

ΕΘΝΙΚΟ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ & ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Μάρκος Τσέτσος
Καθηγητής Αισθητικής της Μουσικής

Κοινωνιολογία της μουσικής

Σχολιασμένη σύνοψη ύλης

Αθήνα 2023

Περιεχόμενα

Εισαγωγή, σ. 3

1. Η μουσική εικόνα της κοινωνικής εξέλιξης: Auguste Comte (1798-1857), σ. 7

2. Η μουσική ως επάγγελμα: Herbert Spencer (1820-1903), σ. 12

3. Η μουσική ως κοινωνική έκφραση: Georg Simmel (1858-1918), σ. 19

4. Η μουσική ως κοινωνικό γεγονός: Jules Combarieu (1859-1916), σ. 24

5. Η μουσική ως ορθολογική κοινωνική πράξη: Max Weber (1864-1920), σ. 33

6. Η μουσική ως προ-συμβολική κοινωνική σχέση: Alfred Schütz (Schutz) (1899-1959), σ. 43

7. Η μουσική ως κοινωνική εμπειρία: Alphons Silbermann (1909-2000), σ. 49

8. Η μουσική ως κοινωνική κριτική και ως ιδεολογία: Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), σ. 61

9. Νεότερες τάσεις στην αγγλόφωνο κόσμο, σ. 78

Βιβλιογραφία, σ. 88

Εισαγωγή

1. Ο κοινωνικός χαρακτήρας της μουσικής
2. Ζητήματα της κοινωνιολογίας της μουσικής
3. Οι κύριες κοινωνικές θεωρίες

1.

Η κοινωνιολογία της μουσικής εξετάζει τη μουσική ως **κοινωνικό φαινόμενο** και την εξετάζει ως τέτοιο μέσα από την επιστήμη της **κοινωνιολογίας**.

Κοινωνιολογία είναι η επιστήμη που μελετά τις ανθρώπινες κοινωνίες.

Κοινωνία είναι κάθε σύνολο ανθρώπων που είναι **οργανωμένο** στη βάση **κοινωνικών σχέσεων**.

Κοινωνικές είναι οι σχέσεις που καθορίζονται από κοινά **νόηματα** και κοινούς **σκοπούς**.

Κάθε **κοινωνική σχέση** περιλαμβάνει δύο τουλάχιστον μέλη.

Για να υπάρξει σχέση πρέπει δύο τουλάχιστον πράγματα να σχετίζονται μεταξύ τους.

Ακόμα κι όταν εκτελούμε κάτι για τον εαυτό μας, στην πραγματικότητα χωρίζουμε τον εαυτό μας στα δύο: σε εκείνον που εκτελεί και σε εκείνον που ακούει τη μουσική ή, σε τεχνική ορολογία, σε **παραγωγό** και **καταναλωτή** της μουσικής.

Ο άνθρωπος είναι το μόνο έμβιο ον που μπορεί να σχετιστεί με τον ίδιο του τον εαυτό, να σκεφτεί τον εαυτό του. Κάτι τέτοιο κάνουμε, για παράδειγμα, όταν ακούμε τους εαυτούς μας να παίζουν μουσική και διορθώνουμε την εκτέλεσή μας.

Παρότι τα δύο μέλη της σχέσης αφορούν το ίδιο πρόσωπο, η σχέση είναι στοιχειωδώς κοινωνική.

Αν το κομμάτι που εκτελούμε έχει κάποιο συνθέτη, ασχέτως αν είναι επώνυμος ή ανώνυμος, ο συνθέτης γίνεται ένα ακόμα μέλος της μουσικής κοινωνικής σχέσης (βλ. το κεφάλαιο για τον Alfred Schütz).

Η κοινωνική σχέση διευρύνεται: μέλη της γίνονται τώρα (1) ο **συνθέτης**, (2) ο **εκτελεστής-ακροατής** και (3) το στοιχείο που τα διαμεσολαβεί, το **μουσικό έργο**. Διαμέσου του έργου, ο συνθέτης αποκαθιστά μια κοινωνική σχέση με το μουσικό ακροατή.

Για να υπάρξει όμως κοινωνική σχέση στη μουσική, χρειάζεται και κάτι ακόμα: ένα κοινό, κοινωνικό **νόημα**.

Εδώ χρειάζεται μια επισημάνση. Δεν είναι ένα οποιοδήποτε άθροισμα ανθρώπων αυτομάτως

κοινωνία. Για να μετατραπεί αυτό το άθροισμα σε κοινωνία χρειάζεται κάτι να συνδέει αυτούς τους ανθρώπους και αυτό δεν είναι άλλο από κοινά νοήματα.

Περαιτέρω διεύρυνση της μουσικής κοινωνικής σχέσης: τόσο εγώ, όσο και ο συνθέτης αποτελούμε μέλη της **κοινωνικής ομάδας** των ακροατών και της κοινωνικής ομάδας των συνθετών αντίστοιχα. Στις πιο διαφοροποιημένες κοινωνίες, μια τρίτη κοινωνική ομάδα είναι αυτή των **εκτελεστών**.

Σε κάθε κοινωνική ομάδα αντιστοιχούν διακριτοί **κοινωνικοί ρόλοι**.

Τα μέλη των παραπάνω μουσικών κοινωνικών ομάδων θα μπορούσαν ενδεχομένως να συμμετέχουν σε διάφορους επαγγελματικούς ή μη **θεσμικούς φορείς**, οι οποίοι είναι επιφορτισμένοι με το έργο της εκπροσώπησης και του συντονισμού των επιμέρους αυτών ομάδων με αναφορά σε κοινούς στόχους και ενδιαφέροντα.

Περαιτέρω κοινωνικές ομάδες που λειτουργούν ως προϋποθέσεις της μουσικής ως κοινωνικού θεσμού:

- κατασκευαστές μουσικών οργάνων
- μουσικοί εκδότες και έμποροι από κοινού με το προσωπικό των μουσικών εκδόσεων και των μουσικών εμπορικών καταστημάτων
- διοικητικό και τεχνικό προσωπικό αιθουσών συναυλιών, θεάτρων όπερας και διάφορων μουσικών συνόλων (συμφωνικών ορχηστρών, χορωδιών), καλλιτεχνικών γραφείων
- διδακτικό και διοικητικό προσωπικό των μουσικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων
- μουσικοκριτικοί και μουσικολόγοι

Η ίδια η μουσική, άλλωστε, είναι τέχνη **προνομιακά κοινωνική**. Η διάκριση σε συνθέτη/παραγωγό, εκτελεστή/αναπαραγωγό και ακροατή/καταναλωτή δεν είναι αυστηρή: σε κάποιες περιπτώσεις συνθέτης και εκτελεστής ταυτίζονται στο ίδιο πρόσωπο (βλ. έντεχνη μουσική προ του 18ου αιώνα), ή το ίδιο το ακροατήριο συμμετέχει στην αναπαραγωγή της μουσικής (π.χ. στις μικρές κοινότητες ή σε μια συναυλία δημοφιλούς μουσικής).

Σε κάθε περίπτωση, ο κοινωνικός χαρακτήρας της μουσικής διακρίνεται στη δυνατότητα **συλλογικής εκτέλεσης**.

Ο κοινωνικός χώρος της μουσικής δεν είναι πάντοτε χώρος αρμονικής αλληλεξάρτησης των επιμέρους ομάδων και δομών της, χώρος απρόσκοπτης επικοινωνίας και συνεργασίας, χώρος «μουσικής αλληλεγγύης», αλλά χώρος **συγκρούσεων** και **ανταγωνισμών**.

Οι ανταγωνισμοί αυτοί δεν είναι μόνον **επαγγελματικοί** (επικράτηση στη μουσική αγορά εργασίας), αλλά και **ταξικοί**: τόσο τα μουσικά ακροατήρια, όσο και ο χώρος των επαγγελματιών της μουσικής γνωρίζουν ταξικές διαιρέσεις και **ανισότητες** ως προς την

ταξική προέλευση και θέση, το εισόδημα, το “πολιτισμικό κεφάλαιο” (Bourdieu), δηλαδή τις εκπαιδευτικές προϋποθέσεις.

Η μουσική γνωρίζει **ταξικό προσδιορισμό**: των ανώτερων τάξεων (αστοί, ευγενείς), των κατώτερων τάξεων (μικροαστοί, μισθωτοί χαμηλών εισοδημάτων, εργάτες, μικρογεωργοί και μικροκτηνοτρόφοι κλπ), παρότι ο προσδιορισμός αυτός, σήμερα τουλάχιστον, δεν είναι δεσμευτικός, ενώ κάποιοι θεωρητικοί (π.χ. ο Theodor Adorno) τον αμφισβητούν (βλ. το αντίστοιχο κεφάλαιο).

Ο χώρος της “μουσικής των ανώτερων τάξεων” δεν είναι ανέφελος, αλλά γνωρίζει συγκρούσεις γύρω από αισθητικά και ιδεολογικά ζητήματα.

Συχνά δίνεται η εντύπωση ότι στο εσωτερικό συμπαγών κοινωνικών ομάδων δεν υπάρχουν συγκρούσεις και διαίρεσεις. Πρόκειται για ψευδαίσθηση. Απόδειξη του αντιθέτου, ο έντονα συγκρουσιακός χώρος της έντεχνης μουσικής.

Σήμερα ο ανταγωνισμός εμπλέκει ως κύριους ανταγωνιστές την **έντεχνη** και τη **δημοφιλή** μουσική (art music, popular music).

Βλ. το κεφάλαιο 9.

Παρόλα αυτά, η μουσική δεν λειτουργεί πάντοτε ως συμβολικός φορέας κοινωνικών ανταγωνισμών. Σε κοινωνίες αταξικές ή χωρίς έντονη ταξική διαίρεση, στις μικρές κοινότητες της υπαίθρου ή ακόμα και εντός των σημερινών επιμέρους μουσικών ακροατηρίων, η μουσική συμβάλλει, τουναντίον, στην επιβεβαίωση και ενδυνάμωση της **κοινωνικής συνοχής** και της **πολιτισμικής ταυτότητας** των μελών τους. Με άλλα λόγια, η μουσική μπορεί να δράσει κοινωνικά τόσο στην κατεύθυνση της κοινωνικής **διαφοροποίησης**, όσο και σε αυτήν της κοινωνικής **ενοποίησης**.

2.

Η κοινωνιολογία της μουσικής εξετάζει:

Τη **δομή** της μουσικής κοινωνικής σχέσης και τα μέλη αυτής (συνθέτες/παραγωγοί, εκτελεστές/αναπαραγωγοί, ακροατές/καταναλωτές)

Τα **μέλη** της μουσικής κοινωνικής σχέσης, ως κοινωνικές **ομάδες** με διακριτούς κοινωνικούς **ρόλους**

Τις **θεσμικές** προϋποθέσεις της μουσικής: εκπαιδευτικά ιδρύματα, μουσικά θέατρα, αίθουσες συναυλιών, μουσικά σύνολα, κατασκευαστές οργάνων, εκδοτικοί οίκοι, έμποροι μουσικής κλπ

Τις **οικονομικές** προϋποθέσεις της μουσικής **παραγωγής** και **διανομής**

Την κοινωνική **λειτουργία** της μουσικής και το κοινωνικό (αισθητικό, ιδεολογικό, πολιτικό) **νόημά** της

Την **ταξική** συγκρότηση του μουσικού κοινωνικού χώρου και τον ταξικό προσδιορισμό της μουσικής

Τους κοινωνικούς παράγοντες **μεταβολής** στις σφαίρες (α) της παραγωγής, (β) της αναπαραγωγής και (γ) της κατανάλωσης της μουσικής

Την κοινωνική **διαμόρφωση** και τα κοινωνικά αίτια **μεταβολής**: (α) των τονικών συστημάτων, (β) του μουσικού ύφους, των ειδών και των μορφών της μουσικής, (γ) των πρακτικών εκτέλεσης, (δ) της συμπεριφοράς του ακροατηρίου, (ε) των αισθητικών και ιδεολογικών προτύπων (αξιολογικό πλαίσιο) των συνθετών, των εκτελεστών και των ακροατηρίων

Την “αποκρυπτογράφηση” των κοινωνικών περιεχομένων της μουσικής μέσα από τη μουσική ανάλυση (Adorno)

3.

Σύμφωνα με τα εγκυρότερα κοινωνιολογικά εγχειρίδια, οι διάφορες κοινωνιολογικές (ή απλά κοινωνικές) θεωρίες μπορούν να ομαδοποιηθούν σε τρεις κατηγορίες:

(α) Θεωρίες **δομικού λειτουργισμού** ή απλά **λειτουργισμού**. Βλέπουν την κοινωνία ως οργανικό όλον (“ολισμός”), ως σύστημα από κοινωνικές δομές (μεταξύ άλλων της μουσικής), οι οποίες εκπληρώνουν συγκεκριμένη κοινωνική λειτουργία. Οι θεωρίες αυτές δίνουν έμφαση στην αρμονική συνοχή της κοινωνίας και στην προτεραιότητα της κοινωνικής δομής έναντι του ατόμου και της ατομικής δράσης.

Θεωρίες **κοινωνικού ανταγωνισμού**. Βλέπουν μεν και αυτές την κοινωνία ως όλον (είναι “ολιστικές”) όχι όμως ως όλον αρμονικό, αλλά συγκρουσιακό. Οι τάξεις (στρώματα, ομάδες) που αποτελούν την κοινωνία ανταγωνίζονται και συγκρούονται μεταξύ τους για επικράτηση στις επιμέρους δομές της κοινωνίας.

Θεωρίες **συμβολικής κοινωνικής διάδρασης** (symbolic social interaction). Παίζουν ως αφετηρία τους άτομα ή μικρές κοινωνικές ομάδες και εστιάζουν στην μεταξύ τους επικοινωνία, στα νοήματα που την συγκροτούν, στα συμβολικά συστήματα που την επιτρέπουν (π.χ. γλώσσα) και στην ατομική ή συλλογική κοινωνική δράση επί τη βάση της συμβολικής επικοινωνίας.

Οι θεωρίες δομικού λειτουργισμού και οι θεωρίες κοινωνικού ανταγωνισμού είναι **ολιστικές** (“μεθοδολογικός ολισμός”), ενώ οι θεωρίες κοινωνικής διάδρασης είναι **ατομιστικές** (“μεθοδολογικός ατομισμός”).

Κύριοι εκπρόσωποι του δομικού λειτουργισμού: Auguste Comte, Herbert Spencer, Talcott Parsons, Robert Merton.

Κύριοι θεωρητικοί του κοινωνικού ανταγωνισμού: Karl Marx και μαρξιστές, εκπρόσωποι

της Κριτικής Σχολής της Φρανκφούρτης (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Jürgen Habermas κ.α.)

Κύριοι θεωρητικοί της συμβολικής κοινωνικής διάδρασης: George Herrbert Mead, Herbert Blumer κ.α.

1. Η μουσική εικόνα της κοινωνικής εξέλιξης: Auguste Comte (1798-1857)

Ο Comte (Κοντ) υπήρξε ο “πατέρας” της κοινωνιολογίας και αυτός που εισήγαγε τον όρο.

Παρότι δεν άφησε κάποια μελέτη αποκλειστικά για τη μουσική, μίλησε γι' αυτήν στα κυριότερα έργα του: *Cours de philosophie positive* (Μαθήματα θετικής φιλοσοφίας, 1830-1842) και *Système de politique positive* (Σύστημα θετικής πολιτικής, 1848).

Απ' όσα έγραψε για τη μουσική ο Comte μπορούμε να ανακατασκευάσουμε ένα σχέδιο κοινωνιολογίας της μουσικής του.

Για τον Comte αντικείμενο της κοινωνιολογίας δεν είναι ούτε το *τι*, ούτε το *γιατί*, αλλά το *πώς* της κοινωνίας, η μελέτη δηλαδή των κοινωνικών φαινομένων και η διερεύνηση των **νόμων** που τα διέπουν (**θετικιστική μέθοδος**).

Ο Comte διαπιστώνει ότι τόσο στην ερώτηση «τι είναι η κοινωνία», όσο και στην ερώτηση «γιατί υπάρχει η κοινωνία» οι απαντήσεις που κατά καιρούς δίνονται είναι εντελώς διαφορετικές και ενίοτε αλληλοαναιρούμενες. Οι απαντήσεις εξαρτώνται από τη σκοπιά του εκάστοτε θεωρητικού. Μια επιστημονική μελέτη της κοινωνίας όμως δεν μπορεί να δεχτεί αλληλοαναιρούμενες θεωρίες, αλλά χρειάζεται μια θεωρία που να είναι μονοσήμαντα αποδεκτή από το σύνολο της επιστημονικής κοινότητας. Αυτή τη θεωρία μπορεί, κατά τον Comte πάντα, να την παράσχει μόνο μια μελέτη της κοινωνίας, που να χρησιμοποιεί μια μέθοδο ήδη δοκιμασμένη και γενικά αποδεκτή. Και αυτή τη μέθοδο η κοινωνιολογία μπορεί να την αντλήσει από τις φυσικές επιστήμες, οι οποίες δεν επιχειρούν να απαντήσουν σε (οντολογικά) ερωτήματα του τύπου «τι είναι η φύση» ή σε (τελεολογικά) ερωτήματα του τύπου «γιατί, για ποιο σκοπό (τέλος) υπάρχει η φύση», αλλά επιχειρούν να ανακαλύψουν τους νόμους που διέπουν τα φυσικά φαινόμενα. Επομένως, δουλειά κάθε μελέτης της κοινωνίας που διεκδικεί επιστημονική εγκυρότητα θα πρέπει να είναι η διερεύνηση των νόμων που διέπουν τα κοινωνικά φαινόμενα.

Ο Comte κατανοεί την κοινωνιολογία ως “**κοινωνική φυσική**”, που εξετάζει την κοινωνία τόσο ως προς τη δομή (“κοινωνική στατική”), όσο και ως προς την εξέλιξή της (“κοινωνική δυναμική”).

Ο Comte ζει σε μία εποχή που αρχίζει να αποδέχεται την έννοια της εξέλιξης. Έτσι δεν μπορεί παρά να θεωρεί ότι και οι κοινωνίες εξελίσσονται («κοινωνική δυναμική»). Από την άλλη πιστεύει ότι παρά την εξέλιξή τους, όλες οι κοινωνίες διατηρούν μια βασική δομή που περιλαμβάνει απαραίτητους θεσμούς όπως η οικογένεια, η εκπαίδευση, η διοίκηση (εξουσία), η άμυνα, η θρησκεία κλπ. Αυτή τη δομή δουλεύει η κοινωνιολογία είναι να τη μελετά («κοινωνική στατική»).

Σύμφωνα με τον Comte, κάθε κοινωνία διέρχεται **τρία στάδια εξέλιξης**, στα οποία αντιστοιχούν τρία στάδια εξέλιξης του ανθρώπινου νου:

Ο Comte πιστεύει ότι η εξέλιξη των κοινωνιών είναι συνάρτηση της εξέλιξης του ανθρώπινου νου. Που σημαίνει ότι οι σήμερα παρατηρούμενες πρωτόγονες κοινωνίες απλώς δεν έχουν

διέλθει τα επόμενα στάδια νοητικής εξέλιξης και έχουν μείνει προσκολλημένες σε χαμηλότερα επίπεδα νοητικής εξέλιξης. Πρόκειται για μία αντίληψη την οποία επιχειρήσαν να ανασκευάσουν μεταγενέστερες ανθρωπολογικές μελέτες και θεωρίες, οι οποίες θεωρούν ότι ο ανθρώπινος νους σε κάθε κοινωνία διατηρεί βασικές νοητικές δομές («δομική ανθρωπολογία»).

- (α) το **θεολογικό**, όπου ο νους θέτει ως αιτία των πραγμάτων υπερφυσικά όντα
- (β) το **μεταφυσικό**, όπου ο νους θέτει ως αιτία των πραγμάτων γενικές έννοιες
- (γ) το **θετικό**, όπου ο νους παύει να ρωτά για τις αιτίες των πραγμάτων και μελετά τους νόμους που διέπουν τη φυσική και κοινωνική πραγματικότητα.

Αυτό που ενδιαφέρει τον Comte να δείξει είναι ότι το κριτήριο ανάπτυξης μιας κοινωνίας είναι αν επιχειρεί να απαντήσει στο «γιατί», στο ερώτημα για τις αιτίες των πραγμάτων ή αν παραιτείται από αυτή τη μάταιη προσπάθεια και περνάει στο «θετικό» στάδιο της σκέψης που αναζητά μόνο νόμους και όχι αιτίες.

Το **θεολογικό στάδιο** εξέλιξης της κοινωνίας γνωρίζει με τη σειρά του τρεις περιόδους:

(α) Τη **φρετιχιστική** περίοδο, όπου τα φυσικά φαινόμενα κατανοούνται ως θεότητες και η φύση εμψυχώνεται. Η περίοδος αυτή κοινωνικής εξέλιξης, όπου επικρατεί το **συναίσθημα**, δεν ευνοεί μεν τη σύσταση σύνθετων και σταθερών κοινωνικών δομών, ευνοεί ωστόσο την ανάπτυξη των τεχνών και ιδιαίτερα της **ποίησης** και της **μουσικής** τις οποίες ο Comte, με κριτήριο τη “γενικότητα”, τουτέστιν “την ποικιλία και πληρότητα της έκφρασης”, θεωρεί προγενέστερες της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής.

Πρόκειται για μια αντίληψη που ευνοεί πολύ τη μουσική, καθώς τη φέρνει, από κοινού με την ποίηση, στην κορυφή των τεχνών τόσο από άποψη αρχαιότητας, όσο και από άποψη κοινωνικής σημασίας. Η θεωρία αυτή δεν είναι καινούργια, αλλά απηχεί μια ευρύτατα διαδεδομένη αντίληψη της εποχής του Comte που τοποθετούσε την ποίηση και τη μουσική στην κορυφή της ιεραρχίας των τεχνών (βλ. π.χ. τις *Παραδόσεις αισθητικής* του Γερμανού φιλόσοφου Hegel [Χέγκελ])

(β) Την **πολυθεϊστική** περίοδο, όπου τα φυσικά φαινόμενα κατανοούνται ως αποτέλεσμα δράσης θεοτήτων που υπάρχουν χωριστά από αυτά (π.χ. το αρχαιοελληνικό δωδεκάθεο). Η περίοδος αυτή, όπου κυριαρχεί η **φαντασία**, είναι ευνοϊκή όχι μόνο για την ανάπτυξη του κοινωνικού καταμερισμού της εργασίας, αλλά και για τις τέχνες, οι οποίες διαμορφώνουν τα θεολογικά περιεχόμενα.

Η τέχνες αποκτούν εδώ ρόλο όχι μόνο **θρησκευτικό** αλλά και **πολιτικό** (βλ. αρχαιοελληνική τραγωδία).

Δυστυχώς, ο Comte δεν μας διαφωτίζει επαρκώς για το ρόλο της **μουσικής** στις πολυθεϊστικές κοινωνίες.

Είναι προφανές ότι η πεποίθηση του Comte ότι στις πολυθεϊστικές κοινωνίες κυρίαρχο ρόλο παίζει η φαντασία δεν ευνοούν τη μουσική και τούτο διότι η Comte, όπως και οι περισσότεροι

διανοητές της εποχής του, θεωρούν τη μουσική τέχνη του συναισθήματος και όχι της φαντασίας. Τουναντίον, κατεξοχήν τέχνη της φαντασίας θεωρείται η ποίηση, η οποία στην περίπτωση των πολυθεϊστικών κοινωνιών παράγει και τα περιεχόμενα του θρησκευτικού δόγματος (βλ. π.χ. την περίπτωση της αρχαιοελληνικής μυθολογίας και αργότερα των επών του Ομήρου). Η άποψη του Comte πάντως δεν στερείται εξηγητικής αξίας, αν αναλογιστούμε ότι στην αρχαία Ελλάδα η έννοια της μουσικής περιλάμβανε την ποίηση και την όρχηση (τον χορό) και επομένως η μουσική δεν απολάμβανε καθεστώς ανεξάρτητης τέχνης.

Με την είσοδο της κοινωνίας στη **μονοθεϊστική** περίοδο του θεολογικού της σταδίου, η τέχνη παύει να αποτελεί προνομιακό εταίρο της θρησκείας, καθώς τα περιεχόμενα του μονοθεϊστικού δόγματος δεν διαμορφώνονται πλέον από τη φαντασία, αλλά από το **Λόγο (reason)**, το κατά τον Comte ανώτερο και τελικό στάδιο της νοητικής εξέλιξης.

Από συνδιαμορφωτής της θρησκείας, η τέχνη γίνεται **υπηρέτης** της.

Η **μουσική** εισέρχεται στο στάδιο της **πολυφωνίας**, γνωρίζοντας ένα σημαντικό εξελικτικό άλμα.

Πρόβλημα όχι μόνο του Comte, αλλά και άλλων σύγχρονων και μεταγενέστερων διανοητών, ήταν πως να εξηγήσουν την προέλευση ειδικά της πολυφωνικής μουσικής. Μέχρι η εθνολογική και ανθρωπολογική έρευνα να δείξει το αντίθετο, γενική πεποίθηση ήταν πως η πολυφωνία υπήρξε αποκλειστικό προνόμιο της Δύσης. Στην πραγματικότητα, η πολυφωνία ως δυνατότητα διαχείρισης της μουσικής ύλης ήταν γνωστή ανέκαθεν και σε κάθε πολιτισμό, απλά ουδέποτε εκτός του δυτικού πολιτισμού απέκτησε τη συστηματικότητα και καθολικότητα που χαρακτηρίζει την έντεχνη μουσική της Δύσης. Ηχητικά παραδείγματα:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLQ5kTNGgLKEoiTEWWg60hmwQJUBHh6XJK>

<https://www.youtube.com/watch?v=IVPLIuBy9CY&list=RDQMGJESgtiNLCU&index=2>

Στο σημείο αυτό όμως αναδεικνύεται ένα πρόβλημα: ο Comte δεν αναπτύσσει επακριβώς τις κοινωνικές προϋποθέσεις της μετάβασης της μουσικής στο στάδιο της πολυφωνίας, απλώς αντιστοιχίζει τη μονοθεϊστική περίοδο του θεολογικού σταδίου κοινωνικής εξέλιξης (χριστιανισμός) με την εμφάνιση της πολυφωνίας.

Μελετώντας την ευρύτερη κοινωνιολογία του Comte μπορούμε παρόλα αυτά να συμπληρώσουμε την εικόνα και να λύσουμε το πρόβλημα.

Σύμφωνα με τον Comte, η πολυφωνική μουσική αναπτύχθηκε στους κόλπους της **εκκλησίας**.

Σε αντίθεση με την αυλή, η εκκλησία, ως θεσμός, διαρθρώνεται **ιεραρχικά** και οι θέσεις στην ιεραρχία δεν κληρονομούνται, αλλά κατακτώνται με κριτήριο την **ατομική επίδοση** και την **εκλογή**.

Το γεγονός δεν είναι τόσο αυτονόητο όσο δείχνει σήμερα. Την περίοδο του Μεσαίωνα, η μεταβίβαση της εξουσίας ήταν κατά βάση κληρονομική (κανένας δεν εξέλεγε τους ηγεμόνες). Τα μέλη του στρατού και της διοίκησης δεν επιλέγονταν από τον ηγεμόνα απαραίτητα στη βάση της

ικανότητας, αλλά τις περισσότερες φορές με γνώμονα οικογενειακά και προσωπικά κριτήρια (οικογενειοκρατία ή νεποτισμός, ευνοιοκρατία). Επιπλέον, και τα επαγγέλματα ήταν κλειστά και οικογενειακώς κληροδοτούμενα (αν ήσουν π.χ. παπουτσή ή μουσικός, το πιο πιθανό ο πατέρας σου να ήταν επίσης παπουτσή ή μουσικός και τα παιδιά σου να γίνονταν επίσης παπουτσήδες ή μουσικοί). Όχι ότι τέτοια πράγματα δεν συνέβαιναν και στο εσωτερικό της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας (νεποτισμός, ευνοιοκρατία), ωστόσο αποτελούσαν μάλλον εξαιρέσεις που επιβεβαίωναν τον κανόνα, τα μέλη της ιεραρχίας να εκλέγονται δηλαδή με γνώμονα την ατομική επίδοση (το ιερατικό σχήμα δεν κληρονομείται). Το πρόπλασμα της σύγχρονης γραφειοκρατίας εντοπίζεται ήδη στη λογική αναπαραγωγής της εκκλησιαστικής ιεραρχίας.

Ως **εγγράμματος** θεσμός, η εκκλησία ευνοεί την επίδοση στα γράμματα και τις τέχνες.

Στην πραγματικότητα, η εκκλησία κατά το Μεσαίωνα ήταν και ο μοναδικός εγγράμματος θεσμός και οι ιερωμένοι και οι μοναχοί δεν ήταν επιφορτισμένοι μόνο με θρησκευτικά, αλλά και με επιστημονικά και καλλιτεχνικά καθήκοντα. Η ανάπτυξη των επιστημών και των τεχνών στο Μεσαίωνα έλαβε χώρα στους κόλπους της εκκλησίας, την ίδια ώρα που θεωρείτο αυτονόητο οι ευγενείς (για να μη μιλήσουμε για τους κοινούς) να είναι πρακτικά αγράμματοι! Η εγγραμματοσύνη έγινε γενική κοινωνική επιταγή πολύ αργότερα.

Επιπλέον, οι ιερωμένοι και κυρίως οι μοναχοί έχουν **άφθονο ελεύθερο χρόνο**, ο οποίος ευνοεί μ.ά. και την από κοινού εκτέλεση μουσικής.

Ο ελεύθερος χρόνος αποτελεί αναγκαία μεν, όχι όμως και ικανή συνθήκη για την ενασχόληση με μια απαιτητική τέχνη όπως η πολυφωνική μουσική. Οι ηγεμόνες και οι ευγενείς του Μεσαίωνα για παράδειγμα, παρότι διέθεταν άφθονο χρόνο, δεν ασχολούνταν με τις τέχνες για λόγους αυστηρά ιδεολογικούς: η ενασχόληση με τις τέχνες αντέβαινε στις κύριες υποχρεώσεις των ηγεμόνων και των ευγενών, που περιορίζονταν στη διοίκηση και τον πόλεμο (επιπλέον, όπως είπαμε, ήταν πρακτικά αγράμματοι). Έτσι, οι ηγεμόνες και οι ευγενείς δεν είχαν κανένα πρόβλημα να εκχωρούν την καλλιτεχνική αρμοδιότητα στους ιερωμένους, τους μοναχούς και τους κοινούς, εκ των οποίων μόνο οι ιερωμένοι και οι μοναχοί είχαν τον απαραίτητο σχετικά χρόνο (σκεφτείτε μόνο πόσο λίγος χρόνος και ενέργεια μένουν στον αγρότη ή τον τεχνίτη για την ενασχόληση με οτιδήποτε άλλο εκτός από την καλλιέργεια της γης ή την άσκηση της τέχνης τους).

Η προσπάθεια προστασίας του δόγματος και της λατρείας από αυθαίρετες αλλοιώσεις, οδηγεί στην ανάπτυξη της **μουσικής σημειογραφίας**, δεδομένου ότι η μουσική αποτελεί ουσιαστικό συστατικό της χριστιανικής λατρείας.

Οι ιθύνοντες της εκκλησίας κάποια στιγμή συνειδητοποίησαν ότι η προφορική μεταβίβαση του δόγματος και του λατρευτικού πρωτοκόλλου οδηγούσε με τον καιρό σε αλλοίωσή τους! Έτσι, αποφάσισαν ότι ήταν προς το συμφέρον τους η έγγραφη μεταβίβασή τους, που προϋπέθετε, φυσικά, την εγγραμματοσύνη ιερωμένων και μοναχών. Η ίδια αντίληψη άρχισε σταδιακά να κυριαρχεί και στα πράγματα της εκκλησιαστικής μουσικής, όπου τόσο η προφορική μεταβίβαση, όσο και η νευματική σημειογραφία δεν μπορούσαν να εγγυηθούν τη μη αλλοίωσή της (η νευματική σημειογραφία, π.χ., είναι ασαφής τόσο ως προς το απόλυτο τονικό ύψος, όσο και ως προς τη διάρκεια των φθόγγων). Η σύγχρονη μουσική σημειογραφία με τις γραμμές (σήμερα

πέντε) και τα φθογγόσημα αντιθέτως, διασφάλιζε την ακριβή μεταβίβαση της εκκλησιαστικής μουσικής και έτσι διατηρούσε αναλλοίωτο ένα ουσιαστικό συστατικό της λατρείας.

Και δύο ευχάριστα σχετικά videos:

<https://www.youtube.com/watch?v=jrXAh5Oic0>

<https://www.youtube.com/watch?v=fJtgzYAQOkk>

Η ανάπτυξη της μουσικής σημειογραφίας εννοεί την ανάπτυξη της **πολυφωνίας**.

Για τον απλούστατο λόγο ότι μόνο τα φθογγόσημα συγκεκριμένου τονικού ύψους και διάρκειας είναι πολυφωνικά διαχειρίσιμα. Η νευματική σημειογραφία είναι ως προς τούτο ανεπαρκής.

Συνοπτικά, λοιπόν, οι κοινωνικοί παράγοντες ανάπτυξης της πολυφωνίας στη Δύση (σύμφωνα με το ευρύτερο κοινωνιολογικό έργο του Comte):

(α) Δυνατότητα κοινωνικής (ιεραρχικής) ανέλιξης, (β) ατομική επίδοση, (γ) εγγραματοσύνη, (δ) πνευματική κυρίως δραστηριότητα, (ε) ελεύθερος χρόνος και (στ) μουσική σημειογραφία.

2. Η μουσική ως επάγγελμα: Herbert Spencer (1820-1903)

Σε αντίθεση με τον Comte, ο Spencer δημοσίευσε δύο αυτοτελείς μελέτες για τη μουσική: (α) *Καταγωγή και λειτουργία της μουσικής* (1857) και (β) το υποκεφάλαιο “Χορευτής και μουσικός”, από το κεφάλαιο “Επαγγελματικοί θεσμοί” του μεγάλου έργου του *Αρχές της κοινωνιολογίας* (1882-1898).

Ο Spencer ήταν ένας από τους μεγαλύτερους Βρετανούς διανοητές του 19^{ου} αιώνα. Το τεράστιο έργο του περιλαμβάνει μελέτες φιλοσοφίας, ψυχολογίας, πολιτικής θεωρίας και, φυσικά, κοινωνιολογίας. Υπήρξε ένας από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές της θεωρίας της εξέλιξης ή απλά εξελικτικής θεωρίας, σε ανταγωνισμό με τον Κάρολο Δαρβίνο (Charles Darwin).

Ενώ ο Comte μελετά την εξέλιξη της κοινωνίας με αφετηρία την εξέλιξη του νου (ιδεαλιστικά), ο Spencer μελετά την εξέλιξη του νου σε συνάρτηση με την εξέλιξη επιμέρους επαγγελματικών θεσμών, όπως η φιλοσοφία και η επιστήμη (υλιστικά). Αντιστοίχως, μελετά την εξέλιξη της μουσικής σε συνάρτηση με την εξέλιξη της ως επάγγελμα.

Οι ιδεαλιστικές θεωρίες προσεγγίζουν τον φυσικό και τον κοινωνικό κόσμο με αφετηρία τη συνείδηση, το νου των ανθρώπων: η πραγματικότητα αντανακλά το νου μας και διαμορφώνεται σύμφωνα με τις επιταγές του. Οι υλιστικές θεωρίες, τουναντίον, προσεγγίζουν τη συνείδηση, το νου με αφετηρία τον φυσικό και κοινωνικό κόσμο: η συνείδηση, ο νους αντανακλά την πραγματικότητα και διαμορφώνεται από αυτήν.

Ο Spencer θεωρείται ένας από τους “πατέρες” του **δομικού λειτουργισμού**.

Βλέπει την κοινωνία ως **οργανισμό** και την εξετάζει σε αντιπαράθεση με τους φυσικούς οργανισμούς.

Σε αντίθεση με τον Comte, ο Spencer δεν θεωρεί ότι ο «οργανισμός» είναι απλά μια έννοια που μπορεί να χρησιμοποιηθεί μεταφορικά για να περιγράψει την κοινωνία, αλλά θεωρεί ότι η κοινωνία **είναι** οργανισμός, με την πιο κυριολεκτική σημασία. Για να καταλάβουμε τι σημαίνει αυτό, δεν έχουμε παρά να σκεφτούμε πως λειτουργεί ο δικός μας οργανισμός. Κάθε ένα από τα συστήματά του (κυκλοφορικό, πεπτικό, αναπνευστικό, νευρικό κλπ.) χρειάζεται όλα τα υπόλοιπα για να μπορέσει να λειτουργήσει. Έστω και ένα από τα συστήματα αν καταρρεύσει, καταρρέει αυτομάτως ολόκληρος ο οργανισμός.

Ως οργανισμός, η κοινωνία αποτελείται από επιμέρους **θεσμούς** (λ.χ. οικογένεια, εκπαίδευση, κράτος), σε κάθε μία από τις οποίες αντιστοιχεί μία **λειτουργία** (λ.χ. αναπαραγωγική, εκπαιδευτική, διοικητική) και οι οποίες δεν μπορούν να υπάρξουν χωρίς τις άλλες.

Όπως η κοινωνία δεν μπορεί να επιβιώσει αν οι άνθρωποι δεν αναπαράγονται βιολογικά, έτσι δεν μπορεί να επιβιώσει και αν η συσσωρευμένη εμπειρία και γνώση δεν μεταβιβάζονται στις

επόμενες γενεές. Και όπως για τη βιολογική αναπαραγωγή της κοινωνίας φροντίζει ο θεσμός της οικογένειας, έτσι και για τη γνωστική αναπαραγωγή της φροντίζει ο θεσμός της εκπαίδευσης. Ανάλογα ισχύουν και για τους άλλους θεσμούς.

Όπως οι έμβιοι οργανισμοί, έτσι και η κοινωνία **εξελίσσεται** από το απλό στο σύνθετο.

Αποτελεί μέχρι σήμερα αποδεκτή πεποίθηση των υποστηρικτών της βιολογικής και της κοινωνικής εξέλιξης, κυρίως των λεγόμενων «νέο-δαρβινιστών», ότι τόσο η ζωή, όσο και οι κοινωνίες εξελίσσονται από απλές μορφές (π.χ. μονοκύτταρους οργανισμούς, μικρές κοινωνικά αδιαφοροποίητες ομάδες) σε σύνθετες (π.χ. πολυκύτταρους, σύνθετες κοινωνίες). Πεποίθηση των υποστηρικτών της εξέλιξης είναι ότι «η φύση δεν κάνει άλματα» και ότι σε κάθε σύνθετο φαινόμενο πρέπει να αναζητούνται οι προγενέστερες, λιγότερο σύνθετες μορφές του, που εξελίχθηκαν σε αυτόν.

Όσο πιο **πολυπληθής** γίνεται μια κοινωνία, τόσο **διαφοροποιείται** σε θεσμούς και λειτουργίες (όπως ένας πολυκύτταρος οργανισμός).

Ο Spencer μιλάει με βάση τα επιστημονικά δεδομένα της εποχής του. Η σημερινή βιολογική έρευνα έχει δείξει ότι ακόμα και φαινομενικά απλές πρωταρχικές μορφές ζωής, όπως οι μονοκύτταροι οργανισμοί, είναι στην πραγματικότητα εξαιρετικά σύνθετοι. Η εθνολογική έρευνα, αντιστοίχως, έχει δείξει ότι ακόμα και οι φαινομενικά πρωτόγονες μορφές κοινωνικής οργάνωσης, είναι στην πραγματικότητα πολύ πιο σύνθετες.

Καθοριστικό ρόλο για τη συνοχή μιας πολυπληθούς κοινωνίας παίζει το **“ρυθμιστικό”** (regulative) σύστημα, δηλ. το σύστημα διοίκησης, εξουσίας.

Όσο μια κοινωνία αναπτύσσεται πληθυσμιακά και επεκτείνεται εδαφικά, τόσο μεγαλύτερη είναι η ανάγκη για συντονισμό των μελών της και των διάφορων κοινωνικών λειτουργιών. Αυτό επιβάλλει την οργάνωση του κοινωνικού συντονισμού σε κεντρικό επίπεδο. Σκεφτείτε μόνο τι θα γινόταν στις σημερινές εξαιρετικά σύνθετες κοινωνίες αν κατέρρεε το «ρυθμιστικό» τους σύστημα, το κράτος και η δημόσια διοίκηση δηλαδή.

Τα άλλα δύο κύρια συστήματα είναι το **παραγωγικό** ή “τροφικό” (sustaining) και το **διανεμητικό** (distributive), το σύστημα του εμπορίου δηλαδή.

Κάθε κοινωνία για να αναπαραχθεί, πρέπει πρώτα να επιβιώσουν τα μέλη της, και για να γίνει αυτό, τα μέλη της πρέπει πρώτα να τραφούν. Το παραγωγικό σύστημα μιας σύνθετης κοινωνίας δεν φροντίζει μόνο για την παραγωγή της τροφής (= πρωτογενής τομέας της οικονομίας), αλλά και για την κατασκευή των απαραίτητων εργαλείων (= δευτερογενής τομέας της οικονομίας, μεταποίηση, βιοτεχνία-βιομηχανία). Το σύστημα του εμπορίου και των υπηρεσιών (= τριτογενής τομέας της οικονομίας) επιτελεί λειτουργία ανάλογη εκείνης του κυκλοφορικού συστήματος στον ανθρώπινο οργανισμό, που μεταφέρει θρεπτικά συστατικά ακόμα και στο τελευταίο κύτταρο του οργανισμού. Σκεφτείτε, λοιπόν, μια σύνθετη κοινωνία, όπου κάθε παραγωγικός κλάδος τοποθετείται σε διαφορετικό χώρο εντός της κοινωνικής επικράτειας. Οι αλληλοεξαρτημένοι αυτοί χώροι πρέπει να ανταλλάσσουν μεταξύ τους απαραίτητες ύλες. Το «διανεμητικό» σύστημα αυτήν ακριβώς την λειτουργία επιτελεί.

Με την πάροδο του χρόνου κάθε **σύστημα** διαφοροποιείται σε επιμέρους

υποσυστήματα: π.χ.,

(α) στο ρυθμιστικό σύστημα η **θρησκευτική** και η **στρατιωτική** διαχωρίζονται από τη **διοικητική** λειτουργία,

(β) στο παραγωγικό σύστημα διαχωρίζονται τα **επαγγέλματα** μεταξύ τους και αναπτύσσεται η επαγγελματική **εξειδίκευση**,

(γ) στο διανεμητικό σύστημα η αγορά **χρήματος** διαχωρίζεται από την αγορά **εμπορευμάτων**, αναπτύσσονται τα δίκτυα μεταφοράς κλπ.

Το κυριότερο όλων όμως είναι ότι με τη δομική και λειτουργική διαφοροποίηση της κοινωνίας αυξάνει αφενός η **συνοχή** της, δεδομένης της προϋπάρχουσας αλληλεξάρτησης των δομών, αφετέρου η **τελειοποίηση** κάθε τομέα δραστηριότητας, δεδομένης της εξειδίκευσης των αντίστοιχων εργασιών.

Στην αρχή δείχνει λίγο παράδοξο θα θεωρεί κανείς ότι μια κοινωνία όσο περισσότερο σύνθετη γίνεται, τόσο αυξάνει η συνοχή της. Αυτό όμως που θέλει να πει ο Spencer είναι ότι σε μια σύνθετη και υπερεξειδικευμένη κοινωνία, κάθε παραγωγική δραστηριότητα χρειάζεται όλες τις άλλες για να μπορέσει να ευδοκιμήσει, αυξάνει δηλαδή ο βαθμός αλληλεξάρτησης. Ένα απλό παράδειγμα: αν για κάποιο λόγο απεργήσουν οι εργαζόμενοι της ΔΕΗ και διακοπεί το ρεύμα, αυτομάτως θα υπονομευτούν ή και θα ακυρωθούν όλες οι δραστηριότητες που προϋποθέτουν ηλεκτρική ενέργεια. Αν η κατάσταση παραταθεί για μεγάλο χρονικό διάστημα, μπορεί να καταρρεύσει ολόκληρη η παραγωγική δραστηριότητα της κοινωνίας και εντέλει αυτή η ίδια η κοινωνία. Από την άλλη μεριά, όσο μεγαλώνει η εξειδίκευση, τόσο τελειοποιείται ένας κλάδος. Πάρτε για παράδειγμα τη μουσική: από τη στιγμή που οι εκτελεστές άρχισαν να διαφοροποιούνται από τους συνθέτες, αναπτύχθηκαν δραματικά όχι μόνο οι τεχνικές εκτέλεσης των μουσικών οργάνων, αλλά και οι τεχνικές μουσικής σύνθεσης! Το ίδιο συνέβη και με την κατασκευή των μουσικών οργάνων: με το που άρχισε η επαγγελματική εξειδίκευση του κλάδου και σταμάτησαν οι μουσικοί να κατασκευάζουν οι ίδιοι τα μουσικά τους όργανα, τα τελευταία άρχισαν να τελειοποιούνται σε πρωτόγνωρο βαθμό. Βλ. για παράδειγμα, την περίπτωση του πιάνου: η ύπαρξή του είναι αδιανόητη χωρίς την απαραίτητα επαγγελματική εξειδίκευση· ουδείς μπορεί να κατασκευάσει το πιάνο του μόνος του!

Ο Spencer, όπως είπαμε, εντάσσει τη μουσική στους **επαγγελματικούς θεσμούς**.

Ρόλος τους είναι η **ανάπτυξη της ζωής** της κοινωνίας, την υλική αναπαραγωγή της οποίας εξασφαλίζουν ήδη τα ουσιαστικά συστήματά της, το παραγωγικό, το διανεμητικό και το ρυθμιστικό.

Οι ανθρώπινες κοινωνίες δεν υπάρχουν μόνο για να αναπαράγονται υλικά (να κάνουν απογόνους, να τρέφονται), αλλά και για να αναπτύσσονται πνευματικά (επιστημονικά, αισθητικά κλπ.). Βεβαίως, οι άνθρωποι πρέπει πρώτα να είναι χορτάτοι για να μπορούν να σκεφτούν και να κάνουν τέχνη· από την άλλη όμως η ζωή τους θα ήταν μάταιη, άσκοπη χωρίς τις διανοητικές τους δραστηριότητες. Αν κάτι διαφοροποιεί τους ανθρώπους από τα ζώα, είναι ακριβώς αυτό. Τα διάφορα επαγγέλματα λοιπόν, ένα από τα οποία είναι και αυτό της μουσικής,

φροντίζουν ακριβώς για την πνευματική αναπαραγωγή και ανάπτυξη της κοινωνίας.

Στο πλαίσιο αυτό, "οι μουσικοί, συνθέτες και εκτελεστές, όπως και οι καθηγητές μουσικής και οι χορευτές, είναι δρώντες που ανυψώνουν τα συναισθήματα και έτσι αυξάνουν τη ζωή".

Όπως και ο Comte, έτσι και ο Spencer τονίζει τη συναισθηματική λειτουργία της μουσικής. Για τους ανθρώπους της εποχής, η μουσική είναι πρώτα απ' όλα τέχνη του συναισθήματος.

Ο Spencer εντοπίζει την **καταγωγή** των τεχνών και της μουσικής στη σχέση των εξουσιαζόμενων προς την **εξουσία**, το ρυθμιστικό σύστημα.

Πρόκειται για μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, πρωτότυπη, πλην όμως προβληματική θεωρία. Ως θιασώτης της εξέλιξης, ο Spencer πρέπει πάση θυσία να αποδείξει ότι η μουσική έχει καταγωγή και να δώσει μια θεωρία καταγωγής. Στις περισσότερες περιπτώσεις όμως, τέτοιου είδους θεωρίες πάσχουν από έλλειψη επαρκούς εμπειρικής τεκμηρίωσης και γι' αυτό στην πορεία εγκαταλείπονται.

Με τη μουσική, το χορό και τις άλλες αισθητικές δραστηριότητες, οι εξουσιαζόμενοι καλούνται να εκδηλώσουν δημόσια τη χαρά τους για τα επιτεύγματα του πολιτικού επικεφαλής (αρχηγού), να εξυμνήσουν τις αρετές του και να τιμήσουν τη μνήμη των νεκρών προγόνων του.

Ο Spencer, αναπαράγοντας μια δημοφιλή πεποίθηση της εποχής του, βλέπει τους πρωτόγονους σαν παιδιά. Όπως τα παιδιά εκδηλώνουν τη χαρά τους όταν βλέπουν κάποιο σημαντικό γι' αυτά πρόσωπο με ανεξέλεγκτες χειρονομίες και αλαλαγμούς, έτσι και οι πρωτόγονοι υποτίθεται ότι εκφράζουν τη χαρά και την επιδοκίμασία τους για τα επιτεύγματα του αρχηγού τους αλαλάζοντας άναρθρα. Είναι όμως τα πράγματα έτσι; Την απάντηση θα τη δούμε παρακάτω.

Αρχικά έκαστο μέλος του εξουσιαζόμενου τμήματος της κοινωνίας είναι δυνάμει και από κοινού με τα υπόλοιπα μέλη της ποιητής, χορευτής, μουσικός, ζωγράφος και γλύπτης.

Ο ισχυρισμός έχει μεγάλη δόση αλήθειας. Πράγματι, στις λιγότερο διαφοροποιημένες κοινωνίες όλα τα μέλη τους ασκούνται από νωρίς σε δεξιότητες εύρεσης τροφής, χτισίματος εστίας, κατασκευής και διακόσμησης εργαλείων, στο χορό, το τραγούδι και την κατασκευή και εκτέλεση μουσικών οργάνων και συμμετέχουν από κοινού στις διάφορες θρησκευτικές και μη εκδηλώσεις. Εντούτοις, η δημιουργία ενός νέου τραγουδιού είναι φύσει αδύνατο να πραγματοποιηθεί συλλογικά. Τα ικανότερα μέλη αρχίζουν σταδιακά να διαφοροποιούνται από τα άλλα ως προς αυτό.

Οι δραστηριότητες αυτές αρχίζουν με το χρόνο να αυτονομούνται η μία από την άλλη δημιουργώντας τα αντίστοιχα χωριστά **επαγγέλματα**, αρχικά στην υπηρεσία της πολιτικής και θρησκευτικής και αργότερα της κοσμικής ζωής της κοινωνίας.

Για παράδειγμα, η κατασκευή εργαλείων χωρίζεται από την εύρεση τροφής και ο τεχνίτης από τον κνηγό ή τον καλλιεργητή. Αντίστοιχα, ενώ αρχικά ο αρχηγός λειτουργεί και ως αρχιερέας,

στην πορεία αυτές οι δύο λειτουργίες χωρίζονται και αφορούν διαφορετικά πρόσωπα. Στην περίπτωση των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων, η μουσική δραστηριότητα χωρίζεται από τη χορευτική και την ποιητική/στιχουργική και, αντίστοιχα, ο μουσικός από τον χορευτή και τον ποιητή/στιχουργό.

Αρχικά οι αποθεωτικές εκδηλώσεις είναι άτακτες και ασυντόνιστες, στην πορεία όμως, και μέσα από τη συχνή **επανάληψη**, αποκτούν τα στοιχεία εκείνα που επιτρέπουν το **συντονισμό** των εξουσιαζόμενων σε κοινή χορευτική και μουσική δράση: **ρυθμό** και **μελωδικό** περίγραμμα.

Πρόκειται πάλι για μια θεωρητική κατασκευή προκειμένου να υποστηριχθεί η υπόθεση της κοινωνικής καταγωγής της μουσικής. Στην πραγματικότητα η μουσική γεννιέται ευθύς εξαρχής με τους ρυθμούς και τις μελωδίες της και καμία σταδιακή μετάβαση από το θόρυβο στη μουσική δεν λαμβάνει χώρα.

Σταδιακά ο ρόλος περνά από σύσσωμη την κοινότητα των εξουσιαζόμενων στα πιο ικανά μέλη της, αρχικά ως μόνιμη δραστηριότητα, κατόπιν ως επάγγελμα.

Στις περιπτώσεις που η εθνολογική έρευνα δείχνει παρουσία μουσικοχορευτικών δρώμενων σε πολιτικά αδιαφοροποίητες κοινωνίες, ο Spencer θεωρεί πως η μουσική τους είναι υποτυπώδης, ανοργάνωτη και “θορυβώδης”.

Πρόκειται και πάλι περί θεωρητικής προκατάληψης. Όσο στοιχειώδης και να είναι η μουσική στις πρωτόγονες κοινωνίες, είναι πάντοτε ρυθμικά και μελωδικά οργανωμένη. Βλ. το ακόλουθο παράδειγμα από τη μουσική μιας απομακρυσμένης φυλής του Αμαζονίου:

<https://www.youtube.com/watch?v=pTeH3wGOZ84>

Σε αυτή τη στοιχειώδη μουσική, που αξιοποιεί μικρό αριθμό φθόγγων, η ρυθμική και μελωδική οργάνωση σε ρυθμικά και μελωδικά «patterns» είναι ευδιάκριτη.

Ο ρόλος της μουσικής και του χορού σταδιακά μεταβάλλεται: “μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι εκτελέσεις [των μουσικών και των χορευτών], παύοντας να είναι εκφράσεις καλωσορίσματος και χαράς ενώπιον του ηγέτη, εξελίχθηκαν σε εκδηλώσεις ευκινησίας και χάρης, χρησιμοποιούμενες με σκοπό την αποκόμιση **αισθητικών** τέρψεων”.

Ο ισχυρισμός είναι εξαιρετικά σημαντικός. Αυτό που μας λέει είναι ότι με το που παύει η μουσική να επιτελεί σαφή κοινωνική λειτουργία, εν προκειμένω τη λειτουργία εγκωμιασμού της εξουσίας και έτσι έμμεσα της συνοχής της κοινωνίας, αρχίζει να αποκτά την αυτονομία εκείνη που είναι απαραίτητη προκειμένου να μπορεί να αντιμετωπιστεί αμιγώς αισθητικά, χάριν δηλαδή των αποκλειστικά μουσικών της αρετών. Στη σημερινή μουσικολογική συζήτηση το πρόβλημα της αισθητικής αυτονομίας της μουσικής σε αντίθεση με την κοινωνική της λειτουργία εξακολουθεί να είναι ζωντανό. Θα το ξανασυναντήσουμε π.χ. στο κεφάλαιο για τον Adorno.

Σε περιπτώσεις όπως της αρχαίας Ελλάδας, οι τέχνες αποκτούν **διαγωνιστικό** χαρακτήρα και ορίζονται έπαθλα.

Τούτο προάγει τον **επαγγελματικό** χαρακτήρα και της μουσικής, που γίνεται όλο και πιο σύνθετη.

Στην αρχαία Ελλάδα η προϊούσα **εξειδίκευση** του μουσικού επαγγέλματος συνδέθηκε με την προϊούσα **εκκοσμίκευση** της μουσικής, την αποδέσμευσή της δηλαδή από τη θρησκεία και την αξιοποίησή της για σκοπούς όχι μόνο αμιγώς **αισθητικούς**, αλλά και **εκπαιδευτικούς**.

Ο Spencer δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο γεγονός ότι για πρώτη φορά στην αρχαιοελληνική κοινωνία η μουσική γίνεται απαραίτητο συστατικό της εκπαίδευσης του ελεύθερου πολίτη. Πρέπει ωστόσο να τονίσουμε ότι η ενασχόληση με τη μουσική αφορά ως επί το πλείστον το θεωρητικό και όχι το πρακτικό σκέλος, το οποίο, ως πρακτική, χειρωνακτική δραστηριότητα δεν ταίριαζε στο προφίλ του ελεύθερου αστού. Η αντίληψη αυτή συνεχίστηκε και στον ευρωπαϊκό Μεσαίωνα.

Στην πορεία η μουσική γνώρισε μία ακόμα εξειδίκευση σε **θεωρητικό** και **πρακτικό** σκέλος (*musica theoretica, musica practica*).

Όπως είδαμε, η εξειδίκευση άρχισε ήδη στην αρχαία Ελλάδα και οδήγησε σε πρωτοφανή ανάπτυξη της θεωρητικής σκέψης για τη μουσική (Πλάτων, Αριστοτέλης, Αριστόξενος κλπ.). Κάτι ανάλογο παρατηρούμε σε όλες της ανεπτυγμένες κοινωνίες (π.χ. αυτές τις Ασίας: Περσία, Ινδία, Κίνα, Ιαπωνία).

Στον **Χριστιανισμό** η μουσική συνδέθηκε προνομιακά με τη **θρησκεία** και την **εκκλησία**.

Να τονίσουμε ωστόσο ότι τούτο αφορά μόνο την έντεχνη μουσική, τη μουσική δηλαδή που έχει συνήθως, επώνυμους δημιουργούς και προϋποθέτει θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις απρόσιτες στον απλό λαό.

Η εξέλιξη της μουσικής συνδέθηκε κυρίως με **κληρικούς** και **μοναχούς** (π.χ. Αγ. Αμβρόσιος, Γρηγόριος, Hucbald(us), Guido d'Arezzo κ.α.).

Στην πορεία αναλαμβάνουν και μουσικοί μη ιερωμένοι, **κοσμικοί**.

Ως μακράν πιο σημαντικό γεγονός στην εξέλιξη της δυτικής έντεχνης μουσικής ο Spencer αναφέρει την επιρροή της “ανεπτυγμένης από κληρικούς μουσικής τέχνης” στην “εύκολη κοσμική μουσική του λαού” (συνένωση της πολυφωνίας με το χορευτικό ρυθμό): είδη της **σουίτας** και της **συμφωνίας** ως κορυφαίων ειδών ενόργανης μουσικής.

Εδώ έχουμε να κάνουμε με θεωρητική κατασκευή, η οποία ωστόσο έχει μεγάλο εξηγητικό ενδιαφέρον. Πράγματι, στις περιπτώσεις της «σουίτας» και της «συμφωνίας» έχουμε να κάνουμε με μια συγχώνευση του λαϊκού στοιχείου, που αφορά πρωτίστως την απλή και περιοδική οργάνωση του ρυθμού σε ευδιάκριτα μέτρα και ρυθμικά σχήματα, με το έντεχνο, που αφορά πρωτίστως τα στοιχεία της αρμονίας και της πολυφωνίας, με μια λέξη την «πολυφωνικότητα» της μουσικής. Πάρτε για παράδειγμα τις Σουίτες του Bach ή τις Συμφωνίες του Haydn (Χάυντ).

Μια περαιτέρω διαφοροποίηση οδήγησε στην αυτονόμηση της μουσικής **εκτέλεσης** από τη μουσική **σύνθεση**.

Η διαδικασία αυτή αρχίζει δειλά-δειλά να επιταχύνεται στα τέλη της περιόδου του κλασικισμού. Ο Μπετόβεν, για παράδειγμα, είναι από τους πρώτους συνθέτες που άρχισαν να

απομακρύνονται από την εκτελεστική/σολιστική δραστηριότητα, ενώ μέσα στο 19ο αιώνα έχουμε ακόμα περιπτώσεις συνθετών-εκτελεστών όπως ο Liszt αλλά και περιπτώσεις συνθετών που ουδέποτε υπήρξαν σολίστ, όπως ο Wagner ή ο Mahler (Μάλερ). Σήμερα το φαινόμενο ένας συνθέτης να είναι ταυτόχρονα δεξιότέχνης σολίστ σπανίζει. Πιο σύνηθες είναι να είναι συνθέτης και αρχιμουσικός (μαέστρος). Βλ. π.χ. τις περιπτώσεις του Mahler, του Hindemith (Χίντεμιτ), του Boulez (Μπουλέζ).

Σύμφωνα με τη γενική κοινωνιολογία του Spencer η διαδικασία **διαφοροποίησης** συνοδεύεται από διαδικασίες **ενσωμάτωσης** (integration), δηλ. **διαμεσολάβησης** των επιμέρους εξειδικευμένων δομών και θεσμών.

Στην περίπτωση της μουσικής: τους μουσικούς (και τους μουσικοδιδασκάλους / θεωρητικούς) ενσωματώνουν μουσικά **εκπαιδευτικά ιδρύματα** κάθε είδους, μουσικοί **σύλλογοι, εταιρείες και φεστιβάλ**, ενώ τη διαμεσολάβηση των μουσικών με το κοινό αναλαμβάνουν **μουσικοκριτικοί** και μουσικά **έντυπα**.

Η σύγχρονη σύνθετη μουσική ζωή είναι αδιανόητη δίχως μόνιμους θεσμούς μουσικής εκπαίδευσης (ωδεία, μουσικές σχολές) και μουσικής εκτέλεσης (συμφωνικές ορχήστρες, χορωδίες, σύνολα μουσικής δωματίου κλπ.) τα οποία ενσωματώνουν τα διάφορα μουσικά επαγγέλματα. Επίσης, η σύγχρονη σύνθετη μουσική ζωή είναι αδιανόητη χωρίς την οργάνωσή της υπό μορφή μουσικών συλλόγων, μουσικών και μουσικολογικών εταιρειών, διοργανώσεων μόνιμου χαρακτήρα, όπως τα φεστιβάλ μουσικής, αλλά και χωρίς άλλους διαμεσολαβητικούς θεσμούς όπως η μουσική κριτική, τα μουσικά και μουσικολογικά περιοδικά κλπ. Η ανάγκη θεσμικής ενσωμάτωσης και διαμεσολάβησης προκύπτει αναγκαία από τον ίδιο το σύνθετο χαρακτήρα της μοντέρνας μουσικής πραγματικότητας.

3. Η μουσική ως κοινωνική έκφραση: Georg Simmel (1858-1918)

Σε αντίθεση με τον Comte και τον Spencer, η μοναδική μελέτη που μας άφησε ο Simmel για τη μουσική (*Ψυχολογικές και εθνολογικές μελέτες για τη μουσική*, 1882) ανήκει, δυστυχώς, στην πρώιμη, προ-κοινωνιολογική περίοδο της σκέψης του.

Παρόλα αυτά, στη μελέτη αναγνωρίζουμε ορισμένα ζητήματα κοινωνιολογικού ενδιαφέροντος: μουσική και φύλο, σχέση ατόμου και κοινωνίας στη μουσική, κοινωνικός συμβολισμός της μουσικής, μουσική και κοινωνική εργασία, κοινωνικός καθορισμός και περιορισμός της ατομικής μουσικής δημιουργίας, εθνικισμός και παράδοση στη μουσική.

Η εργασία του Simmel για τη μουσική ξεκινά με μια προσπάθεια ανασκευής του επιχειρήματος του Δαρβίνου περί καταγωγής της γλώσσας από τη μουσική.

Την άποψη αυτή διατύπωσε το Δαρβίνος στο βιβλίο του *Περί καταγωγής του ανθρώπου και φυσικής επιλογής αναφορικά με το φύλο* (1871). Σύμφωνα με αυτήν, οι πιθηκοειδείς πρόγονοι του ανθρώπου και σίγουρα τα πουλιά, επικοινωνούν τη σεξουαλική τους επιθυμία μέσω κραυγών που μοιάζουν με μουσική. Στους ανθρώπους η «μουσική» αυτή επικοινωνία αντικαταστάθηκε μεν από τη γλώσσα, η μουσική ωστόσο παρέμεινε «γλώσσα των συναισθημάτων». Στη θεωρία αυτή επιστρέφουν σύγχρονοι επιστήμονες οπαδοί του Δαρβίνου, οι λεγόμενοι «νέο-δαρβινιστές».

Δύο είναι τα βασικά αντεπιχειρήματα του Simmel: (α), αν το άσμα (το τραγούδι) κάλυπτε πλήρως την ανθρώπινη επικοινωνία, δεν θα υπήρχε λόγος μετάβασης στη λεκτική γλώσσα και, (β) σε αντίθεση με τα πτηνά, φυσική οδός εκτόνωσης των συναισθημάτων στον άνθρωπο δεν είναι το άσμα, αλλά η κραυγή.

Με απλά λόγια, στην καθημερινότητά τους οι άνθρωποι δεν τραγουδάνε τη χαρά, τη λύπη, το θυμό, το φόβο τους, αλλά εκφράζουν αυτά τα συναισθήματα με άναρθρες κραυγές (Ω!, Αχ! Ωχ!), χωρίς φυσικά τούτο να είναι απαραίτητο (μπορούν αν θέλουν να μην εκδηλωθούν φωνητικά, να σιωπήσουν, ή να αναφερθούν στα συναισθήματά τους λεκτικά). Τα πουλιά από την άλλη, δεν έχουν άλλο τρόπο να εκφράσουν τα συναισθήματά τους παρά μόνο κελαηδώντας. Τώρα, αν το κελάηδισμα των πουλιών είναι όντως τραγούδι, αποτελεί αντικείμενο έριδας μέχρι σήμερα. Όπως αντικείμενο έριδας αποτελεί αν η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως υποκατάστατο της γλώσσας, όπως πιστεύουν οι νέο-δαρβινιστές.

Αν επομένως η ανθρώπινη λεκτική γλώσσα (Wortsprache) δεν κατάγεται από το άσμα, τότε το ανθρώπινο άσμα δεν μπορεί παρά να κατάγεται από τη γλώσσα.

Πρόκειται για την αντίστροφη ακριβώς θεωρία από εκείνη του Δαρβίνου, η οποία και σήμερα επανέρχεται, χωρίς ωστόσο να δεσμεύει. Υπάρχουν και επιστήμονες που θεωρούν ότι γλώσσα και μουσική, παρότι μοιράζονται κοινά στοιχεία, έχουν διαφορετική καταγωγή και εξέλιξη.

Οι άνθρωποι, σύμφωνα με τον Simmel, τραγουδούν όταν ορισμένα συναισθήματά τους αρχίζουν να επηρεάζουν το ρυθμικό (προσωδία) και «μελωδικό» (επιτονισμός) σκέλος

της γλώσσας.

Σύμφωνα με τον Simmel, η μουσική έλκει την καταγωγή της από δύο στοιχεία της γλώσσας, που αυτή μοιράζεται με τη μουσική: το ρυθμό στην εναλλαγή των γλωσσικών φθόγγων (π.χ. μακρούς-βραχύς-βραχύς) και την έκφραση, που εκδηλώνεται στο ανέβασμα και χαμήλωμα της φωνής. Τώρα, το αν το τελευταίο συνιστά «μουσική», είναι συζητήσιμο.

Κατά τον Simmel τέσσερα κυρίως είναι τα συναισθήματα που οδηγούν στην ασματική έκφρασή τους: (α) **οργή**, ιδιαίτερα δε αυτή που συνδέεται με τον πόλεμο, (β) **χαρά**, (γ) **γενετήσια ορμή**, (δ) συναισθήματα “**μυστικιστικά-θρησκευτικά**”, ιδιαίτερα στην κατάσταση της παράκλησης (κατά την προσευχή)

Τα συναισθήματα αυτά όμως έχουν **χαρακτήρα κοινωνικό**, προκύπτουν εντός κοινωνικών σχέσεων.

Οργισμένος, χαρούμενος, ερωτευμένος είναι κανείς συνήθως σε σχέση με καταστάσεις που εμπλέκουν άλλους ανθρώπους: Είμαι οργισμένος με κάποιον, είμαι χαρούμενος που θα έρθει ο φίλος μου, είμαι ερωτευμένος/-η με κάποιον/-α κλπ. (Φυσικά, μπορεί να είμαι οργισμένος που σκόνταψα σε μια πέτρα, χαρούμενος που τρώω το φαγητό που μου αρέσει, «ερωτευμένος» με τη φύση κλπ. Σε αυτές τις περιπτώσεις, προφανώς, δεν έχουμε να κάνουμε με κοινωνικά συναισθήματα). Ακόμα και το τελευταίο συναίσθημα, αυτό της κατάνυξης, έχει κοινωνικό χαρακτήρα, αν αναλογιστούμε ότι απευθύνεται σε κάποιο άλλο πρόσωπο, τον θεό ή έναν άγιο εν προκειμένω.

Ο Simmel δίνει μεγάλη έμφαση στο γεγονός ότι, όπως δείχνει η εθνογραφική έρευνα, η μουσική δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο των ανδρών. Τουναντίον, υπάρχουν κοινωνίες στις οποίες το προνόμιο αυτό εκχωρείται στις **γυναίκες**.

Ο Simmel υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής στις γυναίκες, καθώς ήταν ένας από τους πρώτους φιλοσόφους και κοινωνιολόγους που έθιξαν ζητήματα σχετικά με το φύλο, με το «γυναικείο ζήτημα», όπως λέγαν τότε. Το γεγονός ότι χρησιμοποιεί εθνογραφικά ευρήματα για να αμφισβητήσει την τότε διαδεδομένη θεωρία, που ήθελε τους άνδρες μακράν ικανότερους από τις γυναίκες στο ζήτημα της μουσικής, είναι εξαιρετικά σημαντικό. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορούμε να δούμε στις «γκέισες» της Ιαπωνίας, ένα από τα καθήκοντα των οποίων είναι η άρτια εκτέλεση μουσικής και τραγουδιού.

Τούτο σημαίνει ότι στους ανθρώπους οι λόγοι για τον **έμφυλο** επιμερισμό της μουσικής δραστηριότητας δεν είναι βιολογικοί, αλλά αμιγώς κοινωνικοί.

Εδώ αναδεικνύεται η προσφορά της κοινωνιολογίας στα ζητήματα που αφορούν το φύλο και όχι μόνον αυτό. Οι φαινομενικές διαφορές μεταξύ ανθρώπων σε επιμέρους επιδόσεις (επιστημονικές, καλλιτεχνικές κλπ.) δεν οφείλονται σε βιολογικούς-γενετικούς, αλλά σε κοινωνικούς (π.χ. ταξικούς) παράγοντες. Διάφοροι οπαδοί του Δαρβίνου σήμερα, επικαλούνται «πορίσματα» της βιολογίας για να νομιμοποιήσουν επιστημονικά τις κοινωνικές (έμφυλες, ταξικές) ανισότητες. Και μόνο η ύπαρξη εξαιρετικά σημαντικών γυναικών συνθετών σήμερα (λ.χ. Gubaidulina, παλαιότερα Lili Boulanger), αρκεί για την ανατροπή τέτοιου είδους θεωριών.

Ο Simmel υποστηρίζει **το πρωτείο της κοινωνίας έναντι του ατόμου στη μουσική.**

Πρόκειται για μία εξαιρετικά σημαντική θέση, που αμφισβητεί άλλο ένα στερεότυπο της τότε κραταιάς ατομοκεντρικής, ρομαντικής θεώρησης της μουσικής, που ήθελε τη μουσική αποκλειστικό προνόμιο «ιδιοφυών», μοναδικών ανθρώπων, οι οποίοι λειτουργούσαν ως υπόδειγμα για τους άλλους ανθρώπους που δεν είχαν το ταλέντο τους. Εδώ ο Simmel δείχνει για πρώτη φορά ότι η μουσική είναι κοινωνικό φαινόμενο. Και έχει δίκιο: που βρήκε ο Μπετόβεν, ας πούμε, το μουσικό υλικό με το οποίο συνέθεσε τα αριστουργήματά του; Δεν ήταν άραγε αυτό κοινωνικά προκαθορισμένο; Σίγουρα πάντως δεν κατασκεύασε ο ίδιος από το μηδέν τις κλίμακες και τις συγχορδίες του...

Στη **λαϊκή μουσική**, το τραγούδι ναι μεν δημιουργείται από άτομα, υιοθετείται όμως από την κοινωνία μόνον εφόσον απηχεί τον “**χαρακτήρα**”, τα “**αισθήματα και τις αντιλήψεις**” της εκάστοτε κοινωνίας.

Ο Simmel δεν αμφισβητεί ότι, από πρακτική άποψη, μόνο το άτομο μπορεί να δημιουργήσει καινούργια μουσική (ακόμα και στην περίπτωση του ομαδικού αυτοσχεδιασμού, όπως στην τζαζ, προϋποτίθενται σταθερά και δεσμευτικά σχήματα, που προϋπάρχουν του αυτοσχεδιασμού). Ωστόσο η καινούργια μουσική δεν μπορεί να υιοθετηθεί από την κοινωνία αν δεν την απηχεί με κάποιο τρόπο. Για να χρησιμοποιήσουμε παραδείγματα από την έντεχνη μουσική, ο Μπετόβεν δεν θα έβρισκε καμία απήχηση στην κοινωνία της εποχής του αν έγραφε, για παράδειγμα, ατονική μουσική σαν του Σαίμπεργκ. Ή, αντιστρόφως, αν κάποιος σήμερα συνέθετε μουσική σαν του Μπαχ, θα έβρισκε μεν ακροατήριο, τούτο όμως θα την θεωρούσε παρωχημένη και θα της απέδιδε μόνο την αξία μιας απομίμησης. Στη λαϊκή μουσική, της υπαίθρου ή του άστεως, όλα αυτά είναι ακόμα πιο έντονα: σκεφτείτε στο Λονδίνο του 19^{ου} αιώνα κάποιος να άρχιζε να γράφει τραγούδια με στίχους και μουσική παρόμοια με των Beatles!

Ο ανώνυμος αυτός δημιουργός γίνεται “**σημαίνον**” μέλος της κοινωνίας εφόσον “**κατέχει σε ανώτερο βαθμό από το μέσο όρο μία από τις ιδιότητες της λαϊκής ψυχής**”.

Ενδιαφέρουσα εξήγηση, με την οποία ωστόσο δεν είμαστε υποχρεωμένοι να συμφωνήσουμε. Ο ανώνυμος δημιουργός λαϊκής μουσικής χρειάζεται να κατέχει σε ανώτερο βαθμό μουσικές μάλλον, παρά ψυχικές ικανότητες (άλλη μια εξήγηση που απηχεί την εποχή της, τέλη του 19^{ου} αιώνα!)

Κι εδώ ο Simmel υποστηρίζει το πρωτείο του ατομικού έναντι του ατομικού: “**όσο μεγάλα κι αν είναι τα ταλέντα που φέρνει μαζί του στη ζωή ένας άνθρωπος, μόνον η ζωή της πατρίδας του, που τον περιβάλλει από την πρώτη μέρα της ζωής του, τον κάνει να είναι αυτό που είναι, αποτυπώνει πάνω του τον χαρακτήρα της, από αυτήν λαμβάνει στόχους και δρόμους· όσο μάλιστα μεγαλύτερη είναι μια ψυχή, τόσο περισσότερα απορροφά από τη μορφωτική ύλη που του προσφέρει η εθνική ζωή**”.

Η ρομαντική εξήγηση συνεχίζεται. Αν διαβάσει κανείς κείμενα του Καλομοίρη για παράδειγμα (όπως και άλλων προγενέστερων ρομαντικών όπως ο Βάγκνερ), θα δει ότι, όπως ο Simmel, θεωρεί ικανή συνθήκη δημιουργίας νέας καλής μουσικής πράγματα όπως τα παραπάνω (φυσικό [τοπίο, φως] και κοινωνικό, «εθνικό» περιβάλλον). Το καλλιτεχνικό ταλέντο έρχεται μετά και

αντιμετωπίζεται περισσότερο ως αναγκαία, παρά ως ικανή συνθήκη νέας αξιολόγησης μουσικής δημιουργίας. Σήμερα ωστόσο, σε μια εποχή που το κυρίαρχο αφήγημα δεν είναι ο ρομαντικός εθνικισμός, αυτονόητο είναι το ακριβώς αντίθετο: ότι, δηλαδή, όσο «εμποτισμένος» κι αν είναι κανείς από το φυσικό, κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον της πατρίδας του, τίποτα μουσικά αξιολογώ δεν θα βγει από αυτό αν δεν έχει μουσική ικανότητα, ταλέντο και, φυσικά, μουσικές γνώσεις.

Το μουσικό περιβάλλον στην περίπτωση του μουσικού λειτουργεί όπως το **γλωσσικό περιβάλλον** στην περίπτωση του ποιητή.

Οξυδερκής και σημαντική παρατήρηση του Simmel, που την κρατάμε. Θα μπορούσαμε ωστόσο να συμπληρώσουμε ότι αμφότερα τα περιβάλλοντα είναι σημαντικά για τον ολοκληρωμένο καλλιτέχνη.

Εκτός από τη χρήση της μουσικής προς έκφραση “γενικών συναισθημάτων”, η εθνογραφική έρευνα παρέχει πληροφορίες **χρήσης** της μουσικής “προς έκφραση εντελώς ειδικών, συγκεκριμένων ιδεών”.

Στην πραγματικότητα σε όλες τις κοινωνίες, η μουσική χρησιμοποιείται λιγότερο ως έκφραση συναισθημάτων και περισσότερο ως σύμβολο κοινωνικών αντιλήψεων περί ανθρώπινων σχέσεων και κοσμολογικών και θεολογικών ζητημάτων.

Αναφέρονται περιπτώσεις όπου: (α) κάθε μέλος μιας μικρής κοινωνίας κατέχει το δικό του μουσικό μοτίβο, (β) η μουσική λειτουργεί ως υποκατάστατο γλωσσικής επικοινωνίας, (γ) συμβολική χρήση της μουσικής με αφορμή κοινωνικώς σημαίνοντα γεγονότα, όπως οι εποχές του έτους, η ενηλικίωση, η ανέγερση μιας εστίας, η πτώση ενός δέντρου, η καθέλκυση ενός πλεούμενου και φυσικά οι κάθε είδους θρησκευτικές και εορταστικές τελετές.

Επικαλούμενος την τότε εθνογραφική έρευνα, ο Simmel αναδεικνύει κοινωνικές χρήσεις της μουσικής που διαφοροποιούνται κάθετα από την αντίληψη ότι η μουσική χρησιμεύει αποκλειστικά στην έκφραση συναισθημάτων. Οι άνθρωποι μέχρι σήμερα χρησιμοποιούν μουσική για να αυτοπροσδιοριστούν (έκφραση ατομικής και συλλογικής ταυτότητας), για να δώσουν αισθητική έμφαση σε σημαντικά κοινωνικά γεγονότα (εορτασμούς, τελετουργίες και όλα όσα περιγράφονται παραπάνω), ακόμα και ως υποκατάστατο γλωσσικής επικοινωνίας (μέσω σφουριγμάτων για παράδειγμα). Φυσικά, στην τελευταία περίπτωση η μουσική δεν χρησιμοποιείται με μουσικό τρόπο, δεν είναι καν μουσική.

Ο κοινωνικός χαρακτήρας της μουσικής αναγνωρίζεται επιπλέον στην παντού παρατηρούμενη χρήση της μουσικής κατά την **τέλεση συλλογικών εργασιών**, όπου τα μέλη της κοινότητας συντονίζονται στο ρυθμό της με τρόπο που καθιστά τη μουσική “ανακούφιση για τους εργαζόμενους”. Αξιοσημείωτο είναι ότι στο σημείο αυτό ο Simmel προλαμβάνει την περίφημη εργασία του Karl Bücher *Εργασία και ρυθμός* (1896), όπου η “ρυθμική οργάνωση της εργασίας” τίθεται στις απαρχές της μουσικής.

Την εποχή του Simmel άρχισαν να συνειδητοποιούν το ρόλο της μουσικής στην οργάνωση της

συλλογικής εργασίας. Σε κάποιες δε περιπτώσεις, όπως αυτή του Bücher, αναζητούν σε αυτό ακριβώς την καταγωγή της μουσικής! Προφανώς, πρόκειται για άλλη μια ευλογοφανή μεν, πλην όμως προβληματική θεωρία καταγωγής της μουσικής: η ρυθμική οργάνωση του χρόνου δεν προηγείται, της μουσικής, αλλά υπάρχει ήδη εξαρχής, «πάει πακέτο» με αυτήν (όπως το αυγό με την κότα!)

4. Η μουσική ως κοινωνικό γεγονός: Jules Combarieu (1859-1916)

Ο μουσικολόγος Jules Combarieu (Ζυλ Κομπαριώ) αξιοποίησε στα κοινωνιολογικά κεφάλαια από το βιβλίο του *Οι νόμοι και η εξέλιξη της μουσικής* (1907) έννοιες από το έργο του μεγάλου Γάλλου κοινωνιολόγου Emile Durkheim (Εμίλ Ντυρκέμ, 1858-1917), με κύρια αυτήν του “**κοινωνικού γεγονότος**” (fait social).

Ο Durkheim δεν μας άφησε κάποια κοινωνιολογική μελέτη για τη μουσική. Άφησε όμως μια σημαντική κοινωνιολογική θεωρία, ή οποία μπόρεσε να αξιοποιηθεί κυρίως από τον συμπατριώτη του Combarieu.

Σκοπός του Combarieu υπήρξε η **μουσικολογικά τεκμηριωμένη** κατάδειξη των διαδικασιών κοινωνικής διαμόρφωσης της μουσικής ύλης ως προς τη μελωδική και τη ρυθμική της παράμετρο (μουσικά διαστήματα, κλίμακες, τονικότητα) και σε δεύτερη φάση “η εξέλιξη της μουσικής αναφορικά με τις κοινωνικές συνθήκες”.

Ο Combarieu ξεκινά τη μελέτη του με το εξής επιχείρημα: αν η δημιουργία έστω και μιας μελωδίας δεν μπορεί παρά να είναι υπόθεση μεμονωμένων ατόμων (δύο, πόσο μάλλον περισσότεροι, άνθρωποι δεν μπορούν να επινοήσουν ταυτόχρονα την ίδια μελωδία!) και η κοινωνιολογία της μουσικής αφορά τη μουσική ως κοινωνικό και όχι ως ατομικό φαινόμενο, τότε αντικείμενο της κοινωνιολογίας της μουσικής δεν μπορεί να είναι οι μελωδίες αυτές καθαυτές (ή αν θέλετε τα μουσικά έργα αυτά καθαυτά), αλλά η γενική ύλη της μουσικής, όπως μας την δίνουν τα θεωρητικά της μουσικής. Η γενική αυτή ύλη ισχύει για όλους σε μια ορισμένη κοινωνία και περίοδο της ιστορίας, και ως εκ τούτου έχει κοινωνικό χαρακτήρα.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Combarieu, η μουσική **δημιουργία** είναι αυστηρά **ατομική**: “Ουδέποτε μια μελωδία επινοήθηκε ταυτόχρονα από δύο μουσικούς”.

Ακόμα και στη λαϊκή μουσική, ο δημιουργός είναι πάντοτε το άτομο, ενώ η κοινωνία λειτουργεί κατά κανόνα **παραμορφωτικά**.

Αυτό που μας λέει ο Combarieu είναι, ότι αντίθετα με ό,τι γενικά πιστεύεται, η προφορική μεταβίβαση της λαϊκής μουσικής, ως μη καταγεγραμμένης μουσικής, παραμορφώνει μάλλον παρά συγκεκριμενοποιεί την αρχική έμπνευση. Είναι κάτι σαν το «σπασμένο (ή χαλασμένο) τηλέφωνο», όπου το αρχικό μήνυμα καταλήγει στο τέλος να διαστρεβλώνεται πλήρως.

Εντούτοις, “μολονότι η συλλογικότητα δεν δημιουργεί, μπορεί να προσφέρει τα **υλικά** που είναι απαραίτητα για τη μουσική δημιουργία”.

Η γενική ύλη της μουσικής είναι λοιπόν αποτέλεσμα κοινωνικό, προϊόν κοινωνικής εργασίας. Η αρμονία, για παράδειγμα, που μαθαίνουμε στα ωδεία μας είναι αποτέλεσμα μακράς ιστορικής διεργασίας που διήρκησε τρεις ολόκληρους αιώνες, από τις αρχές του 17^{ου} έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, από το μπαρόκ δηλαδή έως στον ύστερο ρομαντισμό! Τα επιμέρους βιβλία αρμονίας

διαφέρουν μεταξύ τους μόνο ως προς τη διατύπωση και όχι ως προς την ουσιαστική ύλη, η οποία παραμένει κοινή.

Κοινωνικά προδιαμορφωμένα, τα υλικά της μουσικής έχουν για τον Combarieu χαρακτήρα **κοινωνικού γεγονότος**.

Ο Durkheim ορίζει το κοινωνικό γεγονός (fait social) ως “τρόπο πράξης, ρητά διατυπωμένο ή όχι, που ασκεί στο άτομο εξωτερικό περιορισμό, ισχύει για το σύνολο μιας κοινωνίας και έχει δική του ύπαρξη ανεξάρτητη από τις εξατομικευμένες του εκδηλώσεις”.

Όπως όλα τα «κοινωνικά γεγονότα», έτσι και η μουσική ύλη λειτουργεί περιοριστικά ως προς τις επιλογές των μουσικών. Για παράδειγμα, τόσο το τροπικό όσο και το ατονικό μουσικό σύστημα δεν ήταν στις επιλογές ενός συνθέτη του κλασικισμού και του ρομαντισμού. Έπρεπε να γράφει τη μουσική του περίπου στο τονικό σύστημα που διδασκόμαστε μέχρι σήμερα στα ωδεία. Το ίδιο ισχύει και για τα είδη και τις μορφές της μουσικής: όσο αδιανόητο θα ήταν για ένα συνθέτη της Αναγέννησης να γράψει σε μορφή σονάτας, ροντό κλπ., ή για το είδος «κουαρτέτο εγχόρδων», άλλο τόσο αδιανόητο θα ήταν για ένα συνθέτη του κλασικισμού να μην γράψει σε αυτές τις μορφές αλλά σε διαφορετικές, πόσο μάλλον σε ελεύθερες.

Όσον αφορά τα **μουσικά διαστήματα**, η **οκτάβα** έχει την κοινωνική καταγωγή της στη φυσική διαίρεση της κοινωνίας σε **φύλα**.

Ο Combarieu, στην προσπάθειά του να καταδείξει την κοινωνική καταγωγή των μουσικών διαστημάτων, εμπλέκεται σε εικασίες με συζητήσιμο χαρακτήρα. Το μέγα σφάλμα που πολλοί μελετητές διαπράττουν όταν προσπαθούν να εξηγήσουν με εμπειρικό τρόπο την προέλευση πολλών πολιτισμικών φαινομένων, όπως τα μουσικά διαστήματα, είναι ότι παραβλέπουν πως για να «ανακαλύψουμε» κάτι, ας πούμε ένα μουσικό διάστημα, πρέπει πρώτα να υπάρχει η δυνατότητα να το ανακαλύψουμε! Πρόσφατα πειράματα σε ζώα έδειξαν ότι όσες προσπάθειες κι έκαναν οι επιστήμονες για να τα μάθουν να αναγνωρίζουν ορισμένα απλά μουσικά διαστήματα, οι προσπάθειες αυτές απέτυχαν παταγωδώς, για τον απλούστατο λόγο ότι τα ζώα δεν έχουν από τη φύση τους τη δυνατότητα αναγνώρισης τονικών υψών που βρίσκονται εκτός της εμβέλειας της δικής τους φωνής! Το ίδιο ζώο δεν αναγνωρίζει το κελάηδισμά του μια οκτάβα ψηλότερα ή χαμηλότερα! Όλα τούτα αναιρούν τον ισχυρισμό του Combarieu ότι οι άνθρωποι αναγνωρίζουν την οκτάβα απλούστατα επειδή οι ανδρικές και οι γυναικείες φωνές απέχουν μεταξύ τους μία οκτάβα (αφήστε που αυτό δεν ισχύει πάντοτε...). Οι άνθρωποι άλλωστε αναγνωρίζουν τον ίδιο φθόγγο σε απόσταση πολύ μεγαλύτερη της μίας οκτάβας.

Για το διάστημα **5ης** (και **4ης** ως αναστροφής του), ο Combarieu επικαλείται το “κατεξοχήν κοινωνικό γεγονός” της **γλώσσας**, όπου η φωνή ανεβαίνει κατά μία 5η “στο τέλος μιας ερωτηματικής φράσης”.

Άλλη μία εξηγητική κατασκευή! Τα «διαστήματα» στη γλώσσα, ασχέτως αν μπορούμε να τα προσδιορίσουμε υπό μορφή απόλυτων τονικών υψών, ποικίλουν από γλώσσα σε γλώσσα, από άνθρωπο σε άνθρωπο και από περίσταση σε περίσταση. Ακόμα κι αν ίσχυε κάτι τέτοιο για το

ανιόν διάστημα πέμπτης, πως θα μπορούσε να εξηγηθεί το κατιόν;

Τα διαστήματα **3ης** και **6ης** έλκουν την κοινωνική καταγωγή τους από τη μουσική πρακτική των “βόρειων εθνών”, ιδιαίτερα δε των Άγγλων, με το “ένστικτο” πολυφωνίας που τους διακρίνει.

Ο Combarieu μας καλεί ουσιαστικά να πιστέψουμε ότι, για κάποιο ανεξήγητο λόγο, οι Άγγλοι ανέκαθεν, από αρχαιότατων χρόνων, τραγουδούσαν σε τρίτες και έκτες και οι υπόλοιποι λαοί πήραν αυτά τα διαστήματα από αυτούς! (Κάτι που, φυσικά, δεν τεκμηριώνεται ιστορικά). Πέραν αυτού όμως, πως μπορούν να εξηγηθούν κοινωνικά τα υπόλοιπα διαστήματα, οι δεύτερες και ή έβδομες; Όλα τούτα λοιπόν αποδεικνύουν τα όρια της κοινωνιολογικής εξήγησης αναφορικά με τη μουσική. Για τέτοιες ακραίες περιπτώσεις άλλωστε επινοήθηκε ο όρος «κοινωνιολογισμός», που σημαίνει παραπομπή των πάντων σε κοινωνιολογικές εξηγήσεις. Η κοινωνιολογία της μουσικής έχει από καιρό εγκαταλείψει τέτοιες θεωρητικές κατασκευές.

Δύο είναι οι απαντήσεις που δίνει ο Combarieu στο ερώτημα γιατί από τους εκατοντάδες ήχους που είναι δυνατοί στο εσωτερικό μιας οκτάβας, μόνον ελάχιστοι περιλαμβάνονται στις **κλίμακες**:

(α) Το κοινό / συλλογικό / κοινωνικό αυτί δεν αντιλαμβάνεται συνήθως διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου.

(β) Οι κλίμακες είναι **κατασκευές** που παράγονται από το πρωτογενές κοινωνικό γεγονός των μουσικών διαστημάτων. Επομένως σε αυτές περιλαμβάνονται μόνον οι ήχοι που καλύπτουν τα κύρια χρησιμοποιούμενα μουσικά διαστήματα.

Πρόκειται για ένα από τα κλασικά ερωτήματα της συστηματικής μουσικολογίας: μεταξύ των ορίων μιας οκτάβας βρίσκονται εκατοντάδες ήχοι, σε απόσπαση πολύ μικρότερη του ημιτονίου μεταξύ τους. Πως εξηγείται ότι μόνον ορισμένοι εξ αυτών (σε πολλούς μουσικούς πολιτισμούς, π.χ. στις πεντατονικές κλίμακες, οι φθόγγοι εντός της οκτάβας είναι λιγότεροι από επτά) χρησιμοποιούνται στην πραγματική μουσική; Η πρώτη εξήγηση του Combarieu ότι ο μέσος άνθρωπος, ως εκπρόσωπος της κοινωνίας του, δεν αντιλαμβάνεται διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου δεν αντέχει στη βάση της κριτικής. Πάμπολλοι λαοί (κυρίως ανατολικοί) ακούν τέτοια μικροδιαστήματα. Το ότι τα διαστήματα αυτά είναι δύσκολο να κατονομαστούν, δεν σημαίνει ότι δεν τα ακούμε! Το δεύτερο επιχείρημα είναι πιο δόκιμο: οι κλίμακες αποτελούν προϊόν αφαίρεσης από την πραγματική μουσική, κατασκευές της θεωρίας δηλαδή. Το πρόβλημα ωστόσο είναι πιο σύνθετο, καθώς σε περιπτώσεις μουσικής ανεπτυγμένων πολιτισμών (του Αραβικού, του Περσικού, του Ινδικού, αλλά και του Ευρωπαϊκού), η θεωρία ενίοτε προηγείται της μουσικής πράξης, κατασκευάζονται νέα διαστήματα που κατόπιν υιοθετούνται από τη μουσική πράξη. Στο δικό μας μουσικό πολιτισμό κάτι αντίστοιχο συναντάμε στην περίπτωση του συνθέτη Alois Hába, ο οποίος συνέθεσε έργα με διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου (βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=s7vZURdhucM>). Στη σημερινή σύγχρονη μουσική αυτά χρησιμοποιούνται κατά κόρον.

Ως προς την κοινωνική καταγωγή του **μουσικού μέτρου**, ο Combarieu υιοθετεί τη θεωρία

του Karl Bücher (1896), ο οποίος τη συνδέει με την εργασία, κυρίως δε με την κοινωνική (συλλογική) εργασία.

Τη θεωρία του Bücher την εξετάσαμε στο κεφάλαιο για τον Simmel.

Για τον Combarieu ο ρυθμός είναι είτε μελωδικός (καθαυτό ρυθμός), είτε μορφολογικός. Ως προς το **μορφολογικό ρυθμό**, παρατηρείται σύμπτωση με τις μορφές οργάνωσης κοινωνικών δραστηριοτήτων όπως το **παιδικό παιχνίδι**, όπου συλλογικές δραστηριότητες εναλλάσσονται με ατομικές (κοινωνικό πρόπλασμα της μουσικής μορφής **ροντό** που μετεξελίσσεται, κατά τον Combarieu, στη **μορφή σονάτας**) και τις θρησκευτικές ή εορταστικές τελετές, όπου ομάδες ανδρών και γυναικών εναλλάσσονται μεταξύ τους (πρόπλασμα της γενικής μουσικής μορφής AA'B).

Ο Combarieu επιχειρεί να δώσει μια κοινωνιολογική εξήγηση για τις μορφές της μουσικής, με άλλα λόγια μια κοινωνιολογία των μουσικών μορφών. Σήμερα, όταν κάνουμε λόγο περί ρυθμού, εννοούμε το ρυθμό με την πρώτη, κυριολεκτική σημασία. Περί «μορφολογικού ρυθμού» δεν ομιλούμε. Αυτό ωστόσο δεν χρειάζεται να μας απασχολήσει, είναι ζήτημα ορολογίας. Αυτό που έχει εδώ ενδιαφέρον είναι ότι ο Combarieu παράγει τις μουσικές μορφές μέσα από μορφές ανθρώπινης συλλογικής δραστηριότητας όπως το παιδικό παιχνίδι. Στο παιδικό παιχνίδι, ασπύμε στο κρυφό, πράγματι διαπιστώνουμε εναλλαγή μεταξύ ατομικής και συλλογικής δραστηριότητας: ο ένας «τα φυλάει» και οι άλλοι κρύβονται (και εναλλάξ). Το αν τώρα από αυτό, ή από το γεγονός ότι στις θρησκευτικές και εορταστικές τελετές οι ανδρικές ομάδες εναλλάσσονται με τις γυναικείες, προέρχονται οι γνωστές μουσικές μορφές είναι και πάλι προϊόν θεωρητικής εικασίας που δύσκολα τεκμηριώνεται εμπειρικά. Αυτό που θα μπορούσαμε να αντιπροτείνουμε είναι ότι τόσο στις μορφές κοινωνικής δραστηριότητας, όσο και στις μουσικές μορφές, αντανακλώνται γενικές δυνατότητες της ανθρώπινης κοινωνικής συμπεριφοράς (λ.χ. «διαλεκτική» μεταξύ ατομικού και συλλογικού, ατομικού και ατομικού, συλλογικού και συλλογικού). Με άλλα λόγια, δεν χρειάζεται να παραπέμψουμε τις μουσικές μορφές σε συγκεκριμένες μορφές κοινωνικής δραστηριότητας, αλλά να παραπέμψουμε αμφοτέρους σε μία υπερκείμενη αρχή.

Στα θεμέλια της **μουσικής έκφρασης** ο Combarieu θέτει τον **έρωτα**.

Δεν κατανοεί όμως τον έρωτα αμιγώς σεξουαλικά, όπως ο Δαρβίνος, αλλά διευρύνει την έννοιά του **μεταφυσικά**: ο έρωτας είναι το γενικό θεμέλιο όλων των κοινωνικών συναισθημάτων τα οποία εκφράζει, μεταξύ άλλων, η μουσική.

Ο Combarieu διέγινε ότι η κοινωνιολογική εξήγηση της μουσικής έκφρασης ενέχει δυσκολίες. Η έκφραση συναισθημάτων δεν είναι ένα κοινωνικό νόημα που αποδίδεται στη μουσική από την εκάστοτε κοινωνία, αλλά ιδιότητα της μουσικής αυτής καθαυτής. Εξάλλου, τα συναισθήματα, όπως αυτό του έρωτα, από μόνα τους έχουν ατομικό και όχι κοινωνικό χαρακτήρα (δεν αισθάνεται π.χ. ολόκληρη η κοινωνία τον έρωτα ενός συγκεκριμένου άνδρα για μια συγκεκριμένη γυναίκα). Για να προσδώσει στο συναίσθημα του έρωτα, το οποίο συνδέει με τη

μουσική, κοινωνικό χαρακτήρα, ο Combarieu κάνει ένα «κόλπο»: δίνει στον έρωτα μια μεταφυσική διάσταση, η οποία τον καθιστά αμέσως κάτι υπέρ-ατομικό, έμμεσα επομένως κάτι κοινωνικό! Ο χαρακτήρας θεωρητικής εικασίας είναι και σε αυτή την εξήγηση προφανής. Στην πραγματικότητα η μουσική δεν εκφράζει ούτε ατομικά, ούτε κοινωνικά συναισθήματα, αλλά διαθέτει συναισθηματικού χαρακτήρα ιδιότητες, που οι ίδιες δεν είναι πραγματικά συναισθήματα (ποια είναι τα «πραγματικά» συναισθήματα μιας φούγκας του Bach για παράδειγμα;). Αν υιοθετήσουμε αυτή την άποψη, τότε εκπίπτει η ανάγκη μιας κοινωνιολογικής εξήγησης της έκφρασης στη μουσική.

Οι άνθρωποι σπάνια τραγουδούν με ερωτική πρόθεση και όποτε το κάνουν, τα κοινωνικά διαμορφωμένα μουσικά πρότυπα δίνουν γενικό και απρόσωπο (κοινωνικό) χαρακτήρα στην έκφραση.

Μπορούμε να συμφωνήσουμε πλήρως με αυτή την άποψη. Η μουσική έκφραση της ανθρώπινης ερωτικής επιθυμίας διέρχεται πάντοτε από τα υφολογικά «καλούπια» του κάθε πολιτισμού και της κάθε εποχής, και τα «καλούπια» αυτά έχουν πάντοτε γενική ισχύ. Για παράδειγμα, αν ήθελε ένας συνθέτης της εποχής του Μπετόβεν να γράψει ένα κομμάτι που να εκφράζει ερωτικά συναισθήματα, μπορούσε να χρησιμοποιήσει τον μορφολογικό και υφολογικό τύπο ενός νυχτερινού, μιας σερενάτας, ενός αργού συμφωνικού μέρους (βλ. για παράδειγμα την ερωτική σκηνή από τη συμφωνία *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Berlioz: <https://www.youtube.com/watch?v=szZGfAa4NYc>)

Στις **πρωτόγονες κοινωνίες** η κοινωνική λειτουργία της μουσικής εντοπίζεται στη σχέση της με τη **μαγεία**: η χρήση άδουσας φωνής συμβάλλει στη μεγιστοποίηση της κοινωνικής επενέργειας των μαγικών πρακτικών.

Ο Combarieu συγκεκριμενοποιεί τις κοινωνικές χρήσεις της μουσικής. Η σχέση της μουσικής με τη μαγεία στις πρωτόγονες κοινωνίες είναι γνωστή. Την είχε άλλωστε επισημάνει ήδη ο Comte. Στις πιο σύνθετες κοινωνίες, η μαγική λειτουργία της μουσικής (βλ. το άσμα του σαμάνου του Αμαζονίου στο παράδειγμα από το κεφάλαιο για τον Spencer) δίνει τη θέση της στην αμιγώς θρησκευτική. Ωστόσο, στις πρωτόγονες κοινωνίες η μουσική δεν διαδραματίζει λειτουργία μόνο μαγική, αλλά και αμιγώς κοινωνική: στον ομαδικό χορό και το ομαδικό τραγούδι η φυλή αποκαθιστά τη συνοχή της και εμπεδώνει την ταυτότητά της.

Στους λαούς της **Εγγύς Ανατολής**, η κοινωνική λειτουργία της μουσικής διευρύνεται μέσα από την εισαγωγή της στις διαδικασίες της **θρησκευτικής, στρατιωτικής και κοσμικής** ζωής (κύρια πηγή πληροφόρησης η Βίβλος).

Όσο πιο σύνθετη μια κοινωνία, τόσο περισσότερες οι χρήσεις της μουσικής. Από αρχαιοτάτους χρόνους στις ανεπτυγμένες κοινωνίες της Εγγύς Ανατολής, κυρίως της Μεσοποταμίας, όπου η ιδιωτική σφαίρα αρχίζει να διαφοροποιείται από τη δημόσια και οι διάφορες λειτουργίες (διοικητική, στρατιωτική, θρησκευτική) διαφοροποιούνται μεταξύ τους, οι χρήσεις της μουσικής πολλαπλασιάζονται. Πλέον υπάρχει μουσική για τη λατρεία και για τη διασκέδαση, για θρησκευτική και κοσμική χρήση δηλαδή, για τους στρατιωτικούς σχηματισμούς και τις επίσημες

τελετές. Για ένα δείγμα, βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=7ZatnTPhYWc>

Στις **αρχαιοελληνικές κοινωνίες** η μουσική λειτουργεί ως φορέας **πολιτικής** διαφοροποίησης, όπως αυτή καταγράφεται στα ονόματα των τρόπων (δώριος, φρύγιος κλπ.).

Η «πολιτική» διαφοροποίηση της μουσικής για την οποία κάνει λόγο εδώ ο Combarieu, αφορά την εθνική/πολιτισμική καταγωγή των τρόπων. Ωστόσο, στην πορεία οι τρόποι διατήρησαν μεν το όνομά τους, έχασαν ωστόσο την υποτιθέμενη αρχική εθνική (= «πολιτική») τους σημασία. Σε κάθε περίπτωση η ταύτιση του πολιτισμικού με το πολιτικό, στην οποία προβαίνει εδώ ο Combarieu, είναι ίσως αυτονόητη για την εποχή του, την εποχή των ισχυρών εθνικισμών που οδήγησαν στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, δεν είναι όμως δεσμευτική για εμάς σήμερα. Τουναντίον σήμερα τείνουμε να ξεχωρίζουμε το εθνικό-πολιτισμικό στοιχείο από το αμιγώς πολιτικό. Υπό αυτό το πρίσμα, πρέπει να είμαστε σκεπτικοί απέναντι στον παραπάνω ισχυρισμό του Combarieu.

Από την **πολιτική λειτουργία** της μουσικής ο Combarieu συνάγει όχι μόνο την επικράτηση του χορικού **συλλογικού** τύπου άσματος, αλλά και την απόρριψη της **πολυφωνίας** από τους αρχαίους Έλληνες.

Άλλη μια θεωρητική εικασία! Καμία μονοσήμαντη μετάβαση δεν μπορεί να υπάρξει από την πολιτική λειτουργία της μουσικής στη μονοφωνία. Πρόκειται για δύο εντελώς ασύνδετα μεγέθη: κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα σε όλη την Ευρώπη, ακόμα και στην Ελλάδα (βλ. τον «Εθνικό Ύμνο» του Μάντζαρου) τα πολιτικά άσματα αφορούσαν ως επί το πλείστον μικτές χορωδίες (βλ. επίσης τα χορωδιακά τραγούδια της Γαλλικής Επανάστασης, για παράδειγμα: <https://www.youtube.com/watch?v=J1VqjciNX9k>). Άλλωστε δεν υπάρχουν τεκμήρια συλλογικού άσματος όσον αφορά την αρχαία Ελλάδα. Ακόμα όμως κι αν υπήρχαν, τίποτα δεν συνδέει δεσμευτικά τη μονοφωνία με την πολιτική λειτουργία της μουσικής.

Το **γρηγοριανό μέλος** απηχεί την “ηθική ενότητα” που επιβάλλεται στην κοινωνία από το θρησκευτικό δόγμα. Ως συλλογικό άσμα της θρησκευτικής κοινότητας είναι αναπόφευκτα μονοφωνικό και εκφραστικά αυστηρό.

Τα πράγματα δεν είναι ακριβώς έτσι. Καταρχάς, τα γρηγοριανά μέλη δεν ήταν λαϊκά άσματα, αλλά συνθέσεις με ενίοτε επώνυμους δημιουργούς (βλ. κεφάλαιο για τον Spencer). Έπειτα, η μονοφωνία δεν υπήρξε συνειδητή επιλογή για λόγους πρακτικούς (να τραγουδά όλο το ποίμνιο), αλλά αναγκαιότητα, δεδομένης της έλλειψης ακριβούς σημειογραφίας για πολλούς αιώνες. Άλλωστε, ακόμα και κατά την προτεσταντική Μεταρρύθμιση, όπου υπάρχει επιστροφή στα απλά μονοφωνικά μέλη, τα μέλη αυτά όχι μόνο δημιουργούνται από ανθρώπους με επαγγελματική γνώση της μουσικής (ο Λούθηρος συνέθετε τους δικούς του ύμνους), αλλά και εκτελούνται συνοδεία εκκλησιαστικού οργάνου που παρέχει το απαραίτητο αρμονικό υπόβαθρο. Βλ.: https://www.youtube.com/playlist?list=PLpGs_7fWAuqs_4x7pCs-Nh8dV5036p2Zr Σίγουρα πάντως, η μονοφωνία διευκολύνει τη συμμετοχή των πιστών στη λατρεία και με την έννοια αυτή ενισχύει

τους κοινωνικούς δεσμούς.

Η **πολυφωνία** έχει την κοινωνική καταγωγή της (α) στη φυσική τάση των ατόμων για **νεωτερισμούς**, (β) στην ανάγκη να αντιπροσωπευθούν στο συλλογικό θρησκευτικό άσμα όλες οι ηλικιακές και έμφυλες **ομάδες**, (γ) στην κοινωνική τάση για **μίμηση** (ο **κανόνας** ως πρωταρχική μορφή πολυφωνίας).

Πρόκειται για μία ακόμα, διαφορετική από τις προηγούμενες, θεωρία κοινωνικής καταγωγής της πολυφωνίας. Και αυτή η θεωρία έχει προβλήματα. Πρώτον, η φυσική τάση των ανθρώπων για νεωτερισμούς δεν οδηγεί κατ' ανάγκη στην πολυφωνία, αλλά μπορεί να εκφραστεί και στο μελωδικό και ρυθμικό επίπεδο μιας μη πολυφωνικής μουσικής, στην επινόηση νέων τρόπων, νέων ρυθμών, νέων μορφών, νέων οργάνων κλπ. Δεύτερον, οι διάφορες ηλικιακές (παιδιά, νέοι, ηλικιωμένοι) και έμφυλες (άνδρες, γυναίκες) ομάδες, εκπροσωπούνται άνετα και στη μονοφωνική μουσική (τραγουδάνε όλοι μαζί την ίδια μελωδία). Τρίτον, η αρχική πολυφωνία δεν ήταν μιμητική! Η μίμηση, μαζί και ο κανόνας, αποτελεί μεταγενέστερο επίτευγμα (βλ. την ανεπτυγμένη πολυφωνία στο κεφάλαιο για το μουσικό ύφος στις σημειώσεις του μαθήματος *Εισαγωγή στην Ιστορική και Συστηματική Μουσικολογία*). Αυτό και μόνο το γεγονός καταρρίπτει το τρίτο επιχείρημα. Βλ. μουσικό παράδειγμα του αρχαιότερου κανόνα:

<https://www.youtube.com/watch?v=b4FU8yz4BYY>

Στη νεότερη εποχή, η τάση της **αριστοκρατίας** (παλαιό καθεστώς) για επίδειξη και η ηδυσπάθειά της αντανακλάται στους υπερβολικούς καλλωπισμούς και την επιτήδευση του style galant.

Εδώ τα πράγματα αρχίζουν να έχουν ενδιαφέρον. Ο Combarieu είναι ο πρώτος μουσικολόγος που επιχειρεί μια σύνδεση μεταξύ τύπων κοινωνίας και μουσικών υφών. Η σχέση της επιτηδευμένης συμπεριφοράς της προεπαναστατικής αριστοκρατίας, με την επιτήδευση του «ευγενικού ύφους» (μουσική του ροκοκό ή του προκλασικισμού) είναι πράγματι εντυπωσιακή. Βλ. το εξής παράδειγμα: https://www.youtube.com/watch?v=xlKHcezX3tY&list=PLpGWnF9wnoNzTL_Wq8zJx1a2anHUMCL2C&index=6 Τη σχέση αυτή επισήμανε πολύ αργότερα εκ νέου ο Theodor Adorno (βλ. το σχετικό κεφάλαιο).

Σε αντίθεση με τη μουσική της αριστοκρατίας, η μουσική της επαναστατημένης **αστικής τάξης** “χαρακτηρίζεται από την εγκατάλειψη της ενόργανης ωραιοπάθειας, από έναν απλοϊκό πλην όμως πομπώδη ενθουσιασμό που εκδηλώνεται στην ελευθερία των ρυθμών, την απλότητα της μελωδικής γραμμής, τη χρήση φωνητικών μαζών, την άγνοια ή την απέχθεια απέναντι στις λεπτότητες της αρμονίας”.

Ως μουσικολόγος, ο Combarieu γνωρίζει πολύ καλά τις ιδιαιτερότητες κάθε μουσικού ύφους. Όλα όσα περιγράφει, χαρακτηρίζουν εν πολλοίς το ύφος που ονομάζουμε «κλασικό». Ωστόσο, αυτό που πρέπει να έχουμε κατά νου είναι ότι ναι μεν το κλασικό ύφος ταιριάζει με τα ιδανικά των αστών (φυσικότητα ως έλλειψη επιτήδευσης, απλότητα), δεν προέκυψε ωστόσο κατ' ανάγκη μέσα στα σαλόνια τους. Οι περισσότεροι από τους συνθέτες της περιόδου του κλασικισμού εργάστηκαν ως επί το πλείστον για κοσμικούς και θρησκευτικούς ηγεμόνες, οι οποίοι, προφανώς, δεν ήταν αστοί. Η μεταβολή από το ύφος του μαπαρόκ σε αυτό του κλασικισμού έχει να κάνει

περισσότερο με μεταβολές στις αισθητικές ανάγκες της ίδιας της αριστοκρατίας, παρά με την ανάγκη των αστών για μία πιο απλή και προσιτή μουσική. Στη Γαλλία, για παράδειγμα, με το που άλλαζε βασιλιάς, άλλαζε και το γενικό γούστο (στουλ Λουδοβίκου XIV, XV, XVI). Βλ. για τη μουσική:

<https://www.youtube.com/watch?v=VVmq0qFjWZI> (Λουδοβίκος 14^{ος})

<https://www.youtube.com/watch?v=Oj9AqquWXfM> (Λουδοβίκος 15^{ος})

<https://www.youtube.com/watch?v=1UzjChFOZd8> (Λουδοβίκος 16^{ος})

Στο “ρεαλισμό” της **σύγχρονης μουσικής** εκφράζεται το “θετικό στάδιο” (Comte) της κοινωνίας.

Εδώ ο Combarieu επικαλείται τον μεγάλο προκάτοχό του, τον Comte. Κατανοώντας όλη τη μουσική μετά τη Γαλλική Επανάσταση, τη μουσική του λεγόμενου «μεγάλου 19^{ου} αιώνα» (1789-1914), ως «ρεαλιστική», ως μουσική δηλαδή που στερείται «ιδεαλισμού» με την έννοια των υψηλών ιδανικών, ο Combarieu βρίσκει ευκαιρία να εκφράσει τον συντηρητισμό του. Όπως η κοινωνία του «θετικού σταδίου» είναι ρεαλιστικά επιστημονική, έτσι, υποτίθεται, και η μουσική της. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο ρεαλισμός, τόσο στις εικαστικές τέχνες (βλ. για παράδειγμα τους πίνακες του Courbet), όσο και στη λογοτεχνία, υπήρξε επαναστατικό ρεύμα και πρόδρομος του ιμπρεσιονισμού. Το να χαρακτηρίζει ο Combarieu τη μουσική της εποχής του ως «ρεαλιστική», είναι επομένως σαν να της αποδίδει εκείνο ακριβώς το επαναστατικό ήθος που ο ίδιος απεχθανόταν.

Αποτελέσματα του μετα-επαναστατικού κοινωνικού εκδημοκρατισμού: “αναρχική” κατάρρευση της αισθητικής ιεραρχίας των μουσικών ειδών, εξάλειψη των υφολογικών διαφορών και των μορφολογικών ορίων μεταξύ των διαφορετικών ειδών μουσικής, ρευστοποίηση των μουσικών υφολογικών κανόνων και προϊούσα εξατομίκευση του ύφους και της έκφρασης, χειραφέτηση της διαφωνίας και ελευθεριακή αποδιοργάνωση του μουσικού ρυθμού.

Ασχέτως του πώς την αξιολογεί, η περιγραφή της νεότερης μουσικής που μας δίνει εδώ ο Combarieu είναι λίγο ως πολύ ακριβής. Η συντηρητική ιεραρχία ήθελε στην κορυφή των ειδών φωνητικής μουσικής την όπερα και στην κορυφή των ειδών ενόργανης μουσικής τη Συμφωνία. Αρχής γενομένης όμως από τον Μπετόβεν, άλλα, «υποδεέστερα» είδη, όπως το κουαρτέτο εγχόρδων, το τρίο με πιάνο και η σονάτα για πιάνο, αρχίζουν να αποκτούν συμφωνικά χαρακτηριστικά και να ανεβάζουν το αισθητικό τους κύρος. Στη φωνητική μουσική, μετά τα Lieder του Σούμπερτ δύσκολα μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι μια όπερα ενός ασήμαντου συνθέτη, μόνο και μόνο επειδή είναι όπερα, πρέπει να θεωρείται ανώτερη από αυτά τα τραγούδια. Επίσης, τα υφολογικά όρια μεταξύ των ειδών όντως αρχίζουν να ξεθωριάζουν: έχουμε σονάτες για πιάνο σε ύφος και μορφή συμφωνικού ποιήματος (βλ. τη Σονάτα για πιάνο

του Liszt), κοντσέρτα για πιάνο σε ύφος και τετραμερή δομή Συμφωνίας (βλ. το 2^ο κοντσέρτο για πιάνο του Brahms), Συμφωνίες με χορωδίες και φωνές ή σε λιγότερα και περισσότερα των τεσσάρων μέρη (πόσο «Συμφωνία», με την παραδοσιακή έννοια, είναι η Όγδοη Συμφωνία του Mahler, με τα δύο της μέρη τα οποία αμφότερα είναι από την αρχή μέχρι το τέλος φωνητικά;), μπαλέτα τα οποία μπορούν να εκτελεστούν χωρίς χορό (βλ. π.χ. την *Ιεροτελεστία της άνοιξης* του Στραβίνσκι) κλπ. Όσο για την εξατομίκευση του ύφους, έχουμε ήδη αναφερθεί σε αυτήν στο προηγούμενο εξάμηνο (κάθε αξιόλογος συνθέτης πρέπει να έχει τη δική του υφολογική «σφραγίδα»). Για την χειραφέτηση της διαφωνίας, μην ξεχνάμε τις περιπτώσεις του Βάγκνερ και του ύστερου Λιστ και για την «αποδιοργάνωση» του μουσικού ρυθμού, ας θυμηθούμε τον Στραβίνσκι των Ρωσικών Μπαλέτων.

Γενική παρατήρηση: Ο συμπατριώτης του Combarieu, ο Comte, είχε από την αρχή προειδοποιήσει για τους κινδύνους μιας κοινωνιολογίας που ρωτά το «γιατί» των κοινωνικών φαινομένων, που εξετάζει δηλαδή ζητήματα καταγωγής τους. Απουσία ιστορικής τεκμηρίωσης, πολλές από αυτές τις εξηγήσεις έχουν χαρακτήρα ευλογοφανούς μιν, πλην όμως προβληματικής εικασίας. Στην πορεία η κοινωνιολογία της μουσικής εγκατέλειψε αυτές τις προσπάθειες και επικεντρώθηκε στο «πώς» των μουσικών κοινωνικών φαινομένων, στην όσο γίνεται ορθότερη θεωρητική περιγραφή τους.

5. Η μουσική ως ορθολογική κοινωνική πράξη: Max Weber (1864-1920)

Ο μεγάλος κοινωνιολόγος αφιέρωσε στη μουσική την εργασία *Τα ορθολογικά και κοινωνιολογικά θεμέλια της μουσικής*, η οποία εκδόθηκε το 1921, μετά τον θάνατό του.

Κάτι που εντυπωσιάζει εμάς τους μουσικολόγους σε αυτή την εργασία είναι οι τεράστιες για έναν μη μουσικό μουσικολογικές γνώσεις του Weber (όπως θα δούμε παρακάτω).

Αφετηρία της κοινωνιολογίας του Weber (Βέμπερ) είναι οι **κοινωνικές πράξεις** και η εξήγησή τους μέσα από την κατανόηση του **νοήματός** τους για τους **κοινωνικούς δρώντες**.

Ο Weber ανήκει σε εκείνους τους κοινωνιολόγους που δεν παίρνουν ως αφετηρία τη συνολική κοινωνία, αλλά τα ατομικά μέλη της, τις πράξεις και τις σκέψεις τους. Η στάση αυτή ονομάζεται «μεθοδολογικός ατομισμός» (σε αντίθεση με τον «μεθοδολογικό ολισμό» που υποστηρίζουν οι δομικοί λειτουργιστές και οι μαρξιστές). Τα κοινωνικά φαινόμενα και η συνολική κοινωνία παράγονται μέσα από τις πράξεις των μεμονωμένων ανθρώπων, οι οποίες πρέπει να συντονίζονται μέσα από ορθολογικές διαδικασίες ή μέσα από κοινά νοήματα και κοινούς κανόνες, προκειμένου ο καθένας να επιτυγχάνει τους σκοπούς του όσο γίνεται χωρίς συγκρούσεις.

Κοινωνικές δεν είναι οποιεσδήποτε πράξεις, αλλά μόνον αυτές που αναφέρονται “στη συμπεριφορά άλλων και προσανατολίζονται προς αυτή κατά την τέλεσή τους”.

Όταν πράττω κάτι (π.χ. μαγειρεύω) χωρίς την παρουσία άλλων και αυτό που πράττω δεν τους αφορά, τότε η πράξη μου δεν είναι κοινωνική. Όταν, τουναντίον, πράττω κάτι που αφορά έστω και έναν ακόμη συνάνθρωπό μου (π.χ. γράφω ένα βιβλίο προς δημοσίευση) και μάλιστα ανεξάρτητα από το αν ο άλλος είναι παρών ή όχι (συνήθως δεν γνωρίζω ποιοι θα είναι οι αναγνώστες του βιβλίου μου), τότε η πράξη μου είναι κοινωνική. Με απλά λόγια, κοινωνικές είναι οι πράξεις που αφορούν άλλους, άμεσα ή έμμεσα, παρουσία ή απουσία τους.

Ο πιο πρόσφορος και πιο αντικειμενικός από επιστημονική άποψη τρόπος ο κοινωνιολόγος να αποκτήσει πρόσβαση στο **νόημα** των κοινωνικών πράξεων, να τις **κατανοήσει**, είναι η αναφορά των πράξεων σε **ιδεατούς τύπους**.

Οι άνθρωποι όταν πράττουν κοινωνικά γνωρίζουν τι θέλουν, που σημαίνει ότι οι πράξεις τους έχουν νόημα γι' αυτούς. Οι άλλοι όμως, αυτοί τους οποίους οι πράξεις αυτές αφορούν, δεν είναι πάντοτε βέβαιοι για το νόημα των πράξεων αυτών, ενδέχεται να τις ερμηνεύουν διαφορετικά. Βλέπετε, άμεση πρόσβαση στο μυαλό των συνανθρώπων μας δεν υπάρχει! Κι επειδή και ο κοινωνιολόγος, αυτός η δουλειά του οποίου, σύμφωνα με τον Weber, είναι πρωτίστως να κατανοεί τα νοήματα των κοινωνικών πράξεων, επίσης ως άνθρωπος δεν έχει άμεση πρόσβαση στο μυαλό των άλλων, των κοινωνικών δρώντων, χρειάζεται κάποιο εργαλείο που να προσφέρει στις ερμηνείες του μια ορισμένη αντικειμενικότητα. Αυτό το εργαλείο ο Weber το ονομάζει «ιδεατό τύπο» ή «ιδεότυπο» και δεν είναι άλλο από μια γενική έννοια που αξιοποιείται για την

περιγραφή των κοινωνικών φαινομένων. Τέτοιοι ιδεατοί τύποι είναι π.χ. ο «καπιταλισμός» ή η «φεουδαρχία». Γνωρίζοντας το περιεχόμενο αυτών των ιδεατών τύπων, αυτών των γενικών εννοιών, μπορούμε να κατατάξουμε μια κοινωνία που μελετούμε σε έναν/μία από αυτούς/αυτές τους τύπους/γενικές έννοιες ή να δούμε κατά πόσο αποκλίνει από αυτούς/αυτές.

Αναφορικά με τις κοινωνικές πράξεις, τέσσερις τέτοιους τύπους ή “βάσεις καθορισμού” τους διακρίνει ο Weber: (α) τον ορθολογικό κατά τον σκοπό, (β) τον ορθολογικό κατά την αξία, (γ) τον συναισθηματικό και (δ) τον παραδοσιακό

Οι άνθρωποι πράττουν «ορθολογικά κατά το σκοπό» όταν επιλέγουν τα κατάλληλα μέσα για τον επιδιωκόμενο σκοπό. Το να προσπαθώ να ανοίξω μια κονσέρβα με μια χαρτοπετσέτα είναι πράξη ανορθολογική κατά το σκοπό, το να προσπαθώ να την ανοίξω με ένα ανοιχτήρι είναι πράξη ορθολογική κατά το σκοπό. Οι άνθρωποι, κατόπι, πράττουν «ορθολογικά κατά την αξία» όταν πράττουν κατάλληλα ώστε να πραγματοποιηθεί μία αξία. Αν η αξία είναι π.χ. η αλληλεγγύη, τότε αν πέσω στο νερό για να σώσω κάποιον πράττω ορθολογικά κατά την αξία. Αν, αντιθέτως, τον αφήσω να πνιγεί, τότε πράττω κατά την αξία ανορθολογικά. Οι άνθρωποι, τρίτον, πράττουν συναισθηματικά όταν οι πράξεις τους δεν καθοδηγούνται ούτε από κάποιο συμφέρον, ούτε από κάποια αξία, αλλά από τη συναισθηματική παρόρμηση. Τέλος, οι άνθρωποι πράττουν παραδοσιακά, όταν τις πράξεις τους τις υπαγορεύει η παράδοση. Συνήθως οι κατά παράδοση πράξεις είναι ανορθολογικές: αν η παράδοση επιβάλλει την μεταβίβαση της οικογενειακής περιουσίας στον πρωτότοκο γιο και αυτός τυχαίνει να είναι ανάξιος (αχάριστος, σπάταλος, οκνηρός κλπ.) σε σχέση με τον δευτερότοκο ή με μια κόρη, τότε η πράξη μεταβίβασης της περιουσίας στον πρωτότοκο είναι προφανώς ανορθολογική.

Ο έννοιες που συνδέουν την εργασία του Weber για τη μουσική με το υπόλοιπο έργο του είναι αυτές του **ορθολογισμού**, της **ορθολογικότητας** και του **εξορθολογισμού**.

Τον ορθολογισμό όσον αφορά τις πράξεις, τον εξετάσαμε μόλις. Ορθολογικότητα είναι η ιδιότητα του να είναι κάποιος άνθρωπος ή κάποιος κοινωνικός κανόνας ορθολογικός. Εξορθολογισμός είναι μια διαδικασία που διαχέει την ορθολογική σκέψη και συμπεριφορά σε μια κοινωνία.

Ορθολογισμός εδώ σημαίνει υπαγωγή της γνώσης και της πράξης σε πλήρως συνειδητό **έλεγχο**.

Το μουσικό γραπτό του ο Weber παρακολουθεί τη **διαλεκτική** σχέση μεταξύ **ορθολογικών** και **ανορθολογικών** παραμέτρων στη μουσική όχι μόνο της Δύσης, αλλά και των άλλων πολιτισμών.

Το ενδιαφέρον στην κοινωνιολογία της μουσικής του Weber είναι ότι δεν μελετάει μόνο τον ορθολογισμό και τις διαδικασίες εξορθολογισμού στη μουσική, αλλά εξετάζει και κάποιες απρόβλεπτες ανορθολογικές συνέπειες που ενδέχεται να επιφέρουν στη μουσική ο ορθολογισμός και ο εξορθολογισμός της. Η σκέψη του εδώ δεν είναι θετικιστική, αλλά διαλεκτική.

Για τον Weber κάθε προσπάθεια **εξορθολογισμού** μιας μουσικής παραμέτρου έχει

ανορθολογικές συνέπειες σε κάποια άλλη.

Παράδειγμα ο εξορθολογισμός του δυτικού τονικού συστήματος μέσα από τον **ισοσυγκερασμό**, τη διαίρεση της οκτάβας σε 12 ίσα διαστήματα. Ο ισοσυγκερασμός διορθώνει ανορθολογισμούς του **πυθαγόρειου** υπολογισμού των διαστημάτων (όπου π.χ. το σολ# δεν είναι ίδιο με το λαb).

Παραδείγματα μουσικής σε μη συγκερασμένο χόρδισμα:

<https://www.youtube.com/watch?v=vTi3IykukfA>

<https://www.youtube.com/watch?v=UEWCCSuHsuQ>

Σύγκριση μουσικής σε πυθαγόρειο και συγκερασμένο χόρδισμα:

<https://www.youtube.com/watch?v=apxFH6CDBMU>

Ορθολογικές διαστάσεις του ισοσυγκερασμού:

- (α) όλα τα μουσικά διαστήματα υπολογισμού (ημιτόνια) είναι ίσα·
- (β) όλες οι μουσικές μπορούν να μεταφερθούν σε οποιαδήποτε τονικότητα·
- (γ) μετατροπές μπορούν να γίνουν σε οποιαδήποτε τονικότητα·
- (δ) όλες οι σύμφωνες τρίφωνες συγχορδίες, μείζονες και ελάσσονες, είναι δυνατές από οποιονδήποτε φθόγγο της κλίμακας.

Ανορθολογικές συνέπειες του ισοσυγκερασμού:

- (α) απόκλιση από τη **μαθηματική καθαρότητα** του πυθαγόρειου χορδίσματος·

Ο ισοσυγκερασμός για να επιτευχθεί γίνονται κάποιες απαραίτητες πρακτικές παρεμβάσεις, οι οποίες κάνουν ώστε οι μαθηματικές σχέσεις μεταξύ των φθόγγων να μην είναι από μαθηματική άποψη ορθολογικές!

- (β) δεν μπορεί η αρμονία να καλύψει, να εξηγήσει κάθε φθόγγο της μελωδίας (ανορθολογικότητα των **ξένων φθόγγων**)·

Γνωρίζουμε πολύ καλά από την αρμονία που διδαχθήκαμε στο ωδείο ότι πολλοί φθόγγοι μιας μελωδίας δεν καλύπτονται (και δεν οφείλουν να καλύπτονται) από την υποκείμενη αρμονία: είναι π.χ. μεταβατικοί, προετοιμασμένες διαφωνίες, επερείσεις κλπ. Πρόκειται για μία ανορθολογική διάσταση της μουσικής, η οποία ωστόσο είναι από καλλιτεχνική άποψη απολύτως απαραίτητη! Στην τέχνη ο απόλυτος ορθολογισμός οδηγεί στη μετριότητα ή ακόμα και στην κακοτεχνία!

- (γ) ανορθολογικά παρεπόμενα από την αποκατάσταση της λειτουργίας της δεσπόζουσας στις ελάσσονες τονικότητες μέσα από την αλλοίωση του φθόγγου της έβδομης βαθμίδας (π.χ. σολ# στη λα ελάσσονα) και την “ανωμαλία” που κάτι τέτοιο επιφέρει ως προς τη συγκρότηση των συγχορδιών (π.χ. στην τρίτη βαθμίδα: ντο-μι-σολ#).

Και δεν είναι μόνο αυτό: ακόμα και στη φυσική ελάσσονα κλίμακα η συγχορδία της δεύτερης

βαθμίδας (II) είναι «ανορθολογική»: πρόκειται για ελαττωμένη συγχορδία. Το ότι το υλικό της κλίμακας εξορθολογίστηκε δεν σημαίνει ότι δεν διατηρούνται εντός της ανορθολογισμοί.

Ο Weber διακρίνει τρεις τρόπους υπολογισμού του τονικού υλικού:

- (α) τον **αρμονικό** (π.χ. πυθαγόρειο)

Στο πυθαγόρειο σύστημα το υλικό της κλίμακας προκύπτει μέσα από τη διαρκή υπέρθεση διαστημάτων πέμπτης, δηλαδή αρμονικά και όχι μέσα από τον υπολογισμό των αποστάσεων μεταξύ των διαδοχικών φθόγγων μιας κλίμακας.

- (β) τον **διαστηματικό** (διαίρεση της οκτάβας ή χρήση ενός ελάχιστου διαστήματος ως μονάδας υπολογισμού)

Στον υπολογισμό αυτό ξεκινά κανείς από την οκτάβα και ανάλογα με το πόσους φθόγγους θέλει η κλίμακά του να περιλαμβάνονται μέσα στην οκτάβα επιμερίζει τα διαστήματα. Ενίοτε μπορεί να χρησιμοποιήσει ένα διάστημα, ας πούμε τον τόνο (μεγάλη δεύτερη), για να κατασκευάσει μια κλίμακα από ολόκληρους τόνους (ή «ολοτονική»).

Παράδειγμα μουσικής σε ολοτονική κλίμακα:

<https://www.youtube.com/watch?v=FVV0jkZC4jI>

- (γ) τον υπολογισμό πάνω σε **μουσικά όργανα** (π.χ. συμμετρική διαίρεση μιας ταστιέρας ή συμμετρική διάταξη των οπών ενός σωλήνα)

Η ανορθολογική αυτή διαίρεση έχει το παράδοξο αποτέλεσμα να παράγει από ακουστική άποψη ανορθολογικά και «φάλτσα» διαστήματα.

Ο ισοσυγκερασμός αποτελεί **διαστηματική διόρθωση** ενός **αρμονικού** υπολογισμού.

Ο ισοσυγκερασμός προϋποθέτει έναν αρμονικό υπολογισμό των διαστημάτων, τον οποίο προσπαθεί να διορθώσει με διαστηματικό τρόπο. Να επισημάνουμε ότι ο ισοσυγκερασμός επιβλήθηκε προκειμένου κάθε κομμάτι να μπορεί να εκτελείται σε οποιαδήποτε κλίμακα (βλ. π.χ. το *Καλοσυγκερασμένο Πληκτροφόρο* [ή Κλειδοκύμβαλο] του Bach, που είναι γραμμένο σε όλες τις τονικότητες). Με τα παλαιότερα, ασυγκέραστα χορδίσματα, κάτι τέτοιο ήταν αδύνατο.

Στους μη δυτικούς πολιτισμούς, το τονικό υλικό υπολογίζεται είτε διαστηματικά, είτε επί του οργάνου.

Ουσιαστικά οι μη δυτικοί πολιτισμοί δεν γνωρίζουν αρμονικά χορδίσματα όπως το Πυθαγόρειο.

Ορθολογική παράμετρος σε αυτές τις περιπτώσεις: θεωρητικά ορθολογικός (ποσοτικός) υπολογισμός του τονικού υλικού.

Ανορθολογικές συνέπειες:

- (α) Απόκλιση από την ακουστική καθαρότητα των διαστημάτων (απόκλιση της θεωρίας από την εμπειρία).

Εδώ έχουμε το αντίστροφο απ' ότι με τον ισοσυγκερασμό: σε αυτόν, για να κερδίσουμε την ακουστική καθαρότητα των διαστημάτων, είχαμε απόκλιση από τη μαθηματική τους

καθαρότητα! Ενδιαφέρον επίσης έχει ότι και στις δύο περιπτώσεις, του ισοσυγκερασμού και του διαστηματικού υπολογισμού των διαστημάτων, υπάρχει απόκλιση μεταξύ θεωρίας και ακουστικής εμπειρίας, για τους αντίστροφους όμως λόγους.

- (β) αδυναμία απόκτησης **ισότιμων** σύμφωνων τρίφωνων συγχορδιών από **κάθε** φθόγγο της κλίμακας·

Ο κυριότερος λόγος που οι μη δυτικοί μουσικοί πολιτισμοί δεν μπόρεσαν να αναπτύξουν την πολυφωνία είναι ακριβώς ότι οι κλίμακές τους, των οποίων τα διαστήματα ελάχιστη σχέση έχουν με το δικό μας διατονικό σύστημα, δεν επιτρέπουν την κατασκευή ισότιμων συνηχήσεων (δεν είναι παντού όλες οι τρίτες, τέταρτες και πέμπτες ίδιες).

- (γ) αδυναμία **μεταφοράς** της ίδιας μουσικής σε οποιονδήποτε φθόγγο της κλίμακας·

Ακόμα και στους δυτικούς εκκλησιαστικούς τρόπους, κάθε τρόπος έχει τους δικούς του φθόγγους και δεν μπορεί να ξεκινήσει από άλλου φθόγγο. Π.χ. ο δώριος ξεκινά πάντοτε από το ρε και δεν μπορεί να ξεκινήσει, ας πούμε, από το φα. Στην περίπτωση αυτή θα είχαμε φα-σολ-λαβ-σιβ-ντο-ρε-μιβ-φα, κάτι που θα ξεπερνούσε τους διατονικούς φθόγγους. Έτσι, μια τροπική μελωδία από ρε, δεν μπορεί να μεταφερθεί μία μικρή τρίτη πιο ψηλά (ή σε οποιοδήποτε άλλο διάστημα). Αντίστοιχα ισχύουν και για τους μη δυτικούς τρόπους.

- (δ) το κυριότερο, αδυναμία **πολυφωνικής** διαχείρισης του υλικού.

Σε κάποιες περιπτώσεις η είσοδος μιας ανορθολογικής παραμέτρου σε ένα μουσικό σύστημα μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία ενός άλλου μουσικού συστήματος, όπου εκεί λειτουργεί ορθολογικά: στην **τροπική** μουσική, η εμφάνιση **χρωματικών οξύνσεων** σε ολόένα και περισσότερους φθόγγους ενέτεινε την αίσθηση της **λειτουργικής τονικότητας** και της μετάβασης από τονικότητα σε τονικότητα διαμέσου συγχορδιών με λειτουργία δεσπόζουσας.

Αν για παράδειγμα είμαστε στο δώριο και μεταβούμε από το σολ στο λα μέσω ενός «τυχαίου» (accidental), «ανορθολογικού» σολ#, τότε αρχίζει σιγά-σιγά το αυτί να ζητά πτωτικά σχήματα και προς τον φθόγγο λα. Με την πάροδο του χρόνου και με την ίδια λογική όλοι οι φθόγγοι ενός τρόπου γίνονται δυνάμει φθόγγοι τονικής αναφοράς και η αίσθηση της τονικότητας αρχίζει να ξεπερνά την αίσθηση της τροπικότητας. Μια ανορθολογική παρέμβαση οδηγεί σε νέο ορθολογικό αποτέλεσμα!

Παράδειγμα χρωματικής μουσικής της ύστερης Αναγέννησης:

<https://www.youtube.com/watch?v=6dVPu71D8VI>

Ο Weber παρατηρεί πως τέτοιου είδους “ανορθολογική” χρωματική διεύρυνση της διατονικής ύλης λαμβάνει χώρα συνήθως όταν η μουσική επιτυγχάνει την αποδέσμευσή της από θρησκευτικούς ή πολιτικούς σκοπούς στην κατεύθυνση μιας σχετικά αυτόνομης και ελεύθερης **αισθητικής** χρήσης (τούτο συμβαίνει και στη μη-δυτική μουσική, λ.χ. στην αραβική έντεχνη): Μεταβολή μιας μουσικής πρακτικής σε συνάρτηση με τη μεταβολή της κοινωνικής λειτουργίας της μουσικής.

Εξαιρετικά σημαντική παρατήρηση! Στη δυτική μουσική, για παράδειγμα, όσο η έντεχνη μουσική εγκαταλείπει την εκκλησία και μεταφέρεται στην κοσμική σφαίρα αποκτώντας αισθητική χρήση, τόσο περισσότερο εκχρωματίζεται και, ως αποτέλεσμα, τόσο περισσότερο τονική γίνεται. Δεν είναι τυχαίο που η σύγχρονη λειτουργική τονικότητα γεννήθηκε με το κοσμικό μουσικό είδος «όπερα»! Στην όπερα έπρεπε να υπάρχει έκφραση, συναίσθημα και το συναίσθημα συνδέεται άρρηκτα με τις χρωματικές κινήσεις (η διατονικότητα, τουναντίον, συνδέεται περισσότερο με την αυστηρή έκφραση της εκκλησιαστικής μουσικής). Η μεταβολή, λοιπόν, της κοινωνικής λειτουργίας της μουσικής, επιφέρει μεταβολή στην πρακτική της!

Παράδειγμα χρωματικής μουσικής από πρόιμη όπερα:

<https://www.youtube.com/watch?v=MIW3PRVQehw>

Όσον αφορά τα **μουσικά όργανα**, ο Weber σχετίζει την εξέλιξη των εγχόρδων με δοξάρι με την ανάπτυξη **επαγγελματικών θεσμών** όπως οι βάρδοι ή οι υστερομεσαιωνικές συντεχνίες μουσικών.

Μία από τις πτυχές της κοινωνιολογίας της μουσικής του Weber είναι η εξέταση της εξέλιξης των μουσικών οργάνων από κοινού με τη μεταβολή της κοινωνίας.

Η **επαγγελματική οργάνωση** των μουσικών αλλά και των οργανοτεχνιτών οδήγησε, αφενός, στην απαραίτητη για την εξέλιξη των οργάνων **τυποποίηση** και, αφετέρου, στη δημιουργία μιας σταθερής **αγοράς**.

Ένα από τα χαρακτηριστικά του όψιμου Μεσαίωνα είναι η οργάνωση των επαγγελματιών σε συντεχνίες. Η μαθητεία μέσα στις συντεχνίες οδήγησε στην τυποποίηση των τεχνικών κατασκευής των μουσικών οργάνων: πλέον δεν κατασκευάζει κάθε οργανοπαίκτης μόνος του το μουσικό του όργανο, ούτε γίνονται ατομικές παραγγελίες, αλλά ο οργανοπαίκτης απευθύνεται σε μία αγορά μουσικών οργάνων, την οποία τροφοδοτούν οργανωμένα εργαστήρια, όπου μαθητευόμενοι μαθαίνουν την τέχνη της οργανοκατασκευής και με τη σειρά τους την περνάνε στις επόμενες γενιές μαθητευόμενων.

Περαιτέρω ώθηση έδωσε η δημιουργία **μόνιμων θέσεων** για επαγγελματίες μουσικούς στα μουσικά σύνολα που πλαισιώναν τις δραστηριότητες της εκκλησιαστικής ιεραρχίας, της αριστοκρατίας και της αυλής.

Η διατήρηση μουσικών συνόλων μόνιμου χαρακτήρα από τους κοσμικούς και θρησκευτικούς ηγεμόνες, οδήγησε στην ανάγκη κάλυψης των θέσεων με μόνιμους επαγγελματίες μουσικούς (οι οποίοι με τη σειρά τους προμηθεύονταν τα μουσικά τους όργανα από την αγορά μουσικής, η οποία με τη σειρά της προμηθευόταν τα όργανα αυτά από τα οργανωμένα σε συντεχνίες εργαστήρια κ.ο.κ.). Βλέπουμε πως αναπτύσσεται η αλληλεξάρτηση των επαγγελματικών κλάδων, που στις μέρες μας φτάνει στον ανώτερο βαθμό πολυπλοκότητας.

Ανασταλτική, ωστόσο, για τη **σολιστική** εξέλιξη των τοξοτών εγχόρδων υπήρξε η αποκλειστικά μελωδική χρήση τους, η οποία δεν επέτρεπε στους εκτελεστές τους να αποκτήσουν το κοινωνικό και οικονομικό **κύρος** που απολάμβαναν οι εκτελεστές

πολυφωνικών οργάνων όπως το λαούτο και το εκκλησιαστικό όργανο.

Μη μας κάνει εντύπωση αυτή η διαφορά κύρους μεταξύ μελωδικών και πολυφωνικών οργάνων: αν εξαιρέσουμε το βιολί και το τσέλο, ποιο άλλο μουσικό όργανο μπορεί ακόμα και στις μέρες μας να ανταγωνιστεί σε κύρος το πιάνο; Σε ένα μουσικό πολιτισμό όπως ο δικός μας όπου κυριαρχεί το πολυφωνικό στοιχείο (ακόμα και τα λαϊκά μας τραγούδια χρειάζονται σήμερα αρμονική συνοδεία!), η κυριαρχία των πολυφωνικών οργάνων είναι αναπόφευκτη. Θα μου πείτε γιατί δεν συμβαίνει το ίδιο με άλλα πολυφωνικά όργανα, όπως π.χ. η κιθάρα; Η απάντηση είναι ότι η κιθάρα είναι ένα μουσικό όργανο χαμηλής έντασης που δύσκολα μπορεί να ικανοποιήσει τις ανάγκες ενός πολυπληθούς ακροατηρίου, σαν αυτό που από το 19^ο αιώνα και μετά γεμίζει τις μεγάλες αίθουσες συναυλιών για τις οποίες γράφτηκε όλη η σημαντική πιανιστική και συμφωνική μουσική.

Σε αντίθεση με το εκκλησιαστικό όργανο, όπου εκ των πραγμάτων δεν μπορεί να υπάρξει τυποποίηση, η εξέλιξη του **πιάνου** καθορίστηκε εντελώς από τη λογική της αγοράς και την κοινωνική ζήτηση.

Ο λόγος που τα εκκλησιαστικά όργανα δεν μπορούν να τυποποιηθούν είναι απλός: κατασκευάζονται κατά παραγγελία για τον ιδιαίτερο χώρο κάθε εκκλησίας, στον οποίο και προσαρμόζονται. Το εκκλησιαστικό όργανο δεν μεταφέρεται! Το πιάνο, αντιθέτως, μπορεί να τυποποιηθεί από τη στιγμή που είναι μεταφερόμενο μουσικό όργανο.

Παρακολουθώντας την ιστορία των προγόνων του πιάνου, του **κλαβίχορδου** και του **κλαβιτσέμπαλου**, ο Weber παρατηρεί πως η χαμηλή ένταση του ήχου τους τα κατέστησε **όργανα εσωτερικών χώρων** και κατ' επέκταση όργανα πρωτίστως **ιδιωτικής χρήσης**, η δε προσπάθεια διαχείρισης του βραχύβιου ήχου τους προήγαγε τη δημιουργία ενός **περίτεχνου και δεξιοτεχνικού ρεπερτορίου**.

Το ποια θα είναι η χρήση ενός μουσικού οργάνου καθορίζεται από τις ιδιότητές του. Το εκκλησιαστικό όργανο με τον δυνατό και πλούσιο ήχο, για παράδειγμα, είναι από τη φύση του όργανο μεγάλων εσωτερικών χώρων που προορίζεται για δημόσια χρήση, ενώ οι πρόγονοι του πιάνου, με τον χαμηλής ένταση ήχο τους, είναι όργανα μικρών εσωτερικών χώρων, που σημαίνει ότι προορίζονταν για ιδιωτική χρήση. Το γεγονός τώρα ότι ο ήχος τους έσβηνε γρήγορα, έκανε τους συνθέτες να επινοούν τρόπους επέκτασής τους (τρίλιες και άλλους καλλωπισμούς), που οδήγησαν σε ένα ρεπερτόριο όλο και πιο σύνθετο και δεξιοτεχνικό. Από τη στιγμή όμως που εμφανίστηκε το σύγχρονο πιάνο, η είσοδός του στις μεγάλες αίθουσες συναυλιών ήταν θέμα χρόνου.

Παραδείγματα μουσικής για κλαβίχορδο και για (κλαβι)τσέμπαλο:

<https://www.youtube.com/watch?v=9WuVVE2t-Vk>

<https://www.youtube.com/watch?v=1AtOPiG5jyk>

Τα τεχνικά πλεονεκτήματα των παραπάνω οργάνων δημιούργησαν σύντομα ένα ολοένα

διευρυνόμενο **πελατολόγιο** ερασιτεχνών προερχόμενων από την αριστοκρατία και την ανερχόμενη αστική τάξη, μια **αγορά** δηλαδή, αλλά και ώθησαν στη δημιουργία μιας πιο “διαυγούς” μουσικής, προσανατολισμένης σε ένα “λαϊκά απλοποιημένο αρμονικό αίσθημα που εναντιωνόταν στην πολυφωνική έντεχνη μουσική”.

Πριν από το 19^ο αιώνα η μουσική, εκτός της εκκλησίας, θεωρείτο τέχνη περισσότερο ψυχαγωγική παρά σοβαρή. Ήταν αναπόφευκτο επομένως όσοι διέθεταν τα χρήματα να αγοράσουν κάποιο πολυφωνικό μουσικό όργανο, που θα συνόδευε μεταξύ άλλων τα τραγούδια τους, να απαιτούν από τους συνθέτες μια μουσική λιγότερο σύνθετη και απαιτητική. Μην ξεχνάμε ότι ακόμα και την εποχή του Bach η εκτέλεση της μουσικής ήταν υπόθεση επαγγελματιών μουσικών, οι οποίοι είχαν ακόμα την πολυτέλεια να φτιάχνουν σύνθετη πολυφωνική μουσική. Όταν στο προσκήνιο ήρθαν οι ερασιτέχνες, τα πράγματα έπρεπε οπωσδήποτε να απλοποιηθούν. Μία από τις ρίζες του μουσικού κλασικισμού είναι και αυτή. Ένας τεράστιος όγκος μουσικής από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και μετά ήταν εύκολη μουσική, με απλή αρμονία και κατανοητή μελωδία, για ερασιτέχνες σπουδαστές μουσικής που διασκέδαζαν τα βράδια στα σαλόνια τους σε μία εποχή που δεν υπήρχαν δίσκοι, κασέτες και cd, αυτό που λέμε «τεχνικά μέσα αναπαραγωγής της μουσικής».

Η ανάπτυξη ενός δεξιοτεχνικού σολιστικού ρεπερτορίου από κοινού με την αυξανόμενη ερασιτεχνική και επαγγελματική ζήτηση είχαν σαν αποτέλεσμα τις **αλληπάλληλες τεχνικές βελτιώσεις** των πληκτροφόρων οργάνων και τη **βιομηχανική τυποποίησή** τους.

Η ανάπτυξη της εκτελεστικής τεχνικής επιβάλλει τεχνικές βελτιώσεις στα μουσικά όργανα, τα οποία με τη σειρά τους ωθούν σε περαιτέρω ανάπτυξη της εκτελεστικής τεχνικής! Πρόκειται για μία διαλεκτική ανατροφοδότηση, που ώθησε την εκτελεστική πρακτική στα δυσθεώρητα ύψη της σημερινής εποχής.

Ιδιαίτερα δε η **τεχνολογική εξέλιξη του κλειδοκύμβαλου (Hammerklavier) ή pianoforte ή fortepiano ή απλώς πιάνου** και η ανάπτυξη της σχετικής **βιομηχανίας** δεν είναι τυχαίο ότι έλαβαν χώρα στον ευρωπαϊκό **βορρά**.

Παράδειγμα μουσικής για πρώιμο πιάνο:

https://www.youtube.com/watch?v=lhuA_KdpFfl

Εκεί οι κοινωνικές συνθήκες υπήρξαν ιδιαίτερα ευνοϊκές: ύπαρξη ενός **αστικού κοινού** μορφωμένων ερασιτεχνών, μιας **κουλτούρας ενδοοικιακού βίου** και ενός έντονου **εμπορικού ανταγωνισμού**.

Τα πράγματα είναι απλά: στις χώρες του βορρά κάνει κρύο και το κρύο κρατά τους ανθρώπους περισσότερο στο σπίτι. Για να περάσουν την ώρα τους οι ως επί το πλείστον μορφωμένοι αστοί χρειάζονται μεταξύ άλλων μουσική (όπως και σήμερα!) και τη μουσική μπορεί κάλλιστα να την προσφέρει ένα πολυφωνικό όργανο όπως το πιάνο. Αυτό αυξάνει τη ζήτηση και η ανάγκη για όλο και πιο γρήγορη κάλυψη της ζήτησης ωθεί προς την εκβιομηχάνιση της παραγωγής. Σε συνθήκες καπιταλιστικής οικονομίας, οι μουσικές βιομηχανίες ανταγωνίζονται η μία την άλλη

και αυτό ωθεί σε ακόμα μεγαλύτερη εκλέπτυνση της κατασκευής.

Η ευρύτατη διάδοση του πιάνου σε όλο το δυτικό κόσμο το επέβαλλε ως το **κατεξοχήν όργανο της μουσικής εκπαίδευσης**, το οποίο αντικατέστησε στο ρόλο αυτό την αρχαιοελληνική κιθάρα, το μονόχορδο, το πρωτόγονο εκκλησιαστικό όργανο και το οργάνιστρο (Drehleier).

Παραδείγματα για μονόχορδο και για οργάνιστρο:

<https://www.youtube.com/watch?v=gYtSI4-ShLU>

<https://www.youtube.com/watch?v=gYJg9cLk1us>

Για τον Weber τεχνικοί όροι δυνατότητας της πολυφωνικής και της αρμονικής μουσικής είναι (α) η **διατονικότητα** και (β) η **ακριβής** ως προς το τονικό ύψος και τη διάρκεια των φθόγγων μουσική **σημειογραφία**.

Εδώ ο Weber απλά επιβεβαιώνει πράγματα που ειπώθηκαν και σε προηγούμενα κεφάλαια. Αυτά όμως που ακολουθούν είναι πολύ πιο διαρθρωμένα.

Η κοινωνική προϋπόθεση της σημειογραφίας πρέπει να αναζητηθεί στις ιδεολογικές ιδιαιτερότητας της κοινωνικής ομάδας που ευνόησε και επέβαλλε την ανάπτυξη της ορθολογικής αυτής σημειογραφίας: το **ιερατείο** της δυτικής χριστιανικής εκκλησίας.

Αξίες αυτού του ιερατείου σύμφωνα με το *Οικονομία και Κοινωνία* του Weber: **εργατικότητα, πειθαρχία και ορθολογικά οργανωμένη ιεραρχία** με “μοναρχική κορυφή”, που λειτούργησε ως πρότυπο κάθε μεταγενέστερης δυτικής **γραφειοκρατικής** διοίκησης.

Ο Weber υπήρξε ένας από τους ειδικούς στην κοινωνιολογία της σύγχρονης γραφειοκρατικής διοίκησης. Για να μπορέσει να συσταθεί, χρειάζονται κάποιες αρετές όπως αυτές που περιγράφονται παραπάνω. Είναι εντυπωσιακό ότι οι ίδιες αυτές αρετές χαρακτήριζαν στο παρελθόν την εκκλησιαστική διοίκηση και ιεραρχία, η οποία με τη σειρά της παρέλαβε αυτές τις αρετές από τη ρωμαϊκή διοίκηση! Ο Weber, σε αντίθεση με τους μαρξιστές θεωρητικούς, δίνει μεγάλη έμφαση στα ιδεολογικά αίτια των κοινωνικών μεταβολών (ενώ οι μαρξιστές, αντίθετα, στα οικονομικά). Για τον Weber ο πολιτισμός και οι αξίες του δεν είναι απλό «εποικοδόμημα», αλλά «βάση» μιας κοινωνίας.

Ο πρακτικός ορθολογισμός αυτού του ιερατείου αποδείχτηκε απολύτως αποτελεσματικός ως προς τη **συστηματοποίηση** του δόγματος.

Σε αυτό το πνεύμα **ορθολογικής συστηματοποίησης** ανταποκρίνεται η ανάπτυξη της δυτικής μουσικής σημειογραφίας, η οποία εξαλείφει τις **ανορθολογικές ασάφειες** παλαιότερων σημειογραφικών συστημάτων όπως το νευματικό.

Η ιστορικά μοναδική **πολυφωνικότητα** (polyvocality) της δυτικής μουσικής μόνο σε μια τέτοιου είδους **ορθολογική** ιδεολογική και τεχνική βάση είναι εφικτή.

Να λοιπόν που ο ορθολογισμός και η επικράτησή του σε όλες τις πτυχές των δυτικών κοινωνιών αποδεικνύεται ουσιαστικός παράγοντας πίσω από το διαρκή εξορθολογισμό της δυτικής μουσικής, από την πολυφωνία στη λειτουργική τονικότητα, από τους τρόπους και τα πολλαπλά χορδίσματα στο ένα και μοναδικό συγκερασμένο χόρδισμα, από τους ατομικούς κατασκευαστές στη βιομηχανική κατασκευή των μουσικών οργάνων. Το αν είναι ο μοναδικός παράγοντας, αφήνεται στην κρίση και την ιδεολογική τοποθέτηση του καθενός.

6. Η μουσική ως προ-συμβολική κοινωνική σχέση: Alfred Schütz (Schutz) (1899-1959)

Ο φιλόσοφος και κοινωνιολόγος Alfred Schütz ή Schutz, όπως είναι γνωστός στον αγγλόφωνο κόσμο, υπήρξε εκπρόσωπος της φαινομενολογίας στην κοινωνιολογία.

Η φαινομενολογία εξετάζει τα πράγματα όπως δίδονται **άμεσα** στη συνείδηση, ως φαινόμενα.

Η φαινομενολογία δεν αποτελεί συγκεκριμένο φιλοσοφικό δόγμα, αλλά περισσότερο μια μέθοδο φιλοσοφικής προσέγγισης της πραγματικότητας. Όταν υιοθετούμε την φαινομενολογική στάση απέναντι στα πράγματα, προσπαθούμε να αφαιρέσουμε από όλες τις αντιλήψεις που έχουμε σχηματίσει γι' αυτά και να εστιάσουμε στο πως αυτά τα ίδια τα πράγματα δίνονται στη συνείδησή μας, στο πως φαίνονται, ως φαινόμενα δηλαδή. Η φαινομενολογία προσπαθεί να αποκαταστήσει τη φυσική, μη διαστρεβλωμένη από θεωρίες στάση μας απέναντι στον κόσμο. Διαπιστώνει πως για να μας δοθούν διαστάσεις της πραγματικότητας πρέπει να προσανατολιστούμε σε αυτές με συγκεκριμένο τρόπο, πρέπει να κρατήσουμε απέναντί τους μιας συγκεκριμένη στάση, να τις «αποβλέψουμε», όπως λένε οι φαινομενολόγοι, με τον κατάλληλο τρόπο. Για παράδειγμα, για να μας αποκαλυφθούν οι φυσικές διαστάσεις ενός πράγματος (π.χ. μιας πέτρας) πρέπει να το «αποβλέψουμε» με εμπειρικό τρόπο, για να μας αποκαλυφθούν οι πρακτικές του διαστάσεις (π.χ. αν μπορεί να χρησιμεύσει ως οικοδομικό υλικό) πρέπει να το «αποβλέψουμε» με πρακτική πρόθεση, για να μας αποκαλυφθούν οι τυχόν αισθητικές του διαστάσεις (συμμετρία, συντονισμένη ποικιλομορφία κλπ.) πρέπει να το «αποβλέψουμε» με αισθητικό τρόπο κ.ο.κ. Το να σχηματίσουμε μια φαινομενολογία της μουσικής σημαίνει να κρατήσουμε απέναντί της τη φαινομενολογική στάση.

Ο Schutz αφιέρωσε στην κοινωνιολογία της μουσικής το δοκίμιο *Κάνοντας μαζί μουσική. Μια μελέτη πάνω στην κοινωνική σχέση* (1951).

Στόχος του δοκιμίου είναι η διερεύνηση των **μουσικών νοημάτων** που επιτρέπουν την **κοινωνική διαμεσολάβηση** / επικοινωνία συνθέτη, εκτελεστή και ακροατηρίου στη μουσική.

Θυμηθείτε τον Weber. Αυτός είχε πει ότι για να υπάρξει κοινωνική σχέση πρέπει οι άνθρωποι που μετέχουν σε αυτή τη σχέση να μοιράζονται κάποια κοινά, κοινωνικά νοήματα. Κάτι αντίστοιχο υιοθετεί και ο Schutz. Επομένως, για να συσταθεί μουσική κοινωνική σχέση οι ακρατές θα πρέπει να προσανατολίζονται σε κοινά, δηλαδή κοινωνικά μουσικά νοήματα. Για να υπάρξει τώρα κοινωνική σχέση πρέπει να υπάρχει κοινωνική επικοινωνία και για να υπάρχει κοινωνική επικοινωνία πρέπει να υπάρχουν κοινωνικά νοήματα που να την επιτρέπουν: αν δύο άνθρωποι δίνουν διαφορετικό νόημα στις ίδιες λέξεις, πως μπορούν να επικοινωνήσουν και, κατ' επέκταση, πως μπορεί να συσταθεί μεταξύ τους μια οποιαδήποτε κοινωνική σχέση; Αν, για παράδειγμα, εγώ με τη λέξη «μεταρρύθμιση» κατανοώ κάτι θετικό που θα βελτιώσει τη ζωή μου και ο πολιτικός με την ίδια λέξη εννοεί ρυθμίσεις που θα την χειροτερέψουν, τότε κάποια στιγμή

αναπόφευκτα θα επέλθει ρήξη στη μεταξύ μας σχέση.

Από κοινού με τον Weber, ο Schutz υποστηρίζει ότι οι ανθρώπινες κοινωνικές σχέσεις είναι δυνατές στη βάση κοινών / κοινωνικών **νοημάτων**.

Στους ανθρώπους το κοινωνικό νόημα λαμβάνει μορφή **εννοιολογικού σχήματος** (conceptual scheme) ή, απλά, **έννοιας, σημασίας**, στην οποία κάθε λέξη, χειρονομία και πράξη παραπέμπει.

Όταν προσπαθώ να κατανοήσω τη συμπεριφορά των συνανθρώπων μου ή αυτά που λένε, εντάσσω αυτά που κάνουν ή αυτά που λένε σε προϋπάρχοντα και κοινωνικά διαμορφωμένα σχήματα κατανόησης, στα οποία ο Schutz δίνει το όνομα «εννοιολογικά σχήματα» (απλά, αυτό που λέμε «προσλαμβάνουσες παραστάσεις»). Έχω, για παράδειγμα, μάθει μέσα από την οικογένειά μου και την εκπαίδευσή μου ότι όταν οι άνθρωποι κάνουν το τάδε, τότε εννοούν το δείνα και το αντίστροφο. Αυτή η προϋπάρχουσα γενική γνώση μου επιτρέπει να κατανοήσω ανάλογες περιστάσεις με ανάλογο τρόπο.

Χωρίς **αναφορά** σε έννοιες, οι λέξεις, οι χειρονομίες και οι πράξεις των άλλων χάνουν το νόημά τους και μαζί την κοινωνική τους λειτουργία. Γίνονται ακατανόητα συμπλέγματα από ήχους και κινήσεις.

Αναρωτηθείτε μόνο τη συμβαίνει από πρακτική άποψη όταν δεν γνωρίζω τη γλώσσα του τόπου στον οποίο βρίσκομαι και ως εκ τούτου δεν μπορώ να καταλάβω τις έννοιες στις οποίες αναφέρονται οι λέξεις. Σκεφτείτε επίσης τι σημαίνει για έναν άνθρωπο μειωμένης αντιληπτικής ικανότητας να μην κατανοεί τις σημασίες των λέξεων που ακούει ή τις συμπεριφορές που σχετίζονται με τέτοιες σημασίες. Όλα αυτά συμβαίνουν σε κάθε περίπτωση όταν ερχόμαστε για πρώτη φορά σε επαφή με ένα νέο και άγνωστο σε εμάς πολιτισμό.

Στη μουσική, ωστόσο, το νόημα που διαμεσολαβεί μεταξύ συνθέτη, εκτελεστή και ακροατή δεν είναι εννοιολογικό σχήμα (έννοια, σημασία): “η μουσική είναι μεστό νοήματος συγκείμενο που δεν συνδέεται με κάποιο εννοιολογικό σχήμα” (music is a meaningful context which is not bound to a conceptual scheme).

Εδώ εντοπίζεται το πρόβλημα αλλά και το μεγαλείο της μουσικής: πρόκειται για μία ιδιαίτερη δραστηριότητα η οποία συνενώνει μεταξύ τους συνθέτες, εκτελεστές και ακροατές χωρίς η ίδια να έχει κάποιο «εννοιολογικό σχήμα», χωρίς, όπως έλεγε ο Kant, να «μιλά με έννοιες». Για να μπορεί όμως να συνενώνει μεταξύ τους όλους αυτούς τους ανθρώπους, για να μπορεί δηλαδή να έχει κοινωνική λειτουργία, η μουσική πρέπει να έχει κάποιο νόημα! Προφανώς το νόημα αυτό είναι διαφορετικό από το εννοιολογικό, από το νόημα της γλώσσας δηλαδή.

Σε αντίθεση με τη γλώσσα και άλλες καθημερινές κοινωνικές δραστηριότητες η **μουσική έχει νόημα χωρίς να έχει σημασίες**.

Με αυτή την ιδιότητα, η μουσική γίνεται παράδειγμα αυτού που ο Schutz αποκαλεί “**σχέση αμοιβαίου συντονισμού**” (mutual tuning-in relationship), στην οποία το “εγώ”

και το “εσύ” γίνονται μέρος της δομής του “εμείς”.

Άλλα παραδείγματα σχέσης αμοιβαίου συντονισμού: σχέση μεταξύ ρίπτη και δέκτη στο μπέιζμπολ, παικτών του τένις, ξιφομάχων, όταν βαδίζουμε στρατιωτικά, όταν χορεύουμε.

Στην καθημερινή τους ζωή οι άνθρωποι δεν συντονίζονται μεταξύ τους μόνον όταν επικοινωνούν γλωσσικά. Υπάρχουν πάμπολλες δραστηριότητες στις οποίες οι άνθρωποι συντονίζονται μεταξύ τους χωρίς γλωσσική επικοινωνία. Πως γίνεται αυτό; Απλούστατα, οι άνθρωποι μπορούν να ερμηνεύσουν κάθε κίνηση του άλλου μέσα σε ένα ορισμένο πλαίσιο (π.χ. στο πλαίσιο των κανόνων ενός παιχνιδιού τένις) και να προσαρμόσουν τη δική τους κίνηση σε ανταπόκριση με αυτή την ερμηνεία. Κάτι αντίστοιχο, μας λέει ο Schutz, γίνεται και στη μουσική. Οι άνθρωποι συντονίζονται σε αυτήν αμοιβαία, χωρίς τη χρήση γλώσσας (βλ. το παράδειγμα στο τέλος του κειμένου).

Στη σχέση αμοιβαίου συντονισμού συνθέτη-εκτελεστή, συνθέτη-ακροατή και εκτελεστή-ακροατή, θέση εννοιολογικών σχημάτων επέχουν **προεμπειδωμένες γνώσεις** σχετικά με το ύφος (π.χ. ρομαντικό), το είδος (π.χ. σονάτα για πιάνο) και τη μορφή (π.χ. μορφή σονάτας) μιας μουσικής σύνθεσης (π.χ. μιας σονάτας για πιάνο του Chopin).

Αυτό που μας λέει ο Schutz είναι ότι όταν επικοινωνούμε μέσω της μουσικής με τον συνθέτη ή τον εκτελεστή (και το αντίστροφο) δεν επικοινωνούμε μόνο μέσα από τους ήχους αυτούς καθαυτούς. Στην πραγματικότητα όλοι μας μετέχουμε μιας κοινής, προεμπειδωμένης γνώσης για το ποιο είναι το είδος, το ύφος και η μορφή της σύνθεσης που ακούμε. Αν αυτή η γνώση δεν υπάρχει, αν, για παράδειγμα, δεν γνωρίζω τα είδη και τους κανόνες μιας ινδικής ράγκα, δεν μπορώ να επικοινωνήσω, να αποκαταστήσω δηλαδή μια κοινωνική σχέση, με το συνθέτη και εκτελεστή της ράγκα. Το αντίστροφο ισχύει για τον άπειρο Ινδό ακροατή μιας δικής μας μουσικής.

Το **πολιτισμικό** (cultural) αυτό σχήμα αναφοράς καθορίζει τις **προσδοκίες** του εκτελεστή και του ακροατή, προσδοκίες που ενδέχεται να εκπληρωθούν ή να ακυρωθούν.

Υπάρχει, λοιπόν, και στη μουσική σχήμα αναφοράς, μόνο που το σχήμα αυτό δεν είναι εννοιολογικό, αλλά πολιτισμικό. Μόνο υπό την προϋπόθεση ότι μετέχω σε αυτό το πολιτισμικό σχήμα αναφοράς μπορώ να κατανοήσω τη μουσική που ακούσω και μέσα από αυτή την κατανόηση να επικοινωνήσω με το συνθέτη και τον εκτελεστή, και αντίστροφα, εκείνοι να επικοινωνήσουν, να περιέλθουν σε κοινωνική σχέση μαζί μου.

Το μουσικό σχήμα αναφοράς έχει χαρακτήρα κοινωνικά διαμορφωμένου “**αποθέματος εμπειριών**”: “Αυτό το απόθεμα εμπειριών αναφέρεται έμμεσα σε όλους τους παρελθόντες ή παρόντες συνανθρώπους του [εκτελεστή ή ακροατή], των οποίων οι πράξεις ή οι σκέψεις συνεισέφεραν στην οικοδόμηση της γνώσης του. Αυτή περιλαμβάνει ό,τι έμαθε από τους δασκάλους του και οι δάσκαλοί του από τους δασκάλους τους, ό,τι

υιοθέτησε από τις εκτελέσεις άλλων εκτελεστών, ό,τι οικειοποιήθηκε από τις εκφάνσεις της μουσικής σκέψης του συνθέτη. Επομένως, ο όγκος της μουσικής γνώσης – όπως και της γνώσης εν γένει – είναι **κοινωνικά αποκτημένος**”.

Πρόκειται για μία πολύ σημαντική παρατήρηση: όλη μας η σκέψη για τη μουσική, ο τρόπος που την αντιλαμβανόμαστε, τη δημιουργούμε και την εκτελούμε έχει δημιουργηθεί και αποκτηθεί κοινωνικά μέσα από τη σκέψη και την πράξη πολλών γενεών. Πρόκειται για ένα «απόθεμα εμπειριών» που θα μπορούσαμε να το αποκαλέσουμε και «παράδοση». Κάθε είδος μουσικής, ακόμα και το πιο ριζοσπαστικά πρωτοποριακό, εντάσσεται μέσα σε μια συγκεκριμένη παράδοση, εν προκειμένω στην παράδοση της μουσικής πρωτοπορίας, και μέσα στο πλαίσιο της κατανοείται είτε ως επιβεβαίωση, είτε ως άρνηση της παράδοσης.

Ο **ακροατής** επικοινωνεί με τον **συνθέτη**, διεισδύοντας στη σκέψη και τις εμπειρίες του μέσα από μια διαδικασία νοητής **αναδημιουργίας**: “Μολονότι τους χωρίζουν εκατοντάδες χρόνια, ο ακροατής συμμετέχει οιονεί ταυτόχρονα στη ροή συνείδησης του συνθέτη με το να εκτελεί μαζί με αυτόν βήμα-βήμα την αναπτυσσόμενη διάρθρωση της μουσικής του σκέψης”.

Η μουσική ακρόαση είναι κάτι περισσότερο από παθητική διαδικασία: είναι μια ενεργητική διαδικασία, μέσα από την οποία το δημιουργημένο από κάποιο συνθέτη έργο αναδημιουργείται νοητά και μέσα από αυτήν την αναδημιουργία επιτυγχάνεται η επικοινωνία με αυτόν. Μέσα από την αναδημιουργική ακρόαση, ας πούμε ενός έργου του Bach, επικοινωνούμε, προφανώς όχι με τον ίδιο αυτοπροσώπως, αλλά με τη μουσική σκέψη και τις μουσικές του εμπειρίες.

Σε αντίθεση με τη γλώσσα, η οποία είναι επίσης έγχρονη διαδικασία, στη μουσική το νόημα ενός έργου γίνεται αντιληπτό μόνο “**πολυθετικά**”, δηλ. κατά τη διάρκεια της διάρθρωσής του στο χρόνο, ενώ στη γλώσσα, π.χ. στην περίπτωση ενός ποιήματος, το νόημα γίνεται αντιληπτό τόσο **πολυθετικά**, όσο και “**μονοθετικά**”, δια μιας δηλαδή (οι όροι ανήκουν στον “πατέρα” της Φαινομενολογίας Edmund Husserl).

Η μονοθετικός χαρακτήρας του γλωσσικού νοήματος επιτρέπει τη μετάφρασή του, κάτι που δεν μπορεί να γίνει στη μουσική, η οποία στερείται μονοθετικού νοήματος (η μουσική δεν “μεταφράζεται”).

Σκεφτείτε το λίγο αυτό: μπορείτε να μεταφράσετε το μουσικό νόημα λ.χ. ενός *νυχτερινού* του Chopin σε ένα άλλο έργο; Θα ήταν μάταιο. Κι όμως αυτό είναι αυτονόητο για την γλώσσα. Μπορούμε να μεταφράσουμε π.χ. το *Πόλεμος και ειρήνη* του Τολστόι σε οποιαδήποτε άλλη γλώσσα. Και αυτό συμβαίνει διότι οι λέξεις παραπέμπουν σε σημασίες, σε έννοιες, τις οποίες μπορούν να εκπροσωπήσουν οι αντίστοιχες λέξεις μιας άλλης γλώσσας. Αυτό λοιπόν το μεταφράσιμο νόημα κατανοείται «με μιας», «μονοθετικά» δηλαδή. Με την έννοια αυτή, μπορώ να συνοψίσω το περιεχόμενο ενός ολόκληρου μυθιστορήματος σε μερικές προτάσεις. Κάτι τέτοιο όμως δεν μπορώ να το κάνω με τη μουσική. Το νόημα ενός μουσικού κομματιού ταυτίζεται με ολόκληρο το κομμάτι και δεν μπορεί να κατανοηθεί παρά κατά τη συνολική ακρόασή του,

δηλαδή «πολυθετικά».

Ο προνομιακός ρόλος του εκτελεστή έγκειται στο ότι συμμετέχει στη “συνειδησιακή ροή” τόσο του συνθέτη, όσο και των ακροατών.

Είναι σημαντικό που ο Schutz δίνει τόσο μεγάλη σημασία στη μουσική εκτέλεση. Δυστυχώς, τούτο δεν είναι τόσο αυτονόητο στη φιλοσοφία και την κοινωνιολογία της μουσικής. Οι περισσότεροι θεωρητικοί προτιμούν να επικεντρώνονται στα μουσικά έργα και όχι στο γεγονός ότι τα μουσικά έργα για να υπάρχουν πρέπει να εκτελούνται! Να λοιπόν που ο Schutz αναδεικνύει τον προνομιακό ρόλο του εκτελεστή που την ίδια ώρα που επικοινωνεί νοητά με τον συνθέτη της μουσικής σύνθεσης, «αφουγκράζεται» τις αντιδράσεις των ακροατών του, μετέχει δηλαδή στη «συνειδησιακή ροή» τους. Ο εκτελεστής βρίσκεται κυριολεκτικά μεταξύ δυο κόσμων, τους οποίους διαμεσολαβεί.

Στη σχέση εκτελεστή-ακροατηρίου, αμφότεροι μπορεί να μην είναι παρόντες, χωρίς να αλλάζει κάτι (π.χ. όταν ακούγεται μια εκτέλεση σε δίσκο ή στο διαδίκτυο, ή όταν ο εκτελεστής ηχογραφεί για ένα ανώνυμο κοινό).

Ο ακροατήριο δεν είναι ανάγκη να είναι παρόν για να επικοινωνήσει ο εκτελεστής ή ο συνθέτης τη μουσική του σκέψη και εμπειρία στο ακροατήριό του (και το αντίστροφο). Εδώ δηλαδή ισχύει ότι ισχύει ήδη με τους συνθέτες που έχουν προ πολλού φύγει από τη ζωή. Εξάλλου, η επικοινωνία στους ανθρώπους δεν είναι ζήτημα μόνο φυσικής παρουσίας. Αυτή είναι άλλωστε και η ιδιαιτερότητα της επικοινωνίας στην επικράτεια του πνεύματος, των κοινών, κοινωνικών νοημάτων!

Η διαφορά με την κοινωνική σχέση συνθέτη-ακροατή, είναι ότι η κοινωνική σχέση εκτελεστή-ακροατή λαμβάνει χώρα ταυτόχρονα σε δύο χρόνους: στον **πραγματικό** (ποσοτικό), εξωτερικό χρόνο της εκτέλεσης και στον **εσωτερικό** (ποιοτικό) χρόνο της μουσικής συνειδησιακής ροής.

Μπορώ να αναπαράγω στη φαντασία μου ένα μουσικό έργο και με τον τρόπο αυτό να το τοποθετήσω στον εσωτερικό χρόνο της συνείδησής μου. Την ώρα όμως που ακούω το έργο σε πραγματική ακρόαση το αντιλαμβάνομαι ταυτόχρονα και στον πραγματικό χρόνο και στο νοητό χρόνο της συνείδησής μου. Ο τελευταίος χρόνος είναι βιωματικός και ποιοτικός: είναι ο χρόνος που δείχνει να κυλά πιο γρήγορα όταν η μουσική είναι γρήγορη ή με πολλά μουσικά γεγονότα και πιο αργά όταν είναι αργή ή με ελάχιστα μουσικά γεγονότα. Τέτοια φαινόμενα στον πραγματικό χρόνο που μετράμε με το ρολόι, δεν υπάρχουν. Εκεί ο χρόνος είναι απολύτως ομοιογενής, ούτε πιο γρήγορος, ούτε πιο αργός. Μετριέται σε λεπτά και δευτερόλεπτα, σε ακριβείς ποσότητες.

Στη μουσική υπάρχει ακόμα μία, από κοινωνιολογική άποψη ίσως ακόμα πιο σημαντική κοινωνική σχέση: αυτή **μεταξύ εκτελεστών που κάνουν μουσική από κοινού**.

Εδώ ο εξωτερικός χώρος και χρόνος δεν είναι μεγέθη αδιάφορα, αλλά καταστατικά της κοινωνικής σχέσης. Σε διαζώσης ακουστική και οπτική επαφή, οι μουσικοί

εκτελεστές **συντονίζουν τις δράσεις τους** και προσαρμόζουν τη μουσική συμπεριφορά τους στη βάση της κατανόησης της μουσικής συμπεριφοράς των άλλων εκτελεστών. Και η μουσική αυτή συμπεριφορά εκδηλώνεται όχι μόνο σε καθαυτό μουσικές χειρονομίες, αλλά και σε **χειρονομίες** και σε εκφράσεις του προσώπου, που χρησιμεύουν στους συν-εκτελεστές ως **ενδείξεις** του τι προτίθεται ως ένας εξ αυτών να πράξει (δεν αφορά μόνο την έντεχνη μουσική, αλλά και την Jazz κλπ.)

Σκεφτείτε, για παράδειγμα, ένα κουαρτέτο εγχόρδων: από την έκφραση και μόνο του προσώπου και από τη στάση του σώματος ενός από τα μέλη του, τα υπόλοιπα καταλαβαίνουν πως πρέπει να εκτελεστεί η επόμενη ατάκα (είσοδος). Πρόκειται για μια σιωπηλή, άλαλη επικοινωνία, η οποία πολλές φορές μπορεί να καθορίσει ολόκληρη την εκτέλεση μιας μουσικής. Πολλές φορές η επικοινωνία αυτή δεν περιλαμβάνει καν οπτική επαφή: και μόνο από την ακρόαση του πως εκτελέσαν οι προηγούμενοι ένα πέρασμα, οι επόμενοι, που καλούνται να το επαναλάβουν, καθορίζουν τη δική τους εκτέλεση.

Παραδείγματα:

https://www.youtube.com/watch?v=2_nHdYtH3LQ

<https://www.youtube.com/watch?v=NTJhHn-TuDY>

Παρατηρείστε στο κουαρτέτο εγχόρδων την κίνηση των σωμάτων και τα βλέματα και στην jazz jam session τον ακουστικό συντονισμό των μουσικών.

7. Η μουσική ως κοινωνική εμπειρία: Alphons Silbermann (1909-2000)

Ο Silbermann υπήρξε κοινωνιολόγος και επιτυχημένος επιχειρηματίας στο χώρο της εστίασης.

Αφιέρωσε στην κοινωνιολογία της μουσικής πολλά γραπτά, με κυριότερο το *Η κοινωνιολογία της μουσικής* (1957, αγγλική μετάφραση 1963).

Το επίκεντρο του ενδιαφέροντος της κοινωνιολογίας της μουσικής μετατοπίζεται από την ίδια τη μουσική στην **εμπειρία** της, στο πως δηλ. τη βιώνουν οι διάφορες κοινωνικές ομάδες και τα μέλη τους. Η **μουσική εμπειρία** γίνεται κεντρική έννοια της **εμπειρικής κοινωνιολογίας της μουσικής**.

Επιχειρήματα υπέρ της μετατόπισης από τη μουσική στη μουσική εμπειρία:

- (α) Τίποτα στη μουσική δεν παραπέμπει άμεσα στην κοινωνία, επομένως η κοινωνιολογική ανάγνωση της ίδιας της μουσικής αποτελεί επιστημονική φενάκη.

Η μουσική είναι από τη φύση της αφηρημένη τέχνη, δεν μπορεί να απεικονίσει την πραγματικότητα, όπως οι εικαστικές τέχνες, ούτε να παραπέμψει σε αυτήν όπως η γλώσσα. Επομένως, σύμφωνα με το σκεπτικό του Silbermann, η μουσική από μόνη της δεν μπορεί να παραπέμψει ούτε στην κοινωνία.

- (β) Η μουσική εμπειρία είναι **προσβάσιμη** στην κοινωνιολογική έρευνα μέσα από την **παρατήρηση** των εκδηλώσεων της μουσικής εμπειρίας στη **συμπεριφορά** των κοινωνικών ομάδων που σχετίζονται με τη μουσική (“μουσικο-κοινωνικές ομάδες”, socio-musical groups).

Αν λοιπόν η ίδια η μουσική ούτε απεικονίζει την κοινωνία ούτε μιλά γι' αυτήν, ο μόνος τρόπος για να έχουμε μια κοινωνιολογική προσέγγισή της είναι μέσα από την εξέταση όλων όσοι σχετίζονται με αυτήν, των συνθετών, των ακροατών και όλων εκείνων των κοινωνικών ομάδων χωρίς τη δράση των οποίων η μουσική, ως τέχνη, δεν μπορεί να υπάρξει μέσα στις σύγχρονες κοινωνίες. Όλοι αυτοί, ανεξαρτήτως της θέσης τους μέσα στη μουσική κοινωνική σχέση, σε κάθε περίπτωση βιώνουν τη μουσική, έχουν εμπειρία της.

Ο Silbermann διαρθρώνει το πρόγραμμα μιας επιστημονικής εμπειρικής κοινωνιολογίας της μουσικής σε τέσσερα στάδια:

- (α) μελέτη της **μουσικής εμπειρίας** και των παραγόντων της

- (β) μελέτη των κοινωνικών ομάδων που συγκροτούνται γύρω από τη μουσική εμπειρία ως προς τις **δομικές** τους συνιστώσες (δομική ανάλυση)

- (γ) μελέτη των ομάδων αυτών ως προς τη μεταξύ τους **σχέση** (λειτουργική ανάλυση)

- (δ) μελέτη της **συμπεριφοράς** των ομάδων αυτών αναφορικά με τη μουσική εμπειρία

(συμπεριφορική ανάλυση).

Με απλά λόγια, αυτά που ενδιαφέρουν έναν εμπειρικό κοινωνιολόγο της μουσικής είναι (α) η εμπειρία της μουσικής αυτή καθαυτή, (β) οι κοινωνικές ομάδες που έχουν την εμπειρία της μουσικής (π.χ. συνθέτες, ακροατές, εκτελεστές κλπ.) και πώς κάθε μία από αυτές τις ομάδες είναι συγκροτημένη, ποια είναι δηλαδή η δομή της, (γ) το πώς σχετίζονται αυτές οι ομάδες μεταξύ τους, (δ) το πώς συμπεριφέρονται τα μέλη αυτών των ομάδων απέναντι στην ίδια τη μουσική.

Η μελέτη της μουσικής εμπειρίας πραγματοποιείται από τρεις σκοπιές:

- (α) της **φύσης** της (nature)
- (β) της **μεταβλητότητας** της (mutability)
- (γ) της **εξάρτησης** της (dependency)

Ως προς τη **φύση** της μουσικής εμπειρίας ο Silberman ισχυρίζεται ότι υπάρχουν αμέτρητοι **τύποι**: συναισθηματικός, διανοητικός, δομικός, αισθητικός (αντίληψη της μουσικής ομορφιάς), επικοινωνιακός, διακοσμητικός, σοβαρός, παιγνιώδης, ατμοσφαιρικός, λειτουργικός κλπ.

Δεν υπάρχει μόνο ένας, αλλά πολλοί τρόποι να ακούει κανείς μουσική: με το συναίσθημα, μέσα από τις γνώσεις γύρω από τα έργα, τους συνθέτες και τους εκτελεστές που έχει αποκομίσει, μέσα από την αναγνώριση δομικών στοιχείων της μουσικής («τώρα ακούω το πρώτο θέμα», «τώρα τη μετάβαση στο δεύτερο» κλπ.), θαυμάζοντας την ομορφιά ενός έργου ή τη σπουδαιότητά του, χρησιμοποιώντας τη μουσική με επικοινωνιακό σκοπό (όπως π.χ. στις διαφημίσεις, ή στις κοινωνικές συναναστροφές), χρησιμοποιώντας την ως ηχητικό περιβάλλον σε χώρους αναμονής, εργασίας κλπ. Η εμπειρία της μουσικής μπορεί να είναι σοβαρή, όταν την ακούμε π.χ. με διανοητικό ή δομικό τρόπο, μπορεί να είναι παιγνιώδης, όταν την ακούμε με σκοπό τη διασκέδαση, μπορεί να είναι ατμοσφαιρική, κυρίως στην περίπτωση που χρησιμοποιείται ως ηχητικό περιβάλλον, τέλος μπορεί να είναι λειτουργική, στις περιπτώσεις που συνοδεύει μια επίσημη εκδήλωση, μια θρησκευτική τελετή κλπ.

Η μουσική εμπειρία ωστόσο, ως μέγεθος κοινωνικό και όχι φυσικό, **μεταβάλλεται** στο χρόνο και η μεταβολή αυτή συσχετίζεται με διαφορές **δημογραφικού** χαρακτήρα (ηλικίας, εκπαίδευσης, εισοδήματος κλπ.) τις οποίες η εμπειρική κοινωνιολογία μελετάει με τα εργαλεία της **στατιστικής**.

Ο τρόπος που ακούμε μουσική, η μουσική εμπειρία, μεταβάλλεται στο χρόνο. Δεν ακούμε την ίδια μουσική με τον ίδιο τρόπο π.χ. στην εφηβεία και στην ενήλικη περίοδο της ζωής μας. Δεν ακούμε την ίδια μουσική με τον ίδιο τρόπο αν δεν έχουμε την ίδια μόρφωση: π.χ. άνθρωποι χαμηλού μορφωτικού επιπέδου δυσκολεύονται συνήθως να παρακολουθήσουν έργα κλασικής/έντεχνης μουσικής. Πολλές φορές ακόμα και το εισόδημα μπορεί να διαδραματίσει ρόλο στο ποια μουσική επιλέγει κανείς να ακούει: άνθρωποι που στην πορεία της ζωής τους αλλάζουν εισοδηματική κλίμακα, συνήθως τροποποιούν το γούστο και το ακροαματικό τους

ρεπερτόριο αναλόγως. Η κοινωνιολογία της μουσικής εξετάζει λοιπόν τις μεταβολές της μουσικής εμπειρίας μέσα από στατιστικές μελέτες και με τη χρήση ερωτηματολογίων.

Η στατιστική όχι μόνο αναδεικνύει συνδέσεις μεταξύ συγκεκριμένων κοινωνικοοικονομικών ομάδων και συγκεκριμένων μουσικών προτιμήσεων, αλλά και αποδεικνύει ότι “δημογραφικοί παράγοντες προκαλούν μεταβολές στην ποιότητα, το περιεχόμενο και το δυναμικό αποτέλεσμα της μουσικής εμπειρίας”.

Κατά την περίοδο που ο Silbermann γράφει την κοινωνιολογία του της μουσικής, υπάρχουν πράγματι αισθητές αντιστοιχίες μεταξύ εισοδηματικής κλίμακας ή κοινωνικής τάξης και μουσικής προτίμησης. Έτσι, τις πρώτες δεκαετίες μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τα μέλη της ανώτερης αστικής τάξης προτιμούν ως επί το πλείστον την κλασική μουσική, αυτά της μεσοαστικής και της μικροαστικής την ελαφρά και τα μέλη της εργατικής τάξης τη δημοφιλή (popular) μουσική. Ωστόσο, η αντιστοίχιση αυτή είναι εξαιρετικά σχηματική. Προϊόντος του χρόνου και με τη διάχυση όλων των ειδών μουσικής σε όλες τις κοινωνικές ομάδες μέσα από τη διασπορά της μουσικής τεχνολογίας και των τεχνικών μέσων μουσικής αναπαραγωγής (δίσκοι, κασέτες, cd, mp3, διαδίκτυο) στο σύνολο της κοινωνίας, οι παραπάνω αντιστοιχίσεις αρχίζουν να ρευστοποιούνται και να χάνουν το νόημά τους. Σήμερα οποιοσδήποτε εκπρόσωπος οποιασδήποτε κοινωνικής τάξης μπορεί να έχει πρόσβαση, σίγουρα όχι πάντοτε ζωντανή, σε οποιοδήποτε είδος μουσικής, ακόμα και σε αυτά που άλλοτε θεωρούνταν προνόμιο των λίγων. Από ένα σημείο κι έπειτα, αρχίζει να διαμορφώνεται ένα νέο είδος ακροατή, ο λεγόμενος «παμφάγος» (omnivore), που μπορεί να «καταναλώνει» διαφορετικά μεταξύ τους είδη μουσικής εμπειρίας.

Η μουσική εμπειρία, τέλος, **εξαρτάται** από ανελαστικούς παράγοντες όπως:

- η **ηχητική ύλη** της μουσικής και η συγκεκριμένη οργάνωσή της στα τονικά συστήματα και στα επιμέρους μουσικά έργα,
- το **φύλο**, τη **φυλή** και την **εθνικότητα** των παραγωγών και των καταναλωτών της μουσικής εμπειρίας,
- το (φυσικό) **περιβάλλον** της μουσικής εμπειρίας.

Το ότι η φυσιγνωμία, η εσωτερική οργάνωση της ίδιας της μουσικής καθορίζει τη φυσιγνωμία και την εμπειρία της, θα έπρεπε να θεωρείται αυτονόητο, χωρίς ωστόσο να είναι απαραίτητο. Υπάρχουν ακροατές που ακούν ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής με τρόπο που δεν ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της δομικής οργάνωσης και της φυσιγνωμίας της. Όσον αφορά τώρα το φύλο, την φυλή και την εθνικότητα ως παράγοντες διαμόρφωσης της μουσικής εμπειρίας, πρέπει να παρατηρήσουμε ότι ο Silbermann δεν είναι όσο θα έπρεπε προσεκτικός: είναι σα να υπονοεί ότι ο άνδρας ακούει ή εκτελεί μουσική διαφορετικά από τη γυναίκα, ο μαύρος διαφορετικά από τον λευκό και ο Έλληνας διαφορετικά από τον Γάλλο. Στην πραγματικότητα αυτά δεν αποτελούν γενετικά αλλά κοινωνικά διαμορφωμένους περιορισμούς, όπως άλλωστε μας έχει δείξει ήδη ο Simmel, και οι περιορισμοί αυτοί, με την κατάλληλη εκπαίδευση, αίρονται εύκολα. Δείτε αυτό το βίντεο και θα καταλάβετε:

<https://www.youtube.com/watch?v=nKleam6nX0o> Τώρα, το φυσικό περιβάλλον της μουσικής εμπειρίας ενδέχεται να παίξει κάποιο ρόλο στη διαμόρφωσή της: αλλιώς ακούμε την ίδια μουσική στα ακουστικά μας, αλλιώς σε μία μεγάλη αίθουσα συναυλιών, αλλιώς σε έναν εκθεσιακό χώρο ή στο φυσικό περιβάλλον. Ωστόσο δεν πρέπει να υπερτιμούμε αυτόν τον παράγοντα. Ιδού ένα όμορφο δείγμα: <https://www.youtube.com/watch?v=wXsDsLHasWo>

Ως προς τη **δομική** τους ανάλυση, οι μουσικο-κοινωνικές ομάδες είναι, καταρχάς, δύο: οι **παραγωγοί** και οι **καταναλωτές** της μουσικής εμπειρίας.

Για τον Silbermann, ως παραγωγοί νοούνται οι συνθέτες και ως καταναλωτές **όλοι** οι υπόλοιποι (εκτελεστές, ακροατές, εκδότες, κριτικοί, μουσικολόγοι, μουσικοπαιδαγωγοί κλπ.)

Πρόκειται για μια εξαιρετικά διευρυμένη ταξινόμηση, ιδιαίτερα όσον αφορά τους καταναλωτές της μουσικής. Οι εκτελεστές, για παράδειγμα, δεν είναι στην πραγματικότητα απλά «καταναλωτές» της μουσικής παραγωγής ενός συνθέτη, είναι και αναπαραγωγοί, αναδημιουργοί της. Οι μουσικοκριτικοί και οι μουσικολόγοι είναι επίσης απορίας άξιο πως μπορούν να νοηθούν απλά ως «καταναλωτές» της μουσικής: για παράδειγμα, η μουσική κριτική προϋποθέτει, για να είναι αντικειμενική, μιαν ορισμένη αποστασιοποίηση από τη μουσική εμπειρία, αποστασιοποίηση που αντιβαίνει στην έννοια της «κατανάλωσης».

Τυπολογία συνθετών ως προς τη **φύση** της μουσικής εμπειρίας: κλασικοί, ρομαντικοί, σύγχρονοι, πειραματικοί, συνθέτες φωνητικής ή ενόργανης, συγκεκριμένης (musique concrete) ή ηλεκτρονικής μουσικής κλπ.

Ανάλογα με το τι μουσική εμπειρία θέλεις να προκαλέσεις, δημιουργείς και την κατάλληλη μουσική. Τόσο απλά. Μην ξεχνάμε ότι ο Silbermann ήταν ιδιοκτήτης καταστημάτων εστίασης και ως τέτοιος διακατέχεται από μιαν ορισμένη εμπορευματική αντίληψη για τη μουσική.

Τυπολογία συνθετών ως προς την **εξάρτηση** της μουσικής εμπειρίας: επαγγελματίες, ερασιτέχνες, άνδρες, γυναίκες, σοβαροί, ελαφρείς κλπ.

Το επιχείρημα και πάλι είναι απλοϊκό και ολίγον σχηματικό: ανάλογα με το επάγγελμα, το χαρακτήρα, το φύλλο σου κλπ. δημιουργείς και την αντίστοιχη μουσική. Ελάχιστο πειστικό το επιχείρημα αν αναλογιστούμε π.χ. την περίπτωση του Mozart, ενός ανθρώπου ο «ανάλαφρος» χαρακτήρας του οποίου δύσκολα μπορεί να σχετιστεί με έργα τόσο λίγο «ελαφρά» όσο τα κουνιέτα εγχόρδων, οι τελευταίες Συμφωνίες, η Μεγάλη Λειτουργία σε ντο ελάσσονα και, φυσικά, το ρέκβιεμ. Ιδού ένα παράδειγμα από την κλασική ταινία του Milos Forman:

https://www.youtube.com/watch?v=-ciFTP_KRy4 Ή, πόσο «γυναικεία» μπορεί να είναι αυτή η μουσική; <https://www.youtube.com/watch?v=L8JVSyj-qV8> Ο Silbermann δείχνει να μην μπορεί να διαχωρίσει τον ανθρώπινο ατομικό και κοινωνικό χαρακτήρα από τον αισθητικό χαρακτήρα της μουσικής.

Τυπολογία συνθετών ταυτόχρονα ως προς τη **μεταβλητότητα** και την **εξάρτηση** της μουσικής εμπειρίας: συνθέτες συναυλιών, όπερας, οπερέτας, χορού, ραδιοφώνου, τηλεόρασης, κινηματογράφου, δραματικής σκηνής, καμπαρέ, βαριετέ, εκκλησίας κλπ.

Σύμφωνα με τον Silbermann, οι συνθέτες μπορούν να ταξινομηθούν όχι μόνο σύμφωνα με την κοινωνική, φυλετική και έμφυλη προέλευσή τους, αλλά και ταυτόχρονα με βάση το είδος της μουσικής εμπειρίας στην οποία στοχεύουν ανάλογα με τη μεταβλητότητά της, εδώ ανάλογα με τις διαφορετικές χρήσεις της.

Τις κοινωνικές ομάδες των **παραγωγών** μουσικής εμπειρίας συνέχουν τρεις παράγοντες: (α) ο **τεχνολογικός**, (β) ο **διανοητικός** (mental), (γ) ο **οργανωτικός**.

Πρόκειται για δομικά, δηλαδή αναπόσπαστα γνωρίσματα των κοινωνικών ομάδων των διαφόρων τύπων συνθετών, γνωρίσματα δίχως τα οποία οι ομάδες αυτές δεν μπορούν να συσταθούν και να υπάρξουν.

Ο **τεχνολογικός** παράγων αφορά “όλα εκείνα τα εφόδια που έχει στη διάθεσή της μια μουσικοκοινωνική ομάδα για την παραγωγή της μουσικής εμπειρίας”: σημειογραφία, τεχνικές σύνθεσης, ενορχήστρωσης, κατασκευής μουσικών οργάνων, μέσα μουσικής τεχνολογίας κλπ.

Θυμόμαστε τον Combarieu; Εκείνος είχε πει ότι ο μουσικός δεν δημιουργεί από το πουθενά, αλλά στο εσωτερικό ενός κοινωνικά προδιαμορφωμένου περιβάλλοντος, που περιέχει αυτά που αναφέρονται πιο πάνω και τα οποία οριοθετούν τη δημιουργία του.

Ο **διανοητικός** παράγων αφορά “τα διανοητικά και ιδεολογικά στοιχεία με τα οποία είναι εφοδιασμένη μία μουσικοκοινωνική ομάδα για την παραγωγή της μουσικής εμπειρίας”. Σχετική τυπολογία: ομάδες αντιδραστικών, συντηρητικών, μετριοπαθώς φιλελεύθερων και ριζοσπαστικών (κλπ.) συνθετών.

Οι συνθέτες δεν είναι άνθρωποι αποσπασμένοι από την κοινωνία στην οποία ζουν. Ως εκ τούτου φυσικό είναι να εκπροσωπούν κοινωνικές στάσεις και ιδεολογίες, κάτι που τις περισσότερες φορές αντανακλάται και στην ίδια τη μουσική τους, όχι όμως πάντοτε: υπάρχουν, για παράδειγμα, συνθέτες ιδεολογικά συντηρητικοί, οι οποίοι συνθέτουν ριζοσπαστική για την εποχή τους μουσική, όπως π.χ. ο Schoenberg.

Ο **οργανωτικός** παράγων αφορά “όλα εκείνα τα πρακτικά εφόδια με τα οποία οι μουσικοκοινωνικές ομάδες επιχειρούν την παραγωγή της μουσικής εμπειρίας”.

Για να μπορέσει η μουσική εμπειρία να παραχθεί και να διαδοθεί στην κοινωνία, χρειάζεται κάποια οργάνωση του χώρου της μουσικής παραγωγής. Οι διάφορες αυτές μορφές οργάνωσης αποτελούν και τα πρακτικά «εφόδια» που έχει στη διάθεσή του ο συνθέτης ώστε να μπορέσει η μουσική του να φτάσει στην κατανάλωση, δηλ. στους ακροατές.

Τα πρακτικά αυτά εφόδια ενδέχεται να αφορούν

- **κατά παράδοση** σχεδιασμένες (planned) επαγγελματικές πρακτικές,

όπως για παράδειγμα οι επαγγελματικές πρακτικές που ίσχυαν την εποχή του Bach και του Mozart και υπαγόρευαν σε ποιους και πώς έπρεπε να απευθυνθεί ο συνθέτης αν ήθελε να κατέχει μια θέση ή να αναπτύξει μια μουσική καριέρα.

- **Θεσμικά** συντεταγμένες (ordered) ή **περιστασιακά** συντονισμένες (coordinated), **συνεργατικές** δηλαδή μορφές επαφής των μελών των παραγωγικών μουσικοκοινωνικών ομάδων,

όπως για παράδειγμα οι διάφορες συντεχνίες συνθετών κατά την προ της νεωτερικότητας περίοδο (θεσμικά συντεταγμένες μορφές). Πολλές φορές η συνεργασία των συνθετών προκύπτει συγκυριακά, περιστασιακά, όπως για παράδειγμα όταν θίγονται οικονομικά και κοινωνικά συμφέροντα ή δικαιώματά τους από τις πολιτικές μιας κυβέρνησης.

- μορφές επαγγελματικής αλληλεγγύης, συνδεδεμένες με την κατοχή ή την διεκδίκηση επαγγελματικής **θέσης** (status) και **κύρους** (prestige),

που γίνονται ιδιαίτερα αισθητές στις περιπτώσεις όπου η κατοχή αυτών των χαρακτηριστικών διακυβεύεται, όπως συνέβη π.χ. στη χώρα μας με τους συνθέτες «έντεχνου λαϊκού τραγουδιού» οι οποίοι άρχισαν να διεκδικούν τη θέση και το κύρος των συνθετών κλασικής/έντεχνης μουσικής.

- γραφειοκρατικές μορφές οργάνωσης **εταιρικού, σωματειακού** κλπ. τύπου (π.χ. “Ένωση Ελλήνων Μουσουργών”),

- “ρυθμισμένες” (regulated) μορφές οργάνωσης όπως η “κλίκα”, η “σχολή” ή ο “πυρήνας” (cell), οι οποίες, όπως υποστηρίζει ο Silbermann, συνήθως δεν έχουν δημόσιο χαρακτήρα και αναφέρονται σε μια ηγετική προσωπικότητα (π.χ. ο κύκλος μαθητών του Schoenberg).

Αυτές τις μορφές οργάνωσης των συνθετών δεν πρέπει να τις υποτιμούμε, καθώς άσκησαν μεγάλη επίδραση στη διαμόρφωση της ιστορίας της μουσικής (βλ. για παράδειγμα την περίπτωση των «εθνικών σχολών»). Χαρακτηριστικό τους είναι ότι αυτορυθμίζονται η κάθε μία με τον δικό της διαφορετικό τρόπο. Πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτές διαδραματίζει συνήθως ένας από τους συνθέτες που την αποτελούν.

Από **τεχνολογική** σκοπιά, την κατανάλωση της μουσικής εμπειρίας καθιστούν δυνατή και προσδιορίζουν

- οι **εκτελεστές**, είτε ως σολίστ (π.χ. πιανίστες, διευθυντές ορχήστρας), είτε ως μέλη ποικίλων μουσικών συνόλων και

- οι **ακροατές** (ο Silbermann θεωρεί την ακρόαση τεχνολογική συνιστώσα της κατανάλωσης της μουσικής εμπειρίας).

Οι προσδιορισμοί αυτοί δείχνουν (και είναι) λίγο υπερβολικοί. Δεν είμαστε υποχρεωμένοι να τους αποδεχτούμε, μπορούμε ωστόσο να τους έχουμε υπόψη μας. Το νόημα είναι ότι χωρίς εκτελεστές και τους ακροατές, μουσική εμπειρία δεν μπορεί να συσταθεί και να «καταναλωθεί». Οι δύο αυτοί παράγοντες λειτουργούν σαν «μηχανισμοί», σαν τεχνολογικές προϋποθέσεις της μουσικής εμπειρίας.

Από **διανοητική** σκοπιά, την κατανάλωση της μουσικής εμπειρίας προσδιορίζουν

- οι **διαμεσολαβητές** (mediators): πάτρωνες, μουσικοκριτικοί, μουσικολόγοι

Το πως ακούμε, «καταναλώνουμε» τη μουσική σε μεγάλο βαθμό καθορίζεται από την πληροφόρηση που έχουμε γύρω από αυτήν και την πληροφόρηση αυτή μας την παρέχουν «διαμεσολαβητές» της μουσικής όπως οι μουσικοί επιχειρηματίες, που την προβάλλουν, και οι μουσικοκριτικοί και μουσικολόγοι που την σχολιάζουν.

- το **κοινό** (public), ως δυναμικός φορέας συγκεκριμένων και ιστορικά μεταβαλλόμενων τύπων ακρόασης και αντιλήψεων για τη μουσική

Όχι μόνο το πως δημιουργούμε μουσική αλλά και το πως την ακούμε / «καταναλώνουμε» εξαρτάται από τις ιδεολογικές στάσεις και αντιλήψεις που έχουμε ως μέλη διάφορων ακροατηρίων, ως μουσικό κοινό.

- οι **προπαρασκευαστές** (preparators), δηλ. οι μουσικοί εκπαιδευτές (ιδιωτικοί, σχολικοί και πανεπιστημιακοί μουσικοδιδάσκαλοι).

Αυτοί κι αν καθορίζουν τη μουσική μας «κατανάλωση»! Σκεφτείτε μόνο πόσο σας έχουν μέχρι σήμερα επηρεάσει ως προς την ακρόαση της μουσικής οι καθηγητές σας της μουσικής και, ενδεχομένως, οι πανεπιστημιακοί σας καθηγητές. Ο ρόλος της γενικής μουσικής παιδείας και της επαγγελματικής μουσικής εκπαίδευσης είναι ως προς αυτό καταλυτικός.

Από **οργανωτική** σκοπιά, την κατανάλωση της μουσικής εμπειρίας καθιστούν δυνατή και καθορίζουν

- οι **μουσικοί εμπορευόμενοι** (musical merchants) όπως ο πράκτορας, ο μπρεσάριος, ο διοργανωτής φεστιβάλ, ο μάνατζερ και ο μουσικός παραγωγός (musical promoter)

- οι μουσικοί **εκδότες**

- οι οργανώσεις **πνευματικών δικαιωμάτων**

- διάφορα “κοινωνικο-πολιτισμικά ιδρύματα” (socio-cultural institutions) όπως λ.χ. οι **ραδιοφωνικοί οργανισμοί**.

Όλοι αυτοί δεν καθορίζουν ενδεχομένως την ποιότητα της μουσικής μας εμπειρίας, την καθιστούν ωστόσο εφικτή. Χωρίς μουσικούς εμπορευόμενους πολλοί μουσικοί εκτελεστές και συνθέτες δεν θα έφταναν στο κοινό, χωρίς τους εκδότες η έντεχνη (και όχι μόνο) μουσική θα ήταν απρόσιτη, χωρίς τις οργανώσεις πνευματικών δικαιωμάτων οι συνθέτες δεν θα είχαν πόρους και ως εκ τούτου δεν θα μπορούσαν να συνθέτουν, και, βεβαίως, χωρίς ιδρύματα ραδιοφωνίας και τηλεόρασης ελάχιστα η μουσική θα έφτανε στους σημερινούς αποδέκτες της. Για παράδειγμα, ο κυριότερος λόγος που η κλασική μουσική δεν τυγχάνει της προτίμησης του μεγάλου ακροατηρίου είναι γιατί δεν μεταδίδεται όσο θα έπρεπε από τους ραδιοφωνικούς και τηλεοπτικούς σταθμούς.

Της δομικής έπεται η **λειτουργική** ανάλυση των μουσικοκοινωνικών ομάδων.

Αυτή αφορά τους τρόπους με τους οποίους άτομα με άτομα, άτομα με ομάδες και ομάδες με ομάδες **αλληλεπιδρούν** (interact) μεταξύ τους αναφορικά με τη μουσική εμπειρία.

Εξετάζεται **επαφή** και τη **σύγκρουση** μεταξύ μουσικοκοινωνικών ομάδων: μεταξύ παραγωγών και καταναλωτών, μεταξύ ομάδων παραγωγών και μεταξύ ομάδων καταναλωτών.

Το στοιχείο της **σύγκρουσης** κυριαρχεί ως επί το πλείστον στις σχέσεις μεταξύ ομάδων παραγωγών (συνθετών).

Είναι φυσικό ο χώρος των συνθετών να είναι και ο πιο συγκρουσιακός, αφού αφορά διεκδικήσεις μεριδίου στην αγορά μουσικής! Για παράδειγμα, οι συνθέτες ενόργανης μουσικής βρίσκονταν σε ανταγωνισμό με τους συνθέτες όπερας, οι συνθέτες απαιτητικής μουσικής με τους συνθέτες της λιγότερο απαιτητικής και σήμερα οι συνθέτες έντεχνης μουσικής είναι υποχρεωμένοι να ανταγωνίζονται τους δημιουργούς της δημοφιλούς μουσικής και πολλές φορές να υποχωρούν από το ριζοσπαστισμό τους προκειμένου να μη λιμοκτονήσουν...

Στη συνέχεια εξετάζονται τα **κίνητρα** της **μουσικής δραστηριότητας**, της ενασχόλησης με τη μουσική. Τέσσερα είναι τα κυριότερα: (α) το **κοινωνικό-συναισθηματικό** (ανάγκη κοινωνικής επαφής μέσα από τη μουσική), (β) το **οικονομικό**, (γ) το **αισθητικό** και (δ) το **διανοητικό**.

Πόσες φορές δεν πηγαίνουμε σε μια συναυλία μόνο και μόνο για να βρεθούμε με άλλους και όχι πάντοτε με σκοπό να μοιραστούμε μια κοινή μουσική εμπειρία! Πρόκειται ίσως για το πιο ισχυρό κίνητρο για την ενασχόληση με τη μουσική. Το οικονομικό κίνητρο αφορά προφανώς του επαγγελματίες της μουσικής και στις μέρες μας γίνεται όλο και πιο κυρίαρχο. Συνήθως βρίσκεται σε αντίθεση με το αισθητικό κίνητρο, με το κίνητρο να ακούμε και να κάνουμε μουσική για χάρη αυτής της ίδιας και όχι για χάρη οικονομικών και άλλων ωφελημάτων. Τέλος, πολλοί άνθρωποι αποφασίζουν να ασχοληθούν με τη μουσική για τις διανοητικές απολαβές που τους παρέχει. Τα κίνητρα αυτά δεν είναι απαραίτητα στεγανά διαχωρισμένα μεταξύ τους: κάποιος μπορεί να ασχολείται με τη μουσική για πολλούς από τους παραπάνω λόγους ταυτόχρονα ή και για όλους.

Όσον αφορά το **γούστο**, ο Silberman υποστηρίζει ότι αποτελεί προϊόν κοινωνικής αλληλεπίδρασης, **έχει κοινωνικό χαρακτήρα**.

Το γούστο αποκρυσταλλώνεται μέσα από την **ομαδική επαφή** και μέσα από διαδικασίες που οδηγούν από τη **δημιουργία** του γούστου στην **υιοθέτησή** του διαμέσου της **διανομής, ενοποίησης και τυποποίησής** του.

Οι παρατηρήσεις αυτές είναι πολύ σημαντικές, διότι η κυρίαρχη πεποίθηση είναι ότι ο καθένας φέρει το δικό του γούστο από τη γέννησή του χωρίς επίδραση της κοινωνίας. Στην πραγματικότητα το γούστο διαμορφώνεται κυρίως κοινωνικά, μέσα από την επαφή μας με τους άλλους και μέσα από τους μηχανισμούς κοινωνικής διάχυσης του γούστου (σήμερα ο κύριος μηχανισμός είναι τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας). Το γούστο, για να διαχυθεί στην κοινωνία και να υιοθετηθεί από όσο το δυνατόν περισσότερα μέλη της, πρέπει πρώτα να ενοποιηθεί και να τυποποιηθεί, να είναι το ίδιο για όσο το δυνατόν περισσότερους.

Ενίοτε το γούστο **καθοδηγείται** μέσα από τον **έλεγχο** είτε επί της **πρόσβασης** στη

μουσική εμπειρία, είτε επί της **διανομής** της.

Για παράδειγμα στο παρελθόν (αλλά ακόμα και σήμερα σε πολλές χώρες), οι τιμές των εισιτηρίων για ζωντανές συναυλίες ήταν (και είναι) τόσο υψηλή, που μεγάλο μέρος του πληθυσμού στερείτο (στερείται) πρόσβασης. Αυτό αποτελεί έναν έμμεσο τρόπο ελέγχου της πρόσβασης σε πολιτισμικά αγαθά όπως η μουσική. Ο άμεσος τρόπος είναι ο έλεγχος επί της διανομής, δηλαδή επί του τι θα φτάσει τελικά στην αγορά της μουσικής. Αν, για παράδειγμα, σε κάποιο κατάστημα η κλασική/έντεχνη μουσική είναι καταχωνιασμένη σε κάποια δυσπρόσιτα και αφανή ράφια, το πιο πιθανόν είναι ότι ο καταναλωτής τελικά θα την αγνοήσει. Να σας δώσω ένα παράδειγμα από προσωπική πείρα. Πριν από πολλά χρόνια βρέθηκα στο Παρίσι, όπου φιλοξενήθηκα από κάποιους φίλους. Θεώρησα σκόπιμο να τους κάνω δώρο ελληνικό κρασί. Στο κατάστημα που το ζήτησα στην αρχή απόρησαν, μετά «θυμήθηκαν» ότι κάπου έχουν κάτι τέτοιο. Όπως αποδείχθηκε, τα ελληνικά κρασιά ήταν κυριολεκτικά καταχωνιασμένα σε κάποιο μακρινό κάτω-κάτω ράφι. Μπορεί κανείς εύκολα να συμπεράνει την εμπορική σκοπιμότητα: να προωθηθούν πρώτα τα εγχώρια προϊόντα και στο τέλος μόνο αυτά περιφερειακών χωρών όπως η Ελλάδα. Σκεφτείτε, λοιπόν, κάτι αντίστοιχο και για την αγορά μουσικής. Η κλασική/έντεχνη μουσική πρώτα εξαφανίζεται από τους τόπους διανομής (σήμερα από την τηλεόραση) και το επιχείρημα που ακολουθεί είναι ότι αυτό γίνεται επειδή δεν έχει ζήτηση! Οι πωλητές δηλαδή επικαλούνται ως αιτία το αποτέλεσμα των δικών τους πρακτικών! Ένα άλλο παράδειγμα που δίνει ο ίδιος ο Silbermann αφορά το πως κατασκευάζεται η αξία στην εμπορική μουσική: τα ΜΜΕ αναμεταδίδουν το νέο μουσικό εμπόρευμα τόσες φορές, ώστε δημιουργείται η εντύπωση ότι για να αναμεταδίδεται κάποια αξία θα έχει, ενώ στην πραγματικότητα αποκτά – προφανώς πλασματική – αξία ακριβώς επειδή αναμεταδίδεται!

Εντούτοις, όπως υποστηρίζει ο Silbermann, δουλειά της κοινωνιολογίας της μουσικής δεν είναι η κατάδειξη των κοινωνικών δυνάμεων που ελέγχουν το γούστο και η ανάδειξη των μηχανισμών αυτού του ελέγχου, αλλά απλώς η **καταγραφή των μεταβολών** του γούστου και των ενδο-ομαδικών **διαδικασιών** που οδηγούν σε αυτές τις μεταβολές.

Εδώ είναι και τα όρια της εμπειρικής κοινωνιολογίας της μουσικής. Η κοινωνιολογία αυτή, στο βαθμό που διατείνεται ότι δουλειά της είναι απλώς η καταγραφή και όχι η κριτική των μουσικών κοινωνιολογικών φαινομένων, αποδεικνύεται η ίδια μη κριτική και έτσι σα να αποδέχεται και να νομιμοποιεί την κυρίαρχη κατάσταση, το status quo.

Ως προς τα **οικονομικά της μουσικής**, αυτά εστιάζουν κυρίως στο **μουσικό επάγγελμα** και στη λειτουργική του σχέση με το **μουσικό εμπόριο**, ο ρόλος του οποίου ως προς “στη ζωή και το θάνατο της μουσικής εμπειρίας” είναι καταλυτικός.

Ως προς αυτό σας παραπέμπω στα παραπάνω παραδείγματα: η σχεδόν πλήρης κοινωνική επικράτηση της εμπορικής μουσικής στέλνει τους συνθέτες της έντεχνης όλο και περισσότερο στην ανέχεια και πολλές φορές στην αλλαγή επαγγέλματος. Οι σύγχρονοι σταρ της εμπορικής μουσικής βγάζουν σήμερα σε μια συναυλία τους τόσα, όσα έβγαζε κάποτε ο Mozart στις δικές του. Μόνο που ο Mozart έγραφε Συμφωνίες και όπερες, ενώ οι δημιουργοί της εμπορικής μουσικής εύπεπτα και ευπώλητα τραγούδια.

Ενδεικτικά αναφέρει ο Silberman την κατασκευή από τις μουσικές βιομηχανίες των επιτυχιών (σουξέ) και την παραγωγή πλασματικής αξίας μέσα από τη συνεχή επανάληψη συγκεκριμένων τραγουδιών.

Σε αυτό αναφερθήκαμε ήδη προηγουμένως.

Ως προς το ζήτημα της **μουσικής πολιτικής**, εξετάζεται ο ρόλος δύο ομάδων που την ασκούν: των **γραφειοκρατών**, με περιορισμένες και τυποποιημένες αρμοδιότητες και των (δημόσιων) **λειτουργών** (functionaries), με περισσότερες ελευθερίες αλλά και κίνδυνο διολίσθησης στην αυθαιρεσία.

Ο Silberman έχει εδώ κατά νου τη δημόσια μουσική πολιτική, όχι αυτήν που ασκούν μεγάλα επιχειρηματικά συγκροτήματα. Οι γραφειοκράτες (υπάλληλοι) των υπουργείων είναι εκ του ρόλου τους εξαιρετικά περιορισμένοι ως προς την άσκηση πολιτικής· συνήθως υλοποιούν την πολιτική που εκπορεύεται άνωθεν από τους δημόσιους λειτουργούς, υπουργούς και διευθυντές. Η αυθαιρεσία των τελευταίων είναι ιδιαίτερα αισθητή σε χώρες περιορισμένης ή ανύπαρκτης δημοκρατίας.

Αναφορικά με τη **συμπεριφορική ανάλυση** των μουσικοκοινωνικών ομάδων, αυτή αφορά την “**παρατήρηση προτύπων συμπεριφοράς**, από κοινού με ερωτήματα για το πως προέκυψαν αυτά τα πρότυπα, από τι στοιχεία καθορίζονται και που οδηγούν”.

Βασική θέση είναι ότι τόσο ο παραγωγός, όσο και ο καταναλωτής της μουσικής εμπειρίας παίζουν “**ορισμένους κοινωνικούς ρόλους** ως αποτέλεσμα ορισμένων κληροδοτούμενων ικανοτήτων και κοινωνικοποιημένων χαρακτηριστικών”.

Μέσα σε μια σύνθετη και οργανωμένη κοινωνία οι κοινωνικοί ρόλοι είναι καθορισμένοι και οι ρόλοι αυτοί καθορίζουν τη συμπεριφορά και των κοινωνικών δρώντων στο χώρο της μουσικής. Ο κοινωνικός ρόλος ενός συνθέτη έντεχνης (και όχι μόνο) μουσικής, για παράδειγμα, είναι να λαμβάνει υπόψη τους κοινωνικά διαμορφωμένους κανόνες της τέχνης του, που δεν αφορούν μόνο το μουσικό υλικό αυτό καθαυτό, αλλά και τις σχέσεις με εκδότες, καλλιτεχνικούς διευθυντές, ΜΜΕ, μουσικούς, αρχιμουσικούς, το κοινό κλπ. Ένας από τους σκοπούς μιας εμπειρικής κοινωνιολογίας της μουσικής είναι να μελετά αυτούς ακριβώς τους ρόλους και αυτές τις συμπεριφορές.

Ως προς τους **παραγωγούς** της μουσικής εμπειρίας, αυτό που ενδιαφέρει είναι οι **στάσεις** τους (attitudes) απέναντι σε εξωτερικά ερεθίσματα, όπως λ.χ. οι **παραγγελίες** έργων και πως αυτές οι στάσεις αποτυπώνονται στη μουσική εμπειρία.

Δεν αντιδρούν όλοι οι συνθέτες με τον ίδιο τρόπο σε εξωτερικά ερεθίσματα όπως οι παραγγελίες. Έχουν τη διακριτική ευχέρεια να αποδεχτούν ή να απορρίψουν μια παραγγελία. Κάτι αντίστοιχο αφορά εξωτερικά ερεθίσματα όπως μεγάλα ιστορικά γεγονότα: δεν συνέθεσαν όλοι οι συνθέτες μουσική εμπνευσμένη από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο για παράδειγμα. Η στάση τους απέναντί σε αυτά ενδιαφέρει την κοινωνιολογία της μουσικής.

Ενώ στη σφαίρα της μουσικής **παραγωγής** η συμπεριφορά είναι αποκλειστικά **ατομική**,

στη σφαίρα της μουσικής **κατανάλωσης** είναι τόσο ατομική, όσο και συλλογική.

Πολύ απλά, ένας συνθέτης αποφασίζει αυτός ο ίδιος, ως άτομο, τι μουσική θα γράψει, ενώ η αντίδραση του ακροατή απέναντι στη μουσική έχει χαρακτήρα τόσο ατομικό, όσο και συλλογικό, εφόσον κάθε ακροατής είναι ταυτόχρονα και μέλος μιας κοινωνικής ομάδας. Το φαινόμενο είναι παρατηρήσιμο στις μουσικές συναυλίες, όπου ο συνθέτης είναι αριθμητικά ένας απέναντι σε ένα πολυπληθές ακροατήριο.

Αναφορικά με τη συμπεριφορά κατά την **ατομική** κατανάλωση της μουσικής εμπειρίας, ενδιαφέρουν ζητήματα όπως ο **χρόνος** και ο **τόπος** της μουσικής ακρόασης, “διαφορές στη δομή των **ηλικιακών** ομάδων και των ομάδων **φύλου**”, διαφορές ανά **επαγγελματική ομάδα** (λ.χ. μισθωτοί, ελεύθεροι επαγγελματίες) ή μεταξύ μουσικών **ερασιτεχνών** και **ειδικών**, ο ρόλος της **μόδας** και οι συμπεριφορικές στάσεις απέναντι στη μόδα, η σύνδεση μεταξύ κινήτρων ακρόασης, όπως π.χ. η μοναξιά ή η αναζήτηση ανθρώπινης συντροφιάς και αντίστοιχων προτύπων ακροαματικής συμπεριφοράς.

Στη μελέτη της ατομικής ακρόασης της μουσικής, τους κοινωνιολόγους που διεξάγουν εμπειρική έρευνα ενδιαφέρει ποια ώρα της ημέρας ακούει κανείς ένας είδος μουσικής, σε ποιο μέρος (στο σπίτι ή στην αίθουσα συναυλιών;), ποιο είναι το φύλο, η ηλικία και το επάγγελμά του, αν είναι απλός φιλόμουσος ή ειδικός (μουσικός, μουσικοκριτικός, μουσικολόγος), τι ρόλο παίζει η μόδα στις προτιμήσεις του, για ποιους λόγους ακούει το συγκεκριμένο είδος μουσικής (μπορεί για παράδειγμα να ακούει κλασική μουσική για να καλύψει τις αισθητικές του ανάγκες και εμπορική μουσική για λόγους κοινωνικοποίησης). Από όλα αυτά προκύπτουν συμπεράσματα για τη μουσική συμπεριφορά διαφορετικών κοινωνικών ομάδων.

Στη μελέτη της **συλλογικής** συμπεριφοράς κατά την κατανάλωση της μουσικής εμπειρίας πρέπει να διακρίνεται η **μάζα** από το **κοινό**.

Στην περίπτωση της **μάζας** ακροατών η συλλογική συμπεριφορά προκύπτει ως αλληλεπίδραση **ατομικών** συμπεριφορών.

Αυτό που διαφοροποιεί τη **μάζα** από το **κοινό** είναι ότι το κύριο κίνητρό της δεν είναι αισθητικό, αλλά μάλλον κοινωνικό: να βρεθούμε με τους άλλους, να συντονίσουμε τη χορευτική μας κίνηση με αυτούς, να ταυτιστούμε μαζί τους σε μια συλλογική κατάσταση. Η μουσική εδώ λειτουργεί περισσότερο ως μέσον, παρά ως αυτοσκοπός. Το **κοινό**, αντιθέτως, αποτελείται από άτομα σκοπός των οποίων είναι να αποκομίσουν μια ως επί το πλείστον αισθητική εμπειρία από την ακρόαση της μουσικής: εδώ η μουσική λειτουργεί ως αυτοσκοπός και όχι ως μέσο για κάτι άσχετο με αυτήν (όπως π.χ. η κοινωνική επικοινωνία).

Τουναντίον, στην περίπτωση του **κοινού** υπάρχει η δυνατότητα **συζήτησης** και διαμόρφωσης **συλλογικής γνώμης** αναφορικά με τη μουσική εμπειρία.

Σε αντίθεση με τη **μάζα**, το **κοινό** είναι ενημερωμένο σχετικά με τη μουσική που ακούει, έχει διαμορφωμένα κριτήρια και απόψεις, τις οποίες μοιράζεται με τους συνακροατές μέσα από συζητήσεις και διενέξεις. Απώτερος σκοπός του μουσικού κοινού είναι η διαμόρφωση μιας μουσικής κοινής γνώμης για το πόσο σημαντική είναι η μουσική ή η εκτέλεση του τάδε ή του

δείνα, ένα μουσικό ρεύμα κλπ. Αυτό, ωστόσο, που πρέπει να διευκρινίσουμε είναι ότι δεν υπάρχει αυστηρή αντιστοίχιση μεταξύ κοινού και έντεχνης μουσικής και μάζας και δημοφιλούς μουσικής: ενίοτε, αν και σπάνια, ένα ακροατήριο ακούει έντεχνη μουσική με μαζικό τρόπο (στις διαφημίσεις ή σε εμπορικές ταινίες με χρήση έντεχνης μουσικής για παράδειγμα) και, αντιθέτως, ένα ακροατήριο μπορεί να ακούσει δημοφιλή μουσική με αισθητικό και κριτικό τρόπο, σαν ένα πραγματικό κοινό, στην περίπτωση, για παράδειγμα, των ενημερωμένων φαν της τζαζ ή της ροκ μουσικής.

8. Η μουσική ως κοινωνική κριτική και ως ιδεολογία: Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969)

Ο Adorno, ένας από τους πιο σημαίνοντες εκπροσώπους της μοντέρνας φιλοσοφίας, ήταν παράλληλα κοινωνιολόγος, μουσικολόγος και συνθέτης, μαθητής του Alban Berg (βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=v5Tc4mXodrI>)

Τα πιο σημαντικά του κείμενα για την κοινωνιολογία της μουσικής είναι το *Ιδέες για την κοινωνιολογία της μουσικής* (1958) και το *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής* (1962, αγγλική μετάφραση 1976).

Ως **μαρξιστής**, ο Adorno αντιλαμβάνεται την κοινωνία ως δυναμικό και εξελισσόμενο **όλον**, οι πτυχές του οποίου (οικονομική, ιδεολογική, πολιτική, καλλιτεχνική κλπ.) **αλληλεπιδρούν** και το οποίο διέπεται από **αντιφάσεις**, οι οποίες αποτελούν και την κινητήρια δύναμη της κοινωνίας.

Η βασική διαφοροποίηση θεωρητικών όπως ο Adorno από τον «ορθόδοξο» μαρξισμό είναι ότι δεν θεωρούν ως καταλύτη συγκρότησης και μεταβολής της κοινωνίας την οικονομία, αλλά και τις υπόλοιπες πτυχές της κοινωνίας, οι οποίες σχηματίζουν από κοινού έναν κοινωνικό «αστερισμό» (constellation), μια κοινωνική συνάφεια. Τόσο η συνολική κοινωνία όσο και η κάθε μια από τις πτυχές της χωριστά, χαρακτηρίζονται από εσωτερικές αντιφάσεις, οι οποίες και αποτελούν την κινητήρια δύναμη της κοινωνίας. Στη μουσική, για παράδειγμα, θεμελιώδη αντίφαση, σύμφωνα με τον Adorno, αποτελεί η αντίφαση μεταξύ του μουσικού υλικού (αρμονία, ρυθμός, μέσα ενορχήστρωσης κλπ.), που διαρκώς εξελίσσεται, και των παραδεδομένων μουσικών μορφών, οι οποίες προσπαθούν να παραμείνουν σταθερές. Αυτή η σύγκρουση μεταξύ νεωτερισμού και παράδοσης απηχεί την αντίστοιχη σύγκρουση στο επίπεδο της συνολικής κοινωνίας και σχετίζει έτσι τη μουσική με την κοινωνία.

Η σημαντικότερη τέτοια κοινωνική αντίφαση είναι αυτή μεταξύ **παραγωγικών δυνάμεων** και **παραγωγικών σχέσεων** ή συνθηκών.

Πρόκειται για ένα διαφορετικό τρόπο να διατυπώσουμε την παραπάνω σύγκρουση: όσο το μουσικό υλικό, που αποτελεί μέρος των παραγωγικών δυνάμεων, εξελίσσεται, τόσο έρχεται σε αντίθεση με τις παραδοσιακές μουσικές μορφές, που αποτελούν μέρος των παραγωγικών σχέσεων/συνθηκών, αυτού δηλαδή που προϋπάρχει της μουσικής δημιουργίας και την περιβάλλει.

Στην περίπτωση της μουσικής, οι **παραγωγικές δυνάμεις** αφορούν όχι μόνο τη σύνθεση, την **παραγωγή**, αλλά και την εκτέλεση, την **αναπαραγωγή** της μουσικής, από κοινού με τις μουσικοσυνθετικές **τεχνικές**, τις τεχνικές της εκτέλεσης και τη **μουσική τεχνολογία**.

Αν θυμάστε, ο Silberman είχε τοποθετήσει τους εκτελεστές στη μεριά των καταναλωτών της μουσικής. Ο Adorno, αντίθετα, υπερασπίζεται τον ουσιαστικό ρόλο των εκτελεστών στην ύπαρξη

της μουσικής. Μάλιστα, σκόπευε να αφιερώσει στη μουσική εκτέλεση ή ερμηνεία ένα ολόκληρο βιβλίο με τίτλο *Για τη θεωρία της μουσικής αναπαραγωγής*, το οποίο, ωστόσο, δεν κατόρθωσε να ολοκληρώσει. Να επισημάνω, επίσης, ότι οι μουσικοσυνθετικές τεχνικές, οι οποίες εξελίσσονται μαζί με το μουσικό υλικό, πρέπει να διαχωρίζονται από τους μορφολογικούς τύπους (σονάτα, μενουέτο, ροντό κλπ.), οι οποίοι αποτελούν μόνο το γενικό, τυπικό πλαίσιο της μουσικής δημιουργίας. Άλλες παράμετροι της μουσικής που εξελίσσονται, είναι οι τεχνικές εκτέλεσης και η μουσική τεχνολογία: τα μουσικά όργανα, οι τρόποι παραγωγής ήχου (π.χ. με φυσικό ή ηλεκτρονικό τρόπο) ή διάδοσής του κλπ.

Οι **παραγωγικές σχέσεις** αφορούν τις **οικονομικές, ιδεολογικές και πολιτικές** συνθήκες της μουσικής, από κοινού με τη **νοοτροπία** και το **γούστο** των ακροατών.

Εδώ έχουμε πράγματα παραπλήσια στον Silbermann.

Παραγωγικές δυνάμεις και παραγωγικές σχέσεις/συνθήκες μπορούν να συσχετιστούν με τέσσερις τρόπους:

- (α) οι παραγωγικές δυνάμεις **καθορίζουν** ή/και **μεταβάλλουν** τις παραγωγικές σχέσεις (περιπτώσεις Beethoven και Wagner)
- (β) οι παραγωγικές δυνάμεις **παρεμποδίζουν** την ανάπτυξη των παραγωγικών σχέσεων (περίπτωση μουσικής βιομηχανίας)
- (γ) οι παραγωγικές σχέσεις **ευνοούν** την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων (περίπτωση R. Strauss)
- (δ) οι παραγωγικές σχέσεις **παρεμποδίζουν** την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων (περιπτώσεις Bach, Mozart).

Οι περισσότερες κοινωνιολογικές θεωρίες σήμερα θεωρούν ως επί το πλείστον ότι οι παραγωγικές σχέσεις/συνθήκες είναι που διαμορφώνουν τη μουσική, παρεμποδίζοντας ή ευνοώντας την (περιπτώσεις γ και δ). Αν, για παράδειγμα, το γούστο των ακροατών είναι συντηρητικό ή φιλικό αποκλειστικά απέναντι στη δημοφιλή μουσική, οι παραγωγικές δυνάμεις (υλικό, τεχνικές κλπ.) της έντεχνης μουσικής θα δυσκολευθούν να αναπτυχθούν. Σε περιπτώσεις όπως του Richard Strauss, μπορεί να συμβεί το αντίθετο: το ακροατήριο να είναι τόσο εκλεπτυσμένο, ώστε να ευνοεί μια τόσο εκλεπτυσμένη και σύνθετη μουσική (βλ.

<https://www.youtube.com/watch?v=6P1WHXKAlk>). Ο Adorno, ωστόσο, δείχνει ότι στην πραγματικότητα και οι παραγωγικές δυνάμεις μπορεί να διαμορφώσουν, θετικά ή αρνητικά, τις παραγωγικές σχέσεις/συνθήκες: γύρω από την εκτέλεση έργων απαιτητικών, όπως οι Συμφωνίες του Μπετόβεν, αναπτύχθηκαν μόνιμοι θεσμοί συμφωνικών συναυλιών και ορχηστρών, ενώ οι όπερες του Βάγκνερ άλλαξαν σταδιακά τον τρόπο ακρόασης στον χώρο της όπερας. Και στις δύο περιπτώσεις, οι μουσικές παραγωγικές δυνάμεις καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό τις μουσικές παραγωγικές σχέσεις/συνθήκες.

Ο Adorno επισημαίνει τη διαλεκτική σχέση μεταξύ μουσικής και **αγοράς**: “Ακόμα και η αυτονομία της μεγάλης μουσικής, μέσα από την οποία αντιστέκεται στις επιταγές της αγοράς, δύσκολα θα μπορούσε να διαμορφωθεί εκτός της”.

Ο Adorno είναι διαλεκτικός στοχαστής: βλέπει όχι μόνο τη μία, την προφανή, αλλά και την άλλη, την αφανή πλευρά των πραγμάτων. Εν προκειμένω, δεν στέκεται στο αυτονόητο γεγονός ότι η απαιτητική έντεχνη μουσική αντιστέκεται από τη φύση της στις επιταγές της αγοράς, αλλά αναδεικνύει και τον θετικό ρόλο που διαδραμάτισε η αγορά και ο ανταγωνισμός που επικρατεί εντός της ως προς την εξέλιξη της μουσικής. Μην ξεχνάμε ότι ο Mozart, για παράδειγμα, έγραψε την πιο σημαντική μουσική του στη Βιέννη, σε συνθήκες μη μισθωτής εργασίας και επικράτησης ενός ανελέητου ανταγωνισμού. Αντίστοιχα ισχύουν για κάθε συνθέτη μέχρι τις μέρες μας!

Η κριτική κοινωνιολογία της μουσικής πρέπει να αναδεικνύει το **ιδεολογικό** και το μη **ιδεολογικό** στοιχείο στην ίδια τη μουσική: “ιδεολογική είναι η μουσική όπου οι παραγωγικές σχέσεις αποσπούν το πρωτείο από τις παραγωγικές δυνάμεις”, όπου δηλαδή η μουσική συνθηκολογεί απέναντι στις παραγωγικές σχέσεις.

Η ειδοποιός διαφορά της κοινωνιολογίας της μουσικής του Adorno έγκειται στο ότι πράγματα όπως η ιδεολογία δεν τα εξετάζει ως χωριστά από τη μουσική (από δω η μουσική, από κει η ιδεολογία), αλλά ως συστατικά της ίδιας της μουσικής. Απλά διατυπωμένο, μια μουσική ενδέχεται η ίδια να έχει ιδεολογικό χαρακτήρα. Και πως τον αναγνωρίζουμε; Από το αν οι παραγωγικές σχέσεις/συνθήκες, π.χ. το γούστο των ακροατών ή η βιομηχανία της μουσικής, έχουν «πάρει το πάνω χέρι» σε σχέση με τη μουσική και της έχουν υπαγορεύσει πως θα είναι. Ιδεολογικά βεβαρημένα είναι για τον Adorno κάθε μουσική που μη μπορώντας να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις που υπαγορεύει η εξέλιξη του μουσικού υλικού και των μουσικών τεχνικών, οι μουσικές παραγωγικές δυνάμεις με άλλα λόγια, συνθηκολογεί με το κυρίαρχο γούστο και έτσι καταντά συντηρητική. Βλ., για παράδειγμα, <https://www.youtube.com/watch?v=u3VnORMh-IA> Σκεφτείτε μόνο ότι αυτή η Συμφωνία γράφτηκε το 1935-36.

Ο ιδεολογικός χαρακτήρας της μουσικής αναδεικνύεται μέσα από τη **μουσική ανάλυση**.

Σε αντίθεση με τους περισσότερους κοινωνιολόγους, οι οποίοι σε πολλές περιπτώσεις δεν έχουν ιδέα από μουσική (!), ο Adorno χρησιμοποιεί τις μουσικές και μουσικολογικές του γνώσεις, με κύριο εργαλείο τη μουσική ανάλυση, για να «αποκωδικοποιήσει» τον κοινωνικό και ιδεολογικό χαρακτήρα της μουσικής.

Παράδειγμα ο Τσαϊκόφσκι, ο οποίος, απευθυνόμενος πρωτίστως στα συναισθηματικά αντανάκλαστικά του ακροατηρίου του, διαμορφώνει τη μουσική του ως παράταξη από συγκινησιακά φορτισμένες μελωδίες που αρνούνται κάθε επικοινωνία, κάθε διαμεσολάβηση μεταξύ τους.

Ο Adorno αναφέρεται συχνά στον Τσαϊκόφσκι ως παράδειγμα ιδεολογικά βεβαρημένης μουσικής. Θεωρεί πως στη προσπάθειά του να ικανοποιήσει, να κολακεύσει το συναισθηματισμό του μεγάλου ακροατηρίου, τη ροπή του στη συγκίνηση, ο Τσαϊκόφσκι παραιτείται ουσιαστικά από την αληθινή επεξεργασία της μουσικής μορφής και απλώς παρατάσσει στη σειρά μελωδίες με έντονο, χτυπητό συναισθηματικό χαρακτήρα. Ένα παράδειγμα στο οποίο ο ίδιος ο Adorno αναφέρεται είναι το αργό μέρος από την Πέμπτη Συμφωνία του Τσαϊκόφσκι:

<https://www.youtube.com/watch?v=w2JBT0HC98I> Στο 17:26 εισάγεται μια μελωδία στο κόρνο, στο 19:12 μια νέα μελωδία στο όμποε, στο 21:05 μια νέα μελωδία στα βιολιά. Και τι συμβαίνει μετά τη

συναισθηματική κλιμάκωση; Μια νέα μελωδία στο 22:55 στο κλαρινέτο! Δεν είναι τυχαίο που ο Τσαϊκόφσκι ειρωνευόταν τον Brahms, το άκρον άωτον της μουσικής επεξεργασίας, που, όπως ο Μπετόβεν, από ένα-δυο μοτίβα μπορούσε να χτίσει ένα ολόκληρο μέρος. Αντίστοιχη, φυσικά, ήταν και η αντιμετώπιση του Τσαϊκόφσκι εκ μέρους του Brahms...

Ως παράδειγμα ιδεολογικά μη βεβαρημένης μουσικής ο Adorno φέρνει αυτήν του Beethoven: τίποτε σε αυτήν δεν προβάλλεται ως απόλυτη, κλειστή θετικότητα, αλλά τα πάντα διαμεσολαβούνται μεταξύ τους κατά τέτοιο τρόπο, ώστε και το όλον της μουσικής σύνθεσης να παράγεται μέσα από τη διαμεσολάβηση των επιμέρους στοιχείων της και να μην επιβάλλεται βίαια, ψευδώς επομένως, πάνω τους (η μουσική ως εικόνα μίας ορθής κοινωνίας).

Σε αντίθεση με τον Τσαϊκόφσκι, μια από τις φήμες που συνόδευαν τον Μπετόβεν είναι ότι δεν μπορεί να γράψει μια σωστή μελωδία. Αυτό πράγματι σε μεγάλο βαθμό ισχύει, όχι όμως για λόγους «ανικανότητας», αλλά για το ότι ο Μπετόβεν δεν στοχεύει στα επιμέρους συστατικά της μορφής, σε ωραίες μελωδίες, αλλά στο σύνολο της μορφής. Έτσι, έναντι της μελωδίας προκρίνει το μοτίβο, το οποίο και εύπλαστο είναι και πολλές συνδέσεις επιτρέπει, ενώ οι μελωδίες του σε πολλές περιπτώσεις δεν ολοκληρώνονται αλλά ενσωματώνονται στη ροή της μουσικής, αφήνονται «ανοικτές». Ο Μπετόβεν δεν ξεκινά από το μορφολογικό σχήμα για να το «γεμίσει» με ωραίες μελωδίες (χωρίς φυσικά κι αυτό να αποκλείεται), αλλά ξεκινά από τα βασικά συστατικά των μελωδιών, τα μοτίβα, για να παράγει από αυτά και την επεξεργασία τους τη συνολική μορφή της μουσικής. Είναι ωσάν ελεύθεροι άνθρωποι να αποφάσισαν να δημιουργήσουν οι ίδιοι την κοινωνία που επιθυμούν μέσα από ελευθερία και χωρίς το σχήμα της κοινωνίας να τους έχει επιβληθεί βίαια έξωθεν. Στη μεγάλη μουσική ο Adorno αναγνωρίζει την εικόνα της ορθής και δίκαιης κοινωνίας.

Για τον Adorno μόνο η εκάστοτε πλέον προχωρημένη, **ριζοσπαστική** μουσική (π.χ. του Bach, του Beethoven, του Schoenberg) αντιπροσωπεύει τις πραγματικές μουσικές παραγωγικές δυνατότητες της κοινωνίας.

Ναι, στη μουσική τους δεν είναι οι παραγωγικές σχέσεις/συνθήκες (κυρίαρχο γούστο, εργοδότες, εμπόριο) που υπαγορεύουν το χαρακτήρα της, αλλά οι δικές τους παραγωγικές, μουσικοσυνθετικές δυνατότητες. Ήδη η μουσική του Bach θεωρείτο πολύ «προχωρημένη», πολύπλοκη και εξεζητημένη για το κυρίαρχο γούστο, η δική του όμως μουσική ήταν που αποτελούσε την αιχμή της τότε μουσικής πρωτοπορίας και αντιπροσώπευε το μέγιστο που η τότε κοινωνία μπορούσε να πετύχει στον τομέα της μουσικής. Και αυτό για τον απλούστατο λόγο ότι ο Bach ουδέποτε «συνθηκολόγησε» σε ζητήματα μουσικού υλικού και μουσικής μορφής.

Αντιθέτως, η κοινωνικά πλέον ψευδής μουσική της δικής μας εποχής είναι η λεγόμενη “δημοφιλής μουσική” (popular music), η μουσική της **μουσικής βιομηχανίας**. Σε αντίθεση ακόμα και με μια μουσική τύπου Τσαϊκόφσκι, στις **τυποποιημένες** μορφές της δημοφιλούς μουσικής δεν υφίστανται καν οι μουσικές εκείνες αντιθέσεις που θα όφειλαν να διαμεσολαβηθούν.

Η δημοφιλής μουσική δεν εστιάζει στις μουσικές αντιθέσεις, ούτε στη μουσική ανάπτυξη/επεξεργασία αλλά είτε στην συμπληρωματικότητα, είτε στην παρατακτικότητα σύντομων μελωδικών προτύπων που διαρκώς επαναλαμβάνονται. Για τον Adorno ακριβώς η απουσία πραγματικών αντιθέσεων στη δημοφιλή μουσική αποτελεί εικόνα μας στατικής και μη συγκρουσιακής εικόνας για την κοινωνία. Και μια τέτοια εικόνα, στο βαθμό που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, είναι κίβδηλη και ιδεολογικά βεβαρημένη.

Ακόμα και η “μεγάλη” μουσική μπορεί ωστόσο να αποκτήσει ιδεολογικό πρόσημο μέσα από τις **εκτελέσεις** της.

Ιδεολογικά συμπεριφέρεται η εκτέλεση όταν θυσιάζει την ανάδειξη των δομικών και εκφραστικών ιδιαιτεροτήτων της μουσικής στις απαιτήσεις της **αγοράς** “για ελκυστικότητα, τελειότητα και ωραίες φωνές”, για **ωραίο ήχο**.

Παραδείγματα μιας ιδεολογικά βεβαρημένης εκτέλεσης που εστιάζει στην τελειότητα «λειαινόντας» τις αντιθέσεις της μουσικής, βρίσκει ο Adorno σε περιπτώσεις όπως του Toscanini και του Karajan. Εδώ, σύμφωνα με τον ίδιο (προσωπικά διατηρώ τις επιφυλάξεις μου), τα πάντα θυσιάζονται στο βωμό της ηχητικής ποιότητας και της τεχνικής αρτιότητας, τις οποίες απαιτεί η αγορά. Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=w5uQY9BddtA> και <https://www.youtube.com/watch?v=AFwlhBAoZz4>

Οι δομικά και εκφραστικά ορθές εκτελέσεις, αντιθέτως, οδηγούν στην περιθωριοποίηση.

Ένα παράδειγμα είναι ο Hermann Scherchen. Ο Scherchen υπήρξε μεταξύ άλλων προπαγανδιστής της σύγχρονης μουσικής της εποχής του και αυτός είναι ένας από τους λόγους που τον εκτιμούσε ο Adorno. Ωστόσο, το γεγονός ότι δεν εστίαζε στην τεχνική τελειότητα, κάτι που διακρίνεται σε πολλές ζωντανές ηχογραφήσεις του, τον έθεσαν στο περιθώριο των προτιμήσεων των ακροατών. Βλ. για παράδειγμα, <https://www.youtube.com/watch?v=bfUVqpt5uFs>

Για τον Adorno η **φυσιογνωμική** ανάδειξη των **κοινωνικών χαρακτήρων** που ενσωματώνονται στη μουσική αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά καθήκοντα μιας κριτικής κοινωνιολογίας της μουσικής. Ο μουσικοκοινωνιολόγος πρέπει πρωτίστως να είναι σε θέση να ακούσει τον “ολίγον βεβιασμένο τόνο ανέφελου **μικροαστισμού** στον Mendelsohn όπως και αυτόν ενός προοδευμένου **μεγαλοαστισμού** στον Richard Strauss” ή έναν τόνο **αριστοκρατισμού** στην πιανιστική μουσική του Chopin.

Η μουσική απηχεί την κοινωνία μεταξύ άλλων και μέσα από την απόδοση κοινωνικών χαρακτήρων: του αριστοκράτη, του μεγαλοαστού, του μικροαστού. Αυτό που χρειάζεται ο κοινωνιολόγος για να μπορέσει να διαγνώσει αυτούς τους χαρακτήρες στη μουσική είναι ένα αντί ευαίσθητο στις εκφραστικές ιδιαιτερότητες της μουσικής, στη φυσιογνωμία της. Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=CdDazqakigY> (Mendelssohn) <https://www.youtube.com/watch?v=xUB-qW3Prc0&list=PLNyyVeY4nUuHCqXmJmlsN-BmgD9D59mU4> (Chopin) <https://www.youtube.com/watch?v=igVykrRU-0KU> (Strauss)

Μέσα από τη **μουσική ανάλυση**, ο κριτικός μουσικοκοινωνιολόγος πρέπει να είναι σε θέση να αναγνωρίσει “πως στη μουσική εκφράζονται συγκεκριμένες κοινωνικές σχέσεις,

πως η μουσική προσδιορίζεται από αυτές”.

Εδώ ισχύει ό,τι είπαμε για τη σχέση μουσικής και ιδεολογίας: σκοπός της κοινωνιολογίας της μουσικής, όπως την αντιλαμβάνεται ο Adorno, δεν είναι να εξετάσει τη μουσική και παράλληλα την κοινωνία ως δύο διακριτά μεγέθη, αλλά να διαγνώσει την ίδια την κοινωνία μέσα στη μουσική. Ένα παράδειγμα: στη μορφή σονάτας και στην αντίθεση και πολλές φορές αντιπαράθεση μεταξύ των δύο θεμάτων μπορούμε να διαγνώσουμε τον συγκρουσιακό χαρακτήρα της αστικής κοινωνίας. Ακολουθεί κι άλλο παράδειγμα:

Στον Beethoven π.χ. η ολοκληρωτική σύνθεση εκφράζει την τάση της αστικής κοινωνίας για ολοκληρωτική ενσωμάτωση και έλεγχο (πρβλ. τον κοινωνικό εξορθολογισμό του Weber).

Όπως η αστική κοινωνία σκοπεύει στον πλήρη εξορθολογισμό/έλεγχο της παραγωγής και της διοίκησης, έτσι και στη μουσική του Μπετόβεν διακρίνουμε την ίδια τάση για έλεγχο: τίποτα σε αυτήν δεν είναι τυχαίο και αφημένο στην «έμπνευση». Είναι γνωστό άλλωστε, πως ο Μπετόβεν αφιέρωνε τεράστιο χρόνο εργασίας στις συνθέσεις του. Αποκλείεται όλο αυτό το διάστημα να βρισκόταν σε κατάσταση εκστατικής έμπνευσης!

Επίσης πρέπει να αναδεικνύονται αντιστοιχίες της οργάνωσης της μουσικής μορφής με την **οικονομική οργάνωση** της κοινωνίας.

Παράδειγμα: “Ο **κατακερματισμός των εργατικών διαδικασιών** κατά τη βιομηχανική περίοδο και η μοτιβική-θεματική εργασία από τον Bach και εφεξής, μια μέθοδος ταυτόχρονα αναλυτική και συνθετική, συμφωνούν εσωτερικά. Κατά μείζονα λόγο στον Beethoven νομιμοποιούμαστε να μιλάμε περί **κοινωνικής εργασίας**. Ο **εκδυναμισμός [Dynamisierung]** της κοινωνίας μέσα από την αστική αρχή και ο εκδυναμισμός της μουσικής ομονοούν”.

Προσέξτε σε αυτό το παράδειγμα του Bach την ένταση της θεματικής επεξεργασίας:

<https://www.youtube.com/watch?v=u7wl43HBVPA> ή σε αυτό το παράδειγμα του Μπετόβεν τον δυναμικό χαρακτήρα της μουσικής: <https://www.youtube.com/watch?v=lbb1Mw6k1cU>

Ο Adorno ασκεί κριτική στις θεωρίες που συγχέουν τον κοινωνικό χαρακτήρα της μουσικής με τη **δημοφιλία** της.

Ένα από τα επιχειρήματα υπέρ της δημοφιλούς μουσικής είναι το ότι την ακούν πολύ περισσότερα μέλη της κοινωνίας απ’ ότι την έντεχνη. Για τους εμπειριστές κοινωνιολόγους τούτο αποτελεί απόδειξη μεγαλύτερης κοινωνικής δραστηριότητας της δημοφιλούς μουσικής και άρα εντονότερου κοινωνικού χαρακτήρα.

Οι θεωρίες αυτές (α) παραβλέπουν τον **ιδεολογικό χαρακτήρα της μαζικής μουσικής** και γίνονται έτσι οι ίδιες κομμάτι της κυρίαρχης ιδεολογίας, (β) προτάσσουν τις σφαίρες της **διανομής** και της **κατανάλωσης** έναντι της σφαίρας της παραγωγής, (γ) θεωρούν τις προτιμήσεις της μάζας **αυθεντικές**, ενώ στην πραγματικότητα είναι ήδη **προδιαμορφωμένες**, (δ) παραβλέπουν ότι η μελέτη των αντιδράσεων των ακροατών στη

μουσική δεν διαφωτίζει κατ' ανάγκη για το **αντικειμενικό κοινωνικό νόημα** της μουσικής.

Στον ιδεολογικά χαρακτήρα της δημοφιλούς μουσικής αναφερθήκαμε προηγουμένως. Σύμφωνα με τον Adorno αυτόν ακριβώς τον χαρακτήρα παραβλέπει η εμπειρική κοινωνιολογία, η οποία σήμερα, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, αποτελεί και την κυρίαρχη τάση. Η κοινωνιολογία αυτή προτάσσει τους ακροατές/καταναλωτές έναντι της μουσικής και της μουσικής παραγωγής, τα υποκείμενα της μουσικής ακρόασης έναντι του αντικειμένου της, της ίδιας της μουσικής. Επιπλέον, σε πολλές περιπτώσεις – εδώ ο Adorno έχει τον Silbermann κατά νου – η εμπειρική κοινωνιολογία θεωρεί τις μουσικές προτιμήσεις των ακροατών αυθεντικές και αδιαστρέβλωτες, σε σχέση με τις προτιμήσεις των ακροατών έντεχνης μουσικής, οι οποίες έχουν διαμορφωθεί μέσα από επίσημους μηχανισμούς μουσικής παιδείας. Ο Adorno ωστόσο μας καλεί να σκεφτούμε αν οι προτιμήσεις των ακροατών δημοφιλούς μουσικής δεν έχουν διέλθει από μηχανισμούς εμπορικής προπαγάνδας και επομένως αν είναι τόσο «αυθεντικές» όσο διατείνονται. Δεν έχετε παρά να απευθυνθείτε στη δική σας εμπειρία και στον ανηλεή «βομβαρδισμό» των ΜΜΕ με κάθε είδος εμπορικής μουσικής που μπορεί κανείς να φανταστεί. Σε τελική ανάλυση, όπως τουλάχιστον το βλέπει ο Adorno, μάλλον στην μεγάλη έντεχνη μουσική μπορεί κανείς να διαγνώσει πιο πιστά τον χαρακτήρα της εκάστοτε κοινωνίας.

Ο Adorno ωστόσο τοποθετείται κριτικά και απέναντι στις θεωρίες που προκρίνουν το **απόλυτο πρωτείο της παραγωγής** έναντι των παραγωγικών σχέσεων.

Οι θεωρίες αυτές αγνοούν (α) ότι η πρόταξη του συνθέτη έναντι του εκτελεστή και του ακροατή στο εσωτερικό της μουσικής κοινωνικής δομής δεν έχει χαρακτήρα οντολογικό, αλλά ιστορικό, και (β) προϋποθέτει τη νεωτερική επικράτηση της αστικής τάξης και της ιδεολογίας της, σημαίνουσα συνιστώσα της οποίας είναι η **αυτονομία του υποκειμένου**, με την οποία συσχετίζεται η **αυτονόμηση του εμπορεύματος και της αξίας του**.

Αυτό που ο Adorno εδώ επισημαίνει είναι ότι η πρόταξη του συνθέτη έναντι της κοινωνίας είναι σχετικά πρόσφατο απόκτημα στην ιστορία της έντεχνης μουσικής και ως εκ τούτου δεν θα πρέπει να απολυτοποιείται. Ο συνθέτης πρέπει να βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με την κοινωνία και όχι σε σχέση κάθετης αντιπαράθεσης με αυτήν. Η τελευταία αυτή στάση έχει μάλιστα ιδεολογικό χαρακτήρα, καθώς εκφράζει τον λεγόμενο «αστικό ατομισμό», σε συσχετισμό με τον οποίο βρίσκεται ο ατομισμός των εμπορευμάτων, το ότι φαντάζουν σαν πράγματα απόλυτα και άσχετα με τον κοινωνικό περίγυρο και τις παραγωγικές δυνάμεις. Αυτό η μαρξιστική θεωρία το αποκαλεί «φετιχισμό του εμπορεύματος». Στη φετιχιστική σχέση με τα πράγματα τείνουμε να αποδίδουμε στο ίδια τα πράγματα ιδιότητες τις οποίες στην πραγματικότητα έχουμε εμείς οι ίδιοι προβάλλει σε αυτά. Έτσι λοιπόν, ούτε απόλυτο πρωτείο της κατανάλωσης, ούτε της παραγωγής είναι αυτό που χρειάζεται μια αληθινά κριτική κοινωνιολογία της μουσικής.

Απέναντι στις θεωρίες της απόλυτης ατομικότητας και της ιδιοφυΐας, ο Adorno επισημαίνει: “Το μουσικοσυνθετικό υποκείμενο δεν είναι ατομικό αλλά συλλογικό. Σε κάθε μουσική, κι αν ήταν από άποψη ύφους τα μέγιστα ατομιστική, ανήκει αναπόσπαστα ένα συλλογικό περιεχόμενο: κάθε ήχος λέει ήδη Εμείς”. Προτάσσεται έτσι

ο κοινωνικός χαρακτήρας της μουσικής έναντι του ατομικού (πρβλ. Simmel!).

Πρόκειται για μια πολύ σπουδαία επισήμανση: στο βαθμό που το κάθε μέλος μιας κοινωνίας διαπλάθεται κοινωνικά, ό,τι κι αν κάνει, ό,τι κι αν δημιουργήσει έχει κοινωνικό χαρακτήρα, ακόμα κι αν το άτομο διατείνεται για το αντίθετο. Ακούστε, για παράδειγμα, την υστερορομαντική μουσική ενός Mahler: <https://www.youtube.com/watch?v=6hHKjS8X4I8> Μέσα σε αυτήν την υποτίθεται πολύ προσωπική μουσική, ακούμε τα πάθη και τις αγωνίες μίας ολόκληρης γενιάς και μιας εποχής που οδηγήθηκε στην καταστροφή του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου.

Το κοινωνικό αυτό περιεχόμενο της έντεχνης μουσικής είναι για τον Adorno **υπερταξικό**, δεν ανήκει σε καμία κοινωνική τάξη κατ' αποκλειστικότητα.

Τούτο σημαίνει ότι η έντεχνη μουσική δεν πρέπει να παρουσιάζεται ως μουσική αποκλειστικά της **αστικής τάξης** ή της **ελίτ** (ενάντια στις θεωρίες κοινωνικού ντετερμινισμού της μουσικής).

Εδώ ο Adorno ανασκευάζει το ευρύτατα διαδεδομένο επιχείρημα ότι η έντεχνη/κλασική μουσική είναι μουσική των μεγαλοαστών και των μορφωμένων μεσοαστών και αφορά μόνον αυτούς. Με την ίδια έννοια η δημοφιλής μουσική θα έπρεπε να είναι μουσική των προλετάριων που αφορά μόνον αυτούς ή η δημοτική μουσική μουσική των αγροτών που αφορά μόνον αυτούς. Πρόκειται για μια ακραία και εν πολλοίς αφελή κοινωνιολογική αντίληψη που συγχέει την κοινωνική προέλευση μορφών του πολιτισμού με το αντικειμενικό κοινωνικό τους περιεχόμενο, το οποίο αναφέρεται στο και αφορά το σύνολο μιας κοινωνίας.

Για τον Adorno στην αστική συνθήκη ακόμα και η μαζική δημοφιλής μουσική (του "λαού") είναι μουσική της αστικής τάξης.

Η αστική κοινωνία είναι αστική στο σύνολό της. Στο εσωτερικό αυτής της συνθήκης δεν μπορεί να υπάρξει τίποτα το μη αστικό. Άλλωστε, η δημοφιλής μουσική δημιουργείται στα στούντιο μεγάλων επιχειρήσεων και για λογαριασμό πάμπλουτων μεγαλοαστών! Ακόμα όμως κι όταν δημιουργείται στις γειτονιές ή στα σπίτια απλών ανθρώπων, πρέπει πρώτα να διέλθει τη βάσανο των εμπορευματικών μηχανισμών πριν φτάσει στα υπόλοιπα μέλη της κοινωνίας.

Αν η **μεγάλη έντεχνη μουσική** (ο Adorno χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο) ήταν αποκλειστικά της αστικής τάξης δεν θα μπορούσε να λειτουργήσει κριτικά απέναντι στην αστική κοινωνία και την ιδεολογία της.

Ιδού ένα εύλογο επιχείρημα που σπάνια αναφέρεται στις κοινωνιολογικές συζητήσεις. Ο Adorno επικαλείται εδώ το γνωστό φαινόμενο η έντεχνη μουσική από ένα σημείο κι έπειτα να δημιουργείται σε πείσμα του κυρίαρχου αστικού γούστου. Βλ. για παράδειγμα τη μουσική του Μπετόβεν, του Βάγκνερ ή τη μουσική της ατομικότητας.

Η μεγάλη μουσική λειτουργεί κριτικά με το να αντιστέκεται στο **συντηρητισμό** του εκάστοτε κυρίαρχου **αστικού γούστου**.

Μια τέτοια μουσική έχει όχι μόνο **αισθητική**, αλλά και **κοινωνική αξία** (σύζευξη κοινωνικού και αισθητικού στοιχείου στην τέχνη).

Στις περισσότερες σημερινές θεωρίες η αισθητική αξία ενός έργου διαχωρίζεται από την κοινωνική. Αυτό γίνεται διότι η κοινωνική αξία ενός έργου ταυτίζεται με την κοινωνική δραστηριότητά του. Από τη στιγμή που ο Adorno διαχωρίζει αυτά τα δύο μεγέθη (βλ. πιο πάνω), μπορεί να σκεφτεί ότι όσο μεγαλύτερη είναι η αισθητική αξία ενός έργου, τόσο μεγαλύτερη είναι και η αντικειμενική κοινωνική του αξία! Η αισθητικά μεγάλη μουσική είναι και κοινωνικά μεγάλη!

Οι σημερινές μεταμοντέρνες θεωρίες, με το να διαχωρίζουν την κοινωνική από την αισθητική αξία της τέχνης, υποστηρίζουν τον δήθεν κριτικό χαρακτήρα **και** της δημοφιλούς μουσικής.

Το σφάλμα που συνήθως διαπράττεται σε αυτές τις περιπτώσεις είναι ότι συγχέεται το στιχουργικό περιεχόμενο ενός τραγουδιού με τη μουσική του. Το ότι οι στίχοι ενός τραγουδιού έχουν κριτικό χαρακτήρα απέναντι στην κοινωνία δεν σημαίνει ότι και η μουσική του έχει αντίστοιχο χαρακτήρα. Στην πραγματικότητα εδώ έχουμε μια αντίφαση – το να έχει δηλαδή ένα τραγούδι προοδευτικούς στίχους και ουσιαστικά μη προοδευτική μουσική (μουσική που περιορίζεται σε δυο-τρεις συγχορδίες) – αντίφαση η οποία υπονομεύει την όποια κριτική πρόθεση των δημοφιλών τραγουδιών.

Η ανένδοτη στάση του Adorno απέναντι στη μαζική μουσική συμπυκνώνεται στην ακόλουθη διατύπωση: “Η κριτική κοινωνιολογία της μουσικής οφείλει να διερευνήσει λεπτομερώς γιατί η ελαφρά μουσική, διαφορετικά απ’ ότι πριν από εκατό χρόνια, είναι σήμερα ανεξαιρέτως κακή και δεν μπορεί παρά να είναι κακή. [...] Η μουσική διασκέδασης [U-Musik] δεν επιτυγχάνει τίποτε άλλο από το να επιβεβαιώνει, να επαναλαμβάνει, να σταθεροποιεί τον ψυχολογικό υποβιβασμό στον οποίο εσχάτως οδηγεί ο θεσμός της κοινωνίας τους ανθρώπους. Στη μουσική διασκέδασης οι μάζες απολαμβάνουν, χωρίς να το γνωρίζουν, πόσο υποβιβασμένες είναι. Η εγγύτητα με την οποία η ελαφρά μουσική κολλάει πάνω τους καταστρέφει, μαζί με την αισθητική απόσταση, και την ανθρώπινη αξιοπρέπεια”.

Πρόκειται για μια εξαιρετικά «σκληρή» και για πολλούς σήμερα ακραία τοποθέτηση. Για τον Adorno οποιαδήποτε μουσική δεν πληροί τις προϋποθέσεις της «μεγάλης» μουσικής είναι ήδη «κακή». (Ως προς αυτό προσωπικά κρατώ τις επιφυλάξεις μου). Πόσο μάλλον μια μουσική, η μουσική για διασκέδαση, της οποίας το στοιχειώδες μουσικό υλικό και η υποτυπώδης μορφολογική δομή έχουν ως αποτέλεσμα το μάταιο, την ακύρωση κάθε στοχαστικής στάσης απέναντί της (πράγματι, είναι αστείο να επιχειρήσει κανείς μορφολογική ανάλυση ενός εμπορικού τραγουδιού). Μια τέτοια μουσική, σύμφωνα πάντα με τον Adorno, με το να καταργεί την κριτική απόσταση απέναντί της, καθλώνει τους ακροατές σε μια κατάσταση κοντά σε αυτή του ζώου, η οποία υπονομεύει την ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Στη συνέχεια ο Adorno περνά στο ζήτημα της μουσικής ακρόασης.

Αναπόσπαστο στοιχείο των μουσικών κοινωνικών σχέσεων αποτελεί η **ακρόαση** της μουσικής.

Ο Adorno διακρίνει **πέντε τύπους ακρόασης** της μουσικής και τους εξετάζει με γνώμονα

το βαθμό **εγγύτητας** προς (ή **απόστασης** από) τα αντικειμενικά **δομικά** δεδομένα της μουσικής.

Πιο κοντά σε αυτά βρίσκεται ο 1ος τύπος, αυτός του “**ειδικού ακροατή**” και της “**δομικής ακρόασης**” (structural hearing). Πρόκειται για τον πλέον οριακό και σπάνιο τύπο ακρόασης, που αφορά κυρίως τους επαγγελματίες.

Αφορά όσους σε μια μουσική μπορούν να ακούσουν πράγματα όπως «πρώτο θέμα», «μετάβαση», «δεύτερο θέμα», «απόκλιση στη δεσπόζουσα», «πλήρης επανέκθεση» κλπ. Είναι προφανές ότι μια τέτοια ακρόαση αφορά μουσικούς επαγγελματίες και ειδικούς (και όχι πάντοτε όλους τους!)

Ο 2ος τύπος, του “**καλού ακροατή**”, είναι σε θέση να αντιληφθεί τα κυριότερα στοιχεία της μουσικής δομής (λ.χ. μελωδία και συνοδεία, πρώτο και πλάγιο θέμα) και να θεμελιώσει στοιχειωδώς την αισθητική του κρίση. Αφορά κατά κύριο λόγο άτομα ανώτερης κοινωνικής καταγωγής και υψηλού μορφωτικού επιπέδου.

Ο τύπος αυτός ακροατή παραμένει σπάνιος, αν και λιγότερο σπάνιος από αυτόν του ειδικού. Τα άτομα των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, έχοντας στη διάθεσή τους περισσότερους πόρους και περισσότερο χρόνο, διαμορφώνουν συχνότερα αυτό το είδος ακρόασης. Βέβαια αυτό δεν είναι απόλυτο. Μεγάλο ρόλο στις σημερινές κοινωνίες παίζει και το εκπαιδευτικό περιβάλλον και οι προτεραιότητές του. Σε χώρες υψηλού μορφωτικού επιπέδου, όπως λ.χ. οι σκανδιναβικές, ακόμα και άτομα χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων ενδέχεται να διαμορφώσουν τον υπό συζήτηση τύπο ακροατή. Τουναντίον, σε χώρες όπου το εκπαιδευτικό σύστημα δεν εστιάζει στον πολιτισμό, όπως το δικό μας, ο τύπος του «καλού ακροατή» έντεχνης μουσική παραμένει σπάνιος. Δείτε π.χ. τις γίνεται στη χώρα μας με τους επιχειρηματίες, τους γιατρούς και τους δικηγόρους και πως συρρέουν στα κέντρα μεταμεσονύχτιας διασκέδασης.

Ο 3ος τύπος είναι αυτός του “**μορφωτικού ακροατή ή καταναλωτή**” (Bildungshörer, Bildungskonsument).

Ο τύπος αυτός έχει ελάχιστη επαφή με το αντικειμενικό δομικό και νοηματικό περιεχόμενο της μουσικής.

Υποκατάστατο σε αυτό το έλλειμμα βρίσκει στη **μανιώδη συλλογή γνώσεων**, κυρίως βιογραφικού περιεχομένου, γύρω από τη μουσική, στο **πάθος της αναγνώρισης** τεράστιου πλήθους μουσικών έργων από τις κύριες μελωδίες τους και στις **ατέρμονες επιφανειακές συζητήσεις** γύρω από τις αρετές μουσικών εκτελέσεων.

Εξόχως επιλεκτική, η ακρόαση του μορφωτικού μουσικού καταναλωτή εστιάζει κατά προτίμηση σε “**ωραίες μελωδίες και μεγαλειώδεις στιγμές**”.

Η μουσική είναι τέχνη εξ ορισμού αφηρημένη και δυσπρόσιτη χωρίς τεχνικές γνώσεις. Οι περισσότεροι ακροατές δεν τις έχουν. Γι’ αυτό κι μια μεγάλη μερίδα τους υποκαθιστά αυτό το έλλειμμα τεχνικής γνώσης με τη συσσώρευση κάθε είδους πληροφορίας γύρω από συνθέτες, έργα και εκτελεστές. Υπάρχουν ακροατές που κυριολεκτικά «δεν ξέρουν που πέφτει το ντο» κι όμως γνωρίζουν «απέξω κι ανακατωτά» όλα τα έργα του Mozart ή του Beethoven με τον αριθμό

Köchel ή τον αριθμό opus! Πολλές φορές γνωρίζουν ακόμα και πότε γράφτηκε ένα έργο και υπό ποιες περιστάσεις! Ξέρουν με ποιους συναναστράφηκε ο Τσαϊκόφσκι, το ότι ήταν ομοφυλόφιλος και με ποια κυρία αλληλογραφούσε για πολλά χρόνια χωρίς να την έχει συναντήσει ούτε μια φορά. Γνωρίζουν π.χ. όλες τις ηχογραφήσεις των Συμφωνιών του Μπετόβεν από τον Karajan με τις χρονολογίες τους. Κλπ., κλπ. Για του λόγου το αληθές, δεν έχετε παρά να κάνετε μια έρευνα στο youtube. Οι περισσότεροι από αυτούς που σχολιάζουν είναι προφανές ότι δεν έχουν μουσικές γνώσεις, δεν έχουν πρόσβαση στα δομικά χαρακτηριστικά της μουσικής, έχουν όμως πολλή και ενίοτε σωστή πληροφόρηση γύρω από αυτήν.

Ο 4ος τύπος, του “**συναισθηματικού ακροατή**”, αντιμετωπίζει τη μουσική ως καταλύτη συναισθηματική διέγερσης.

Αδιαφορεί για το αντικειμενικό μουσικό περιεχόμενο και ρέπει προς τον **ανορθολογισμό** και τον **αντι-διανοουμενισμό**.

Είναι εμπορικά εξόχως **διαχειρίσιμος** και ο καλύτερος πελάτης των μουσικών εταιρειών.

Προφανώς! Διότι οι έμποροι προσβλέπουν και στοχεύουν στο συναίσθημα. Τρανή απόδειξη τα σήριαλ και οι δακρύβρεχτες ταινίες. Οι συναισθηματικές μας αντιδράσεις απέναντι στον κόσμο είναι και οι λιγότερο ορθολογικές και κριτικές. Καθιστούν δύσκολο το «όχι» απέναντι σε αυτό που μας παρέχεται. Τούτο, ωστόσο, δεν σημαίνει απαραίτητα ότι η συναισθηματική αντίδραση απέναντι στη μουσική είναι εξ ορισμού ακατάλληλη και προβληματική, ούτε ότι αποκλείει τη διανοητική κατανόηση. Τουναντίον, όσο βαθύτερη είναι η διανοητική κατανόηση της μουσικής, τόσο βαθύτερα και πιο πιστά στη μουσική γίνονται τα συναισθήματα με την οποία την περιβάλλουμε. Το αυτό ισχύει, φυσικά, και για την ίδια τη μουσική. Προβληματική είναι η πρόσληψη της μουσικής όταν αναλώνεται στο συναίσθημα χωρίς την παραμικρή συμμετοχή της γνώσης και του νου. Προβληματικό, για τον Adorno τουλάχιστον, είναι κάποιοι άνθρωποι να δακρύνουν με τα τραγούδια του Σινάτρα λ.χ. (βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=qQzdAsjWGPg> ως το καλύτερο παράδειγμα), χωρίς να συνειδητοποιούν πόσο ρηχά και τυποποιημένα είναι από καθαρά μουσική άποψη. Αν ρωτάτε τη δική μου γνώμη, ένα τραγούδι όπως το παραπάνω με συγκινεί, σίγουρα όμως δεν θα ξόδευα χρήματα να το αγοράσω, ούτε φυσικά χρόνο να το αναλύσω. Η μουσική μου γνώση (και η δική σας φαντάζομαι) με (μας) προφυλάσσει. Τους άλλους όμως; Αν δεν σας κάνει κόπο ακούστε μετά τον Σινάτρα το adagietto από την Πέμπτη Συμφωνία του Mahler: <https://www.youtube.com/watch?v=Les39aIKbzE> Αν αναρωτιέστε για τον μεγάλο αριθμό των ακροάσεων, το κομμάτι αυτό συνδέθηκε με την εξαιρετική ταινία του Visconti «Θάνατος στη Βενετία»: <https://www.youtube.com/watch?v=TyfIXLYINRE> Έτσι έγινε διάσημο. Διαφορετικά, θα το γνώριζαν μόνον οι ακροατές της έντεχνης μουσικής. Αφαιρέστε από το εμπορικό δεδομένο και απλώς αναρωτηθείτε το είδος της συναισθηματικής εμπειρίας που σας παρέχουν τα δύο παραπάνω μουσικά παραδείγματα και ποια είναι πιο βαθιά από την άλλη.

Ο 5ος και τελευταίος τύπος, αυτός του “**στατικού ή μνησικάκου ακροατή**”, προκύπτει εν πολλοίς ως αντίδραση στον συναισθηματικό, όχι όμως από τη σκοπιά μιας διάνοιξης προς την ίδια τη μουσική, αλλά από τη σκοπιά μιας **απέχθειας προς την επίσημη μουσική ζωή** που τον τρέπει σε φυγή προς περιόδους υποθετικά απαλλαγμένες από τη

σύγχρονη εμπορευματοποίηση της μουσικής. Ως παράδειγμα ο Adorno αναφέρει τους διάφορους συλλόγους θιασωτών της μουσικής του Bach και της ακόμα παλαιότερης μουσικής.

Εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα μάλλον σπάνιο τύπο ακροατή, ο οποίος, από αντίδραση τόσο στο διανοουμενισμό των ανώτερων τύπων ακρατή, όσο και στο συναισθηματισμό του συναισθηματικού, διαμορφώνει ένα είδος απέχθειας προς την επίσημη μουσική ζωή που τον ωθεί στη μουσική παλαιότερων και, υποτίθεται, πιο αγνών εποχών. Ο τύπος αυτός σχετίζεται με τον μορφωτικό, διαφοροποιείται όμως από αυτόν ως προς την ακραία επιλεκτικότητα που απορρέει από τη μνησικακία του.

Ακραία εκδοχή του 5ου τύπου ακρόασης είναι αυτή του “**ακροατή διασκέδασης**” (Unterhaltungshörer), η πλέον μαζική και αυτήν την οποία διαχειρίζεται – αν όχι διαμορφώνει – η **μουσική βιομηχανία**. Η ακροαματική συμπεριφορά του μουσικά διασκεδάζομενου είναι εντελώς **παθητική, διασπασμένη και ασυγκέντρωτη**, με εκλάμψεις αναγνώρισης του ήδη γνωστού. Με την παθητικότητά του συμβαδίζουν όλα τα συμπτώματα της **έξης**, ακόμα και της **εξάρτησης**.

Η προσέγγιση του ακροατή διασκέδασης με όρους παθολογίας θα έπρεπε σίγουρα να μας προβληματίζει, ανεξάρτητα από το αν συμφωνούμε με αυτήν ή επιφυλασσόμαστε απέναντί της. Το ότι η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως ένα είδος «ναρκωτικού» ή, σε κάθε περίπτωση, να συνδεθεί με αυτά, είναι γνωστό στην επιστήμη. Βλ., π.χ., D. Aldridge & J. Fachner, *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addiction*, London & Philadelphia 2006. Επίσης είναι σημαντικό να γνωρίζουμε ότι στις σύγχρονες κοινωνίες η συγκεκριμένη λειτουργία της μουσικής σχετίζεται ως επί το πλείστον με τη δημοφιλή, επαναληπτική μουσική. Ελάχιστοι θα άκουγαν π.χ. Μπετόβεν για να περιέλθουν σε κατάσταση τρανς. Η δομική πολυπλοκότητα της συγκεκριμένης μουσικής την καθιστά παντελώς ακατάλληλη για κάτι τέτοιο.

Μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο όπου επικρατούν οι τρεις τελευταίοι, υποκειμενικοί τύποι ακρόασης, η έντεχνη μουσική οφείλει σήμερα την επιβίωσή της περισσότερο στους μηχανισμούς **προσφοράς**, που διαχειρίζονται ένα εντωμεταξύ τεράστιο απόθεμα έργων, παρά στην ίδια τη **ζήτηση**.

Ο Adorno είναι απολύτως ρεαλιστής. Η έντεχνη μουσική οφείλει σήμερα την επιβίωσή της, κατά παράδοξο τρόπο, στις ίδιες εκείνες εταιρείες που μέσα από τη μαζική διάχυση της εμπορικής μουσικής οδήγησαν στη συρρίκνωσή της. Σήμερα ωστόσο συμβαίνει και κάτι που δεν συνέβαινε ακόμα την εποχή του Adorno: τεχνητή ζήτηση έντεχνης μουσικής δημιουργείται από πλήθος μικρών εταιρειών που κυκλοφορούν είτε «ενημερωμένες» εκτελέσεις παλαιάς μουσικής, είτε έργα πολυάριθμων άγνωστων συνθετών. Ένα μέρος της ζήτησης έντεχνης μουσική οφείλεται σίγουρα σε τέτοιες στρατηγικές.

Για τον Adorno η έντεχνη μουσική αποδεικνύεται κοινωνικά λειτουργική ακριβώς με το να μην εξυπηρετεί καμία προφανή κοινωνική λειτουργία.

Ως διαλεκτικός στοχαστής, ο Adorno μιλάει με παράδοξα: η έντεχνη μουσική προφανώς δεν εξυπηρετεί σήμερα καμία κοινωνική (εμπορική, ιδεολογική) λειτουργία. Η άρνηση όμως μιας

τέτοιας λειτουργίας λειτουργεί ως επιβεβαίωση μιας διαφορετικής λειτουργίας, της λειτουργίας έλλειψης λειτουργίας!

Η αποδοχή της καθεστηκυίας τάξης είναι η πραγματική κοινωνική λειτουργία της έντεχνης μουσικής σήμερα.

Αν θέλαμε, ωστόσο, να προσδώσουμε στην έντεχνη μουσική μια θετική λειτουργία, θα ήταν ακριβώς αυτή.

Η λειτουργία αυτή επιτυγχάνεται με το να γίνεται η ίδια η μουσική η **κοινωνική ουτοπία** την οποία υπόσχεται.

Αυτό χρειάζεται διευκρίνιση. Ο Adorno δεν πιστεύει στις ουτοπίες. Βλέπει την ουτοπική σκέψη ως υποκατάστατο μιας ορθής σκέψης που θα έπρεπε να καθορίζει το τι πρέπει να γίνει μέσα από την κριτική ανάλυση αυτού που ήδη υπάρχει ως κοινωνική πραγματικότητα. Η έντεχνη μουσική σήμερα μπορεί να λειτουργήσει ως ένα είδος πραγματοποιημένης κοινωνικής ουτοπίας, με απλά λόγια, ως ένα είδος διαφορετικού, ποιητικού και ευτυχισμένου τόπου στον οποίο μπορεί κανείς να καταφύγει αποδρώντας από την πεζή και δυστυχή πραγματικότητα. Η ιδεολογική χροιά της ρομαντικής αυτής προσέγγισης είναι αισθητή.

Σε αυτό συμβάλλει ο **μη γλωσσικός της χαρακτήρας** που προάγει την ψευδαίσθηση μιας **αμεσότητας** χαμένης στην πραγματική ζωή.

Η μουσική δεν είναι γλώσσα. Αν η γλωσσική επικοινωνία είναι έμμεση επικοινωνία, επικοινωνία που πραγματοποιείται διαμέσου συμβόλων, τότε η μουσική επικοινωνία, ακριβώς επί δεν είναι γλωσσική, εμφανίζεται ως άμεση, οικεία. Για τον Adorno κάτι τέτοιο είναι επίσης προβληματικό: η μουσική, παρότι μη γλώσσα, απαιτεί όλη την ενέργεια του νου για να κατανοηθεί σωστά και κριτικά. Η ορθή και κριτική μουσική ακρόαση είναι η διαμεσολαβημένη από έννοιες μουσικής ακρόαση.

Ο Adorno τοποθετείται ενάντια στον **κοινωνιολογικό εμπειρισμό**. Επιχείρημα: Αν ισχύει η εμπειριστική υπόθεση ότι η υψηλών απαιτήσεων έντεχνη μουσική είναι η μουσική που προτιμούν τα ανώτερα, η λιγότερο απαιτητική αυτή που προτιμούν τα μεσαία και η δημοφιλής αυτή που προτιμούν τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, τότε έχουμε το παράδοξο τα ιδεολογικά περισσότερο βεβαρημένα, “ιδεαλιστικά” ανώτερα στρώματα να προτιμούν την λιγότερο ιδεολογικά βεβαρημένη μουσική και τα κατώτερα, υποτίθεται λιγότερο ιδεολογικά βεβαρημένα, “ρεαλιστικά” κοινωνικά στρώματα, την περισσότερο ιδεολογικά βεβαρημένη μουσική.

Το επιχείρημα λειτουργεί ως ανασκευή του επιχειρήματος των εμπειριστών. Ο Adorno προσπαθεί να αποσυνδέσει τον αυστηρό συσχετισμό μεταξύ μουσικής και κοινωνικών τάξεων. Αυτό που λέει είναι ότι από ιδεολογική άποψη κανονικά θα έπρεπε να συσχετίσουμε την κατώτερη τάξη με την έντεχνη μουσική και την ανώτερη με τη δημοφιλή. Το γεγονός ότι και αυτή η αντιστροφή είναι προβληματική, δείχνει ότι η σωστή λύση είναι η ταξική αποσύνδεση της μουσικής: η μεγάλη έντεχνη μουσική δεν «ανήκει» σε καμία τάξη, αλλά στο σύνολο της κοινωνίας.

Το **ταξικό στοιχείο** στη μουσική δεν εντοπίζεται στην ταξική καταγωγή των παραγωγών ή των καταναλωτών της, αλλά στην ίδια της τη **φυσιογνωμία**.

Αυτό το κατανοούμε αν αναλογιστούμε ότι οι περισσότεροι συνθέτες δεν ανήκουν στην ανώτερη τάξη. Ακόμα και ο «αριστοκρατικός» Chopin ήταν μικροαστός. Ο αριστοκρατισμός αφορά τη μουσική του και είναι άσχετος από αυτόν τον ίδιο.

Παραδείγματα: Chopin και αριστοκρατισμός, Beethoven και επαναστατικός αστισμός, Wagner και παραιτημένος αστισμός (αντανακλάται στην παραίτηση διαμεσολάβησης των μουσικών στοιχείων), Brahms και ατομιστικός αστισμός.

Οι περιπτώσεις του Chopin και του Beethoven είναι σαφείς. Αυτές του Wagner και του Brahms χρήζουν διευκρίνισης. Η μουσική αυτών των τελευταίων συνθετών γράφτηκε ως επί το πλείστον μετά την επανάσταση των ετών 1848-49. Τα επαναστατημένα μικροαστικά και μεσοαστικά στρώματα, στα οποία ανήκαν οι εν λόγω συνθέτες, γνώρισαν κοινωνική ήττα. Λογικό ήταν η σκέψη τους να γίνει πιο εσωστρεφής και πιο απαισιόδοξη. Το 1854 ο Wagner γνωρίζεται με την απαισιόδοξη φιλοσοφία του Schopenhauer και η μουσική του αποκτά τραγικό πρόσημο:

<https://www.youtube.com/watch?v=wXh5JprKqiU> Η μουσική του Brahms, παρότι δύσκολα θα την ονόμαζε κανείς απαισιόδοξη, αποκτά όλο και πιο πολύ νοσταλγικό και εσωστρεφή χαρακτήρα: <https://www.youtube.com/watch?v=w4nnjhHe15U> (το v. 2 στο 05:47),

<https://www.youtube.com/watch?v=FFxMcLChcY> και <https://www.youtube.com/watch?v=16io5rzmsQ> (το v. 2 στο 07:12).

Η **κοινωνική δραστηριότητα** της έντεχνης μουσικής δεν είναι δεδομένη:

- Αντιμετωπίζει **έλλειμμα αισθητικής κατανόησης** εκ μέρους αυτών που είναι πρόθυμοι να την στηρίξουν οικονομικά (βλ. περίπτωση Wagner)

- Αντιμετωπίζει την αντίσταση ενός γενικευμένου **σχετικισμού και πλουραλισμού του γούστου**, που ο Adorno θεωρεί τους μεγαλύτερους εχθρούς της έντεχνης μουσικής.

Για τον Adorno οι μεγαλύτεροι εχθροί της έντεχνης μουσικής είναι αφενός η άγνοια ακόμα και εκείνων που οικονομικά (επιχειρηματίες, κράτος) ή θεσμικά (κράτος, ιδιώτες) τη στηρίζουν και αφετέρου το επιχείρημα ότι δεν υπάρχουν αντικειμενικά κριτήρια του γούστου, όλοι έχουν το δικό τους και όλα τα γούστα είναι ίσα (σχετικισμός), όπως επίσης ότι δεν υπάρχει μία μουσική αλλά πολλές «μουσικές», όλες τους ισότιμες (πλουραλισμός). Καλό παράδειγμα για την πρώτη περίπτωση παραμένει ο Wagner: αναγκασμένος να προσφεύγει για τις ανάγκες παρουσίασης των πολυδάπανων έργων του σε πάσης φύσεως πάτρωνες και ισχυρούς παράγοντες, συχνά σχολιάζει την άγνοιά τους. Παράδειγμα πλουραλιστικής διαχείρισης της μουσικής μπορεί να αποτελέσει το δικό μας Μέγαρο Μουσικής, όπου τα τελευταία χρόνια εκπροσωπείται σχεδόν κάθε είδος μουσικής, με την έντεχνη μουσική να καταλαμβάνει όλο και λιγότερο χώρο στα προγράμματά του.

Η διαρκής επανάληψη ενός περιορισμένου ρεπερτορίου οδηγεί αναπόφευκτα στη μετατόπιση του κοινωνικού και οικονομικού ενδιαφέροντος από τη μουσική παραγωγή στην **αναπαραγωγή** της, τη μουσική εκτέλεση.

Κάποτε το όνομα του συνθέτη αναγραφόταν με μεγάλα γράμματα και τα ονόματα των συντελεστών με μικρότερα (πολλές φορές δεν αναγράφονταν καν). Από ένα σημείο κι έπειτα και στο βαθμό που το ρεπερτόριο παγιωνόταν και συρρικνωνόταν (που άρχισε, με άλλα λόγια, να παίζουν όλο τα ίδια έργα), η κατάσταση άρχισε να αντιστρέφεται με τα ονόματα των εκτελεστών να αναγράφονται με μεγάλα γράμματα και αυτά των συνθετών με μικρότερα. Προδήλως, κάτι έπρεπε να κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον των ακροατών και αυτό άρχισε να γίνεται η εκτέλεση και οι εκτελεστές και όχι το έργο. Δέστε, για παράδειγμα: <https://www.youtube.com/watch?v=45mWi4qY5v0> Συγκρίνετε το μέγεθος της γραμματοσειράς στο όνομα του μαέστρου με αυτό στα ονόματα των συνθετών.

Αποτελέσματα αυτής της μετατόπισης είναι το μουσικό **star system**, η αποθέωση της **δεξιότητας** και της **τελειοκρατίας** (Perfektionismus), αλλά και η υποχώρηση της δομικής εκτέλεσης και η ισοπέδωση της εσωτερικής διαφοροποίησης της μεγάλης μουσικής.

Η ενίσχυση του **οικονομικού παράγοντα** στη διαμόρφωση του **μουσικού ρεπερτορίου** οδηγεί στην αντιστροφή της κατάστασης που κυριάρχησε στο 19ο αιώνα: ενώ τότε οι ιδιωτικοί θεσμοί ήταν που αναλάμβαναν τη στήριξη της νέας μουσικής και οι δημόσιοι λειτουργούσαν ως τοποτηρητές της ακαδημαϊκής συντήρησης, σήμερα οι ιδιωτικοί θεσμοί είναι αυτοί που τροφοδοτούν οικονομικά το συντηρητικό ρεπερτόριο και οι δημόσιοι θεσμοί αυτοί που αναλαμβάνουν την έμπρακτη υπεράσπιση της νέας παραγωγής.

Για να το καταλάβουμε, μπορούμε να αναλογιστούμε το γεγονός ότι σήμερα χωρίς κρατική χρηματοδότηση παραγωγές σύγχρονης έντεχνης μουσικής είναι πρακτικά αδύνατο να ευδοκιμήσουν. Τουναντίον, οι ιδιωτικοί θεσμοί (ΜΜΕ, εταιρείες) προτιμούν την πεπατημένη και ενισχύουν το «κλασικό» ρεπερτόριο με τη σίγουρη ζήτηση. Κατά το 19^ο αιώνα συνέβαινε ακριβώς το αντίθετο: ο Wagner, ο τότε πιο ριζοσπαστικός συνθέτης, έπρεπε να αναζητήσει ιδιωτικές χορηγίες για να πραγματοποιήσει τα καλλιτεχνικά του σχέδια. Το θέατρο του Bayreuth, για παράδειγμα, χτίστηκε ως επί το πλείστον από τέτοιες χορηγίες.

Ένα ακόμα στοιχείο της σημερινής μουσικής ζωής που η κριτική κοινωνιολογία δεν μπορεί να αγνοήσει είναι τα **σύγχρονα τεχνολογικά μέσα** μουσικής ακρόασης, το **ραδιόφωνο** και ο **δίσκος**. Επισημαίνοντας ότι η διαζώσης μουσική ακρόαση ευνοεί την ανάπτυξη της δομικής ακρόασης, ο Adorno αναγνωρίζει στη **μαζικότητα** του ραδιοφώνου και του δίσκου τη δυνατότητα η έντεχνη μουσική να πάψει να αποτελεί κοινωνικό προνόμιο των λίγων και οικονομικά εύρωστων.

Ο Adorno είναι ανοικτός στις νέες τεχνολογίες, αφού όχι μόνο επιτρέπουν η μεγάλη μουσική να φτάσει στις μάζες, αλλά και ενισχύουν τη δομική ακρόαση, αφού ένα δίσκο μπορούμε να τον παίξουμε όσες φορές θέλουμε και να επαναλάβουμε την ακρόαση κάποιων σημείων που μας ενδιαφέρουν.

Επιπλέον, μια σωστά οργανωμένη μουσική ακρόαση από το ραδιόφωνο ή από δίσκους, όπου η **επανάληψη** είναι εφικτή, θα μπορούσε να ενισχύσει την ανάπτυξη της **δομικής**

ακρόασης της μουσικής, αποκτώντας έτσι **παιδαγωγική λειτουργία**.

Πρόβλημα, ωστόσο, για την κριτική κοινωνιολογία της μουσικής αποτελεί η μουσική **κοινή γνώμη** στο βαθμό που, ως σύνολο **στερεοτύπων** γύρω από τη μουσική, εμποδίζει την ανάπτυξη των μουσικών παραγωγικών δυνάμεων και ευνοεί τη **μουσική χειραγώγηση**.

Αν θυμάστε, ο Silberman αντιμετώπισε τη μουσική κοινή γνώμη θετικά, καθώς σε αυτήν αναπτύσσεται γόνιμος διάλογος αναφορικά με τη μουσική. Αυτό όμως που η κοινή γνώμη δεν μπορεί να αποφύγει είναