μου έχουν πει ότι η Coca-Cola έχει ωραία γεύση γιατί περιέχει κάποια μυστικά συστατικά που οι μάγοι στην Ατλάντα δεν θα φανερώσουν ποτέ ─δεν μου αρέσει όμως η κριτική του τύπου Coca-Cola. Αρνούμαι να σκεφτώ ότι ο Nerval δεν θα επιθυμούσε ο αναγνώστης του να αναγνωρίζει και να εκτιμά τις υφολογικές του στρατηγικές. O Nerval ήθελε να *αισθανθούμε* ότι οι χρονικές περίοδοι είναι δύσκολο να διακριθούν και να *καταλάβουμε* πώς κατόρθωσε να τις μπλέξει.[[12]](#footnote-12)

Χωρίς να διαφωνώ έστω και στο ελάχιστο με τη διαπίστωση του Έκο, θεωρώ ότι, εμμέσως τουλάχιστον, υποστηρίζει πως ο μόνος (ή έστω ο σημαντικότερος) σκοπός της κριτικής/ανάλυσης είναι η διερεύνηση των προθέσεων και των υφολογικών στρατηγικών που ακολουθεί ένας δημιουργός κατά τη δημιουργική διαδικασία. Ίσως αυτό να είναι αληθές όσον αφορά τη δουλειά ενός μεγάλου αριθμού κριτικών/αναλυτών. Παρ’ όλα αυτά, θεωρώ πως ό,τι το σημαντικότερο θα είχε να προσφέρει η αναλυτική διαδικασία είναι η καταγραφή, η διατήρηση στο χρόνο, αλλά και ο εμπλουτισμός της εμπειρίας από την ακρόαση ενός έργου. Αναμφίβολα, οποιοσδήποτε ακούει-παρακολουθεί ένα μουσικό έργο βιώνει μία εμπειρία. Όταν, όμως, ένας ακροατής είναι σε θέση να καθορίσει και να περιγράψει με σαφήνεια τις συγκεκριμένες μουσικές διαδικασίες που διαμόρφωσαν την εμπειρία του, αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αρχίσει να αναγνωρίζει και να συνειδητοποιεί το χαρακτήρα της εμπειρίας που βιώνει ακούγοντας το έργο.

Με άλλα λόγια, ο ακροατής που είναι σε θέση να μιλήσει για την ακουστική εμπειρία του με πειστικό τρόπο, να τη διατυπώσει και να την καταγράψει έχει ήδη κάνει ένα πρώτο βήμα προς την κατεύθυνση της κατανόησης της όποιας σημασίας του έργου.[[13]](#footnote-13) Σε ένα εξαιρετικό άρθρο του, ο αμερικανός φιλόσοφος Kendall Walton εντοπίζει τη διαφορά ανάμεσα σε οποιαδήποτε απλή, καθημερινή εμπειρία και την εμπειρία που συνοδεύεται από τη γνώση και αναβαθμίζεται από το γεγονός ότι έχουμε την επίγνωσή της:

Έχουμε ήδη παρατηρήσει πως το να συνειδητοποιεί κανείς το περιεχόμενο της μουσικής εμπειρίας του *οδηγεί στη μεταλλαγή της ίδιας της εμπειρίας*. Το να είναι κανείς οργισμένος γνωρίζοντας με σαφήνεια γιατί είναι οργισμένος, δεν είναι το ίδιο με το να είναι κανείς οργισμένος χωρίς να συνειδητοποιεί ακριβώς τους λόγους που προκάλεσαν αυτή την οργή. H εμπειρία που έχει κανείς ακούγοντας μία μελωδική γραμμή που αποτελεί την αναστροφή μίας άλλης, και αντιλαμβανόμενος απλώς μία κάποια αόριστη ομοιότητα ανάμεσά τους, διαφέρει από την εμπειρία που έχει κανείς όταν *παρατηρήσει* ότι η μία μελωδία είναι η αναστροφή της άλλης (το να παρατηρήσει κανείς κάτι ισοδυναμεί, σε γενικές γραμμές, με το να το προσλάβει ενώ ταυτόχρονα συνειδητοποιεί ότι το προσλαμβάνει).[[14]](#footnote-14)

Αντίστοιχα, ο John Dewey δίνει μια πολύ γλαφυρή περιγραφή της *αισθητικής εμπειρίας*, μέσα από την “ιστορία” μιας πέτρας που κατρακυλά σε ένα λόφο!

[Ας] φανταστούμε ότι μία πέτρα, η οποία κατρακυλά σε έναν λόφο, έχει μία εμπειρία … Η πέτρα ξεκινά από κάπου και αρχίζει να κινείται, με όση συνέπεια επιτρέπουν οι [επικρατούσες] συνθήκες, προς ένα σημείο και μία κατάσταση [πλήρους] ηρεμίας και ακινησίας ─προς ένα τέλος [ένα *σταμάτημα* ή/και *στόχο*]. Ας φανταστούμε και ας προσθέσουμε σε αυτά τα εξωτερικά γεγονότα την ιδέα ότι η πέτρα προσμένει, λαχταρά και επιθυμεί αυτό το τελικό αποτέλεσμα· ότι [η πέτρα] ενδιαφέρεται για τα πράγματα που συναντά στο δρόμο της, για τις συνθήκες που επιταχύνουν ή καθυστερούν την κίνηση προς το τέλος (το στόχο της)· και ότι ενεργεί και αισθάνεται γι’ αυτά [τα πράγματα] ανάλογα με τη λειτουργία που τους αποδίδει, το κατά πόσον δηλαδή εμποδίζουν ή διευκολύνουν [την κίνησή της]· και, τέλος, ότι αντιλαμβάνεται πως η καταληκτική κατάσταση ηρεμίας σχετίζεται με όσα συνέβησαν προηγουμένως, ότι αποτελεί το αποκορύφωμα μιας συνεχούς κίνησης. Τότε η πέτρα θα βιώσει μία εμπειρία, και μάλιστα μία εμπειρία *με αισθητική ποιότητα*.[[15]](#footnote-15)

Αυτό το αναβαθμισμένο και “δομημένο” είδος εμπειρίας που έχει μορφή και δυναμική, που βιώνει τα μουσικά γεγονότα σαν τμήματα ενός συνόλου το οποίο δεν αποτελείται απλώς από το άθροισμα των μερών του, που γνωρίζει γιατί και με ποιόν τρόπο *επιθυμεί* να βιώσει ένα έργο τέχνης, είναι ένα είδος εμπειρίας που χαρακτηρίζεται από *αισθητική ποιότητα*.[[16]](#footnote-16) Κάθε φορά που συζητάμε, σκεφτόμαστε, μελετάμε, γράφουμε ή διαβάζουμε μία ερμηνεία που αφορά σε ένα μουσικό έργο, κάθε φορά που (αποδίδοντας ιδιότητες σε μουσικά γεγονότα και συνειδητοποιώντας το περιεχόμενο της μουσικής μας εμπειρίας) μεταβάλλουμε, όπως λέει ο Walton, την εμπειρία μας, αυτό που τελικά μεταμορφώνεται είναι *το ίδιο το έργο.* Μέσα από την πολύχρονη σχέση μας με ένα έργο τέχνης ούτε το έργο ούτε εμείς μένουμε ίδιοι. Θα έλεγε κανείς ότι πρόκειται για μία “ερωτική σχέση” που αναπτύσσεται και βαθαίνει, που βγάζει ρίζες και καρπούς, ακόμα και ─γιατί όχι κάποιες φορές;─ μαραίνεται και “ξεθυμαίνει” στο πέρασμα του χρόνου.

Είναι, βέβαια, σίγουρο πως μια τόσο στενή σχέση, κυριολεκτικά μία “δέσμευση” με ένα μουσικό έργο ─αμέτρητες ακροάσεις αλλά και εξονυχιστική ανάλυση των μουσικών διαδικασιών στην παρτιτούρα─ απαιτεί χρόνο, αφιέρωση, υπομονή και *κυρίως* πολλή και καλή διάθεση. Είναι επίσης σίγουρο πως ─καθώς υποστηρίζει η πλέον διαδεδομένη “ένσταση” κατά της ανάλυσης─ οι ακροάσεις που θα ακολουθήσουν μετά από την εξονυχιστική μελέτη του έργου θα έχουν χάσει κάτι από τη “μαγεία” που χαρακτηρίζει τις πρώτες ακροάσεις: αν μη τι άλλο, το στοιχείο της *έκπληξης*. Θεωρώ, εν τούτοις, πως ό,τι (*όντως*!)χάνεται σε ένα πρώτο επίπεδο (έκπληξη, αιφνιδιασμός, συναρπαγή) κερδίζεται σε ένα άλλο, βαθύτερο επίπεδο (αναγνώριση, συνειδητοποίηση, γνώση) ─και αυτό είναι αναπόφευκτο. Όσο πιο “στενή” γίνεται η γνωριμία μας με ένα έργο τέχνης, τόσο πιο πολύ ο αρχικός εντυπωσιασμός δίνει τη θέση του στην, *πολύ πιο ουσιαστική κατά τη γνώμη μου*, κατανόηση και εκτίμηση ─ή την αμφισβήτηση. Tο ίδιο, εξ άλλου, δεν συμβαίνει και με τις ανθρώπινες σχέσεις;

Εν κατακλείδι, αυτή η “δέσμευση” οδηγεί έναν ακροατή- μελετητή σε ένα συναρπαστικό όσο και γοητευτικό ταξίδι *εντός* ενός μουσικού έργου και του δίνει τη δυνατότητα να βιώσει μία κατ’ εξοχήν *αισθητική εμπειρία*. Ίσως διότι, όπως με τον τόσο ζωντανό λόγο της εκμυστηρεύεται η Alexandra Pierce, «Αυτό που συμβαίνει ορισμένες φορές είναι ότι, καθώς επιμένει κανείς να ασχολείται με ένα μουσικό έργο είτε μέσα από επαναλαμβανόμενες ακροάσεις είτε μέσα από τη μελέτη μοτιβικών μετασχηματισμών ή γραφικών αναλύσεων, μια ιδιαίτερα ζωτική και σημαντική σύνδεση με το έργο αρχίζει να αναδύεται στην επιφάνεια, λες και αυτό γίνεται με κάποιον μαγικό τρόπο».[[17]](#footnote-17)

1. Fred Lerdahl, «Two Ways in Which Music Relates to the World», *Music Theory Spectrum* 25/2, 2003, σ. 366. [↑](#footnote-ref-1)
2. Theodor W. Adorno, «On the Problem of Musical Analysis», μετ. Max Paddison, *Music Analysis* 1/2, 1982, σ. 169, δικές μου υπογραμμίσεις. Αυτή η «αντιπάθεια» που εντόπιζε ο Αντόρνο το 1969 συνεχίζει να υφίσταται μέχρι σήμερα ─και μάλλον, φοβάμαι, δεν θα ξεπεραστεί ποτέ ολωσδιόλου. Λόγου χάριν, ο Fred Everett Maus ισχυριζόταν ότι, «Στις μέρες μας υφίσταται μια διαμάχη στον μουσικολογικό χώρο που έχει να κάνει με το κατά πόσον τα σοβαρά [sic] κείμενα για τη μουσική θα πρέπει, αργά ή γρήγορα, να καταφεύγουν σε λεπτομερείς αναλυτικές περιγραφές συγκεκριμένων συνθέσεων. Αυτή η διαμάχη κάποιες φορές συνδέεται και με το ζήτημα του κατά πόσον οι μουσικολόγοι *θα έπρεπε ποτέ* να παρουσιάζουν λεπτομερείς αναλυτικές περιγραφές ή όχι. Έχω ακούσει πολλούς ιστορικούς να συνιστούν την πλήρη απαγόρευση αναλυτικών περιγραφών …» (βλ. «Concepts of Musical Unity», στο *Rethinking Music*, επιμ. Nicholas Cook και Mark Everist, Oxford University Press 1999, σ. 172, υποσημείωση 4). [↑](#footnote-ref-2)
3. Δεν θα έπρεπε να μας διαφεύγει ότι ακούγοντας μία εκτέλεση δεν ακούμε “το έργο” αυτό καθ’ αυτό (αν υπάρχει όντως τέτοιο πράγμα) αλλά *μία ερμηνεία* του έργου. Mία ιδιότητα που η ανάλυση θα αποδώσει *εκ των υστέρων* σε ένα μουσικό γεγονός μπορεί να μην “ακούγεται” σε μία εκτέλεση, ίσως διότι ο συγκεκριμένος εκτελεστής έχει επιλέξει να μην την προβάλει, αλλά και ίσως *διότι δεν την έχει καν αντιληφθεί*! [↑](#footnote-ref-3)
4. Το ζήτημα αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό και θα ήταν αδύνατον να εξαντληθεί ακόμα και στα πλαίσια ενός κειμένου που θα είχε αυτό σαν κεντρικό θέμα. Είναι, ίσως, γνωστή σε πολλούς η ρήση του Μπετόβεν σύμφωνα με την οποία ένας καλός “τεχνίτης”, ο οποίος γνωρίζει σε βάθος τις δυνατότητες του υλικού του, είναι σε θέση να δημιουργήσει ήχους και συνδυασμούς ήχων που για πολλούς ακροατές ακούγονται ως αποτέλεσμα ενός είδους “μαγείας”: «Tα εντυπωσιακά (εκπληκτικά) αποτελέσματα, τα οποία πολλοί αποδίδουν αποκλειστικά *στη φυσική ιδιοφυΐα του συνθέτη*, πολύ συχνά επιτυγχάνονται εύκολα μέσω της κατάλληλης και σωστής χρήσης της συγχορδίας της ελαττωμένης έβδομης»! Πιστεύω ότι πολλοί ακροατές δεν επιθυμούν να γνωρίζουν αυτού του είδους τις “αλήθειες”. Ίσως διότι, έχοντας ανάλογη προδιάθεση, *επιλέγουν* να θεωρούν τον Μπετόβεν ως “ημίθεο” ή “τιτάνα”, τον Μότσαρτ ως “μικρό Χριστό” (αν δεν κάνω λάθος, οφείλουμε αυτό τον χαρακτηρισμό του Μότσαρτ στον Τσαϊκόφσκι), κ.ο.κ. Υπάρχει, βέβαια, και η αντίθετη άποψη ─άποψη που ενισχύει και επιβεβαιώνει διατυπώσεις όπως αυτή του Μπετόβεν. Ας θυμηθούμε ότι πολλοί μελετητές χρησιμοποιούν όρους όπως “κατασκευή/παραγωγή” (production ή και making) ενός έργου τέχνης αντί για όρους όπως “δημιουργία/δημιουργική διαδικασία” (creation/creative process). [↑](#footnote-ref-4)
5. Δεν γνωρίζω γιατί ο DeBellis έχει επιλέξει τον όρο “normal” για να χαρακτηρίσει τον “καθημερινό”, συνηθισμένο, μέσο ακροατή… Αυτό θα σήμαινε πως ένας θεωρητικός ή μουσικολόγος, λόγου χάριν, είναι “abnormal”; (κάτι που μπορεί, βέβαια, να μην απέχει από την πραγματικότητα…) [↑](#footnote-ref-5)
6. Mark DeBellis, «Conceptions of Musical Structure», στο *Music and Conceptualization*, Cambridge University Press 1995, σ. 144. [↑](#footnote-ref-6)
7. Αργότερα, στο ίδιο κεφάλαιο από το *Music and Conceptualization* και σχολιάζοντας κάποιες από τις απόψεις του Nicholas Cook, ο DeBellis υπαινίσσεται ότι υφίσταται όντως μία σχέση ανάμεσα στον σχεδιασμό ενός μουσικού έργου και στην αισθητική απόλαυση που βιώνουν οι ακροατές του (σ. 148). Συμπληρωματικά θα μπορούσε κανείς να αναλογιστεί ότι αυτό δεν συμβαίνει μόνον όσον αφορά τη μουσική. Πολύ συχνά επηρεαζόμαστε άμεσα και διαμορφώνουμε απόψεις για καλλιτεχνικά έργα, σύμβολα, ανθρώπους (π.χ., πολιτικούς), εμπορικά προϊόντα ή καταστάσεις χωρίς να συνειδητοποιούμε γιατί και με ποιόν τρόπο μας δημιουργήθηκε αυτή ή εκείνη η εντύπωση. Για παράδειγμα, παρακολουθώντας ένα φιλμ μπορεί να αισθανόμαστε νευρικότητα ή αγαλλίαση, οργή ή χαρά, ένταση ή χαλάρωση, κατάθλιψη ή ψυχική ανάταση. Είναι σίγουρο ότι οι σκηνοθέτες γνωρίζουν, και χρησιμοποιούν με επιτυχία κινηματογραφικούς κώδικες για να προκαλέσουν και να κατευθύνουν τις ανταποκρίσεις του κοινού τους (η λήψη από πάνω προς τα κάτω, λόγου χάριν, μπορεί να δίνει μία αίσθηση ασημαντότητας, η λήψη από κάτω προς τα πάνω να δίνει μία εντύπωση μεγαλοπρέπειας ή υποβλητικότητας, η λήψη με την κάμερα στο χέρι δημιουργεί ιδιαίτερη ένταση αν χρησιμοποιηθεί σωστά, κ.ο.κ.). Παρ’ όλο που οι περισσότεροι από εμάς δεν γνωρίζουν το παραμικρό για γωνίες λήψης, τεχνικές μοντάζ, φωτισμούς, κλίμακα του πλάνου, διάρκεια του πλάνου, ή όποια άλλη κινηματογραφική τεχνική, είναι σίγουρο ότι ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνουν και ανταποκρίνονται σε ένα φιλμ επηρεάζεται βαθύτατα από τη χρήση αυτών των κωδίκων. [↑](#footnote-ref-7)
8. Ακόμα και αυτοί που δεν γνωρίζουν μουσική (αλλά ακούνε και απολαμβάνουν μουσικά έργα) καταλαβαίνουν τις πλέον βασικές από τις λειτουργίες του συστήματος της λειτουργικής τονικότητας, παρακολουθούν τη λογική που το διέπει και αναγνωρίζουν διαισθητικά πότε η μουσική αποκλίνει από αυτή τη λογική. Για παράδειγμα, αν μία δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης (η οποία προετοιμάζεται κατάλληλα, ακούγεται έντονα και διαρκεί επί μακρόν) ακολουθείται από μία επιδεσπόζουσα αντί για την τονική, θεωρώ ότι οι συντριπτικά περισσότεροι ακροατές έχουν μία γενική αίσθηση ότι “κάτι παράξενο συμβαίνει εδώ”, παρ’ ότι δεν γνωρίζουν τίποτα από τις τονικές συμβάσεις περί τέλειας πτώσης ή απατηλής πτώσης. [↑](#footnote-ref-8)
9. Η λέξη-κλειδί στην τελευταία φράση είναι, βέβαια, η λέξη «κατακτάται». Μόνον μέσα από μία τόσο σύνθετη, αλλά και τόσο ανταμειπτική, διαδικασία (ακρόαση, ανάλυση, ερμηνεία, νέα ακρόαση, κ.ο.κ.), είναι δυνατόν ο ακροατής να αντιληφθεί και να χρησιμοποιήσει τα “κλειδιά” που το ίδιο το έργο προσφέρει απλόχερα σε όποιον ενδιαφέρεται να αρχίσει να το κατανοεί. [↑](#footnote-ref-9)
10. Μία *αισθητική εμπειρία* είναι, σίγουρα, μία “έντονη” εμπειρία. Αυτό, εν τούτοις, δεν δουλεύει και αντιστρόφως: μία “έντονη” εμπειρία δεν είναι κατ’ ανάγκην *αισθητική εμπειρία*. Φανταστείτε, π.χ., την εξής εικόνα: είστε με καλή παρέα σε μία ταβέρνα· όλα είναι εξόχως συμπαθητικά: το φαγητό, το κρασί, οι συζητήσεις, η ατμόσφαιρα, τα παλιά λαϊκά τραγούδια που ακούγονται από μία μικρή κομπανία. Το κυριότερο, δε, είναι πως αισθάνεστε ακατανίκητη ερωτική έλξη για ένα άλλο μέλος της παρέας και πως φαίνεται ότι υπάρχει και ανταπόκριση! Οι στιγμές είναι μοναδικές, σχεδόν “μαγικές”… Είναι σίγουρο πως βιώνετε μία εξαιρετικά έντονη εμπειρία που μπορεί να συνεχίσετε να αναπολείτε σε όλη σας τη ζωή! Η εμπειρία, εν τούτοις, δεν πιστεύω ότι μπορεί να χαρακτηριστεί ως *αισθητική εμπειρία*, όπως θα καταλάβουμε στη συνέχεια, μιλώντας πιο συγκεκριμένα για το “ποιόν” μιας *αισθητικής εμπειρίας*. Εξ άλλου, όταν είναι κανείς ερωτευμένος μάλλον “χάνει το μυαλό του” καθώς λένε, παρά συγκροτεί, ελέγχει και κατευθύνει τη σκέψη του. Με άλλα λόγια, κυριαρχείται από μία τόσο έντονη συγκίνηση και νευρική υπερδιέγερση που δεν συνειδητοποιεί, καλά- καλά, τι ακριβώς του συμβαίνει, *γιατί ακριβώς* αισθάνεται τόσο ωραία, τόσο “απογειωμένος/η” (και, *προς Θεού*, ούτε και είναι ανάγκη να κάτσει να σκεφτεί πάνω σε αυτό εκείνες τις στιγμές ─αυτό, αν μη τι άλλο, θα κατέστρεφε την αμεσότητα της στιγμής· ίσως αισθανθεί αυτήν την ανάγκη αργότερα, πολύ αργότερα…) [↑](#footnote-ref-10)
11. *Wolfgang Amadeus Mozart: Αλληλογραφία (1769-1791)*, επιλογή-μετάφραση-σχολιασμός N. Σαραντάκος, Εκδόσεις Ερατώ 1991, σ. 256. Η υπογράμμιση και μία ελάχιστη, αλλά κατά τη γνώμη μου ουσιαστική, αλλαγή στη μετάφραση είναι δικές μου. [↑](#footnote-ref-11)
12. Ουμπέρτο Έκο, *Eξι Περιπλανήσεις στο Δάσος της Αφήγησης*, Ελληνικά Γράμματα 1994, σ. 56. Βέβαια, ο Έκο αναφέρεται σε “συγγραφέα” και “αναγνώστες” μυθιστορημάτων. Θεωρώ όμως ότι η διατύπωσή του δεν θα έχανε τίποτα από την εκφραστική της δύναμη αν αντικαθιστούσε κανείς τους προηγούμενους όρους με τους όρους “συνθέτης” και “ακροατές” μουσικών έργων. Και εδώ, η υπογράμμιση και οι μεταφραστικές αλλαγές είναι δικές μου. [↑](#footnote-ref-12)
13. Αναγνωρίζοντας, βέβαια, ότι είναι μάλλον δύσκολο έως αδύνατον να διατυπώσει κανείς *επακριβώς* με τη γλώσσα την οποιαδήποτε εμπειρία, μουσική ή άλλη… Πώς να αποτυπώσεις *πειστικά* σε λέξεις την εμπειρία από ένα ηλιοβασίλεμα στη θάλασσα, ή από την ερωτική πράξη; [↑](#footnote-ref-13)
14. Κendall L. Walton, «Understanding Humor and Understanding Music», *Τhe Journal of Musicology* XI/1,1993, σ. 43. [↑](#footnote-ref-14)
15. John Dewey, «Having an Experience», από *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Alex Neil, Aaron Ridley (eds), McGraw-Hill inc 1995, σ. 60-75. Συνειδητοποιήστε ότι η πέτρα του Dewey δεν κυλά “παθητικά”, επειδή “έτσι έτυχε”: προσδοκά το τέλος, συνειδητοποιεί τις φάσεις που διαδέχονται η μία την άλλη στην πορεία της προς αυτό, αντιδρά ανάλογα σε ό,τι προωθεί ή μπλοκάρει την κίνησή της προς αυτό το τέλος… [↑](#footnote-ref-15)
16. Η τελευταία διατύπωση θα μπορούσε εύκολα να παρεξηγηθεί. Είναι πιθανόν ότι ορισμένοι αναγνώστες μπορεί να θεωρήσουν πως επιχειρώ να υποδείξω με ποιόν τρόπο *οφείλει* να ακούει κανείς ένα μουσικό έργο. Αντίθετα, νομίζω ότι αυτού του είδους οι απόλυτες απόψεις χαρακτηρίζουν μία εποχή η οποία ─ευτυχώς ή δυστυχώς, ό,τι επιλέξει κανείς─ έχει περάσει ανεπιστρεπτί. Tα παραδείγματα που θα μπορούσε κανείς να θυμηθεί από αυτή την εποχή είναι πολλά· θα αναφέρω δύο από τα πλέον χαρακτηριστικά. Στο *Jahrbuch I* ο Heinrich Schenker είναι κατηγορηματικός: «Όποιος δεν έχει ακούσει μουσική επί τη βάσει των γραμμικών διαδοχών, απλώς δεν έχει ακούσει ποτέ μουσική»! Επίσης, στο άρθρο του «Για το Φετιχιστικό Χαρακτήρα της Μουσικής και την Παλινδρόμηση του Τρόπου Ακρόασης», ο Τεοντόρ Αντόρνο τον συναγωνίζεται: «Αυτός που σφυρίζει θριαμβευτικά στον υπόγειο σιδηρόδρομο το θέμα από το φινάλε της Πρώτης του Μπραμς, είναι ήδη ένας από τους ουσιαστικούς υπαίτιους της καταστροφής της» (βλ. *Μουσικολογία* 14, 2000, σ. 71-106). Θεωρώ ότι στις μέρες μας τέτοιου είδους αφορισμοί μπορεί να ακούγονται, και ίσως να είναι, κάπως άκαμπτοι, “παγεροί”, ελιτίστικοι, εν τέλει παρεξηγήσιμοι. Καλό θα ήταν να “επιτρέπουμε” στον καθένα να ακούει και να σφυρίζει ό,τι θέλει και με όποιον τρόπο θέλει. Θα μπορούσαμε όμως να προσκαλέσουμε όσους το επιθυμούν να συμμετάσχουν και να μοιραστούν μαζί μας την *απόλαυση* που προκύπτει από μία ακρόαση που έχει ήδη ενημερωθεί και εμπλουτιστεί από τις διαπιστώσεις της όποιας ανάλυσης. [↑](#footnote-ref-16)
17. Βλ. την απάντηση της Alexandra Pierce σε ένα γενικότερο ερωτηματολόγιο που οι Marianne Kielian-Gilbert και Marion Guck έθεσαν σε μία πλειάδα θεωρητικών της μουσικής. Το σύνολο των απαντήσεων δημοσιεύτηκε υπό τον τίτλο «Reflections on Music Theory», *Perspectives of New Music* 22/1-2, 1983-84, σ. 560-630. [↑](#footnote-ref-17)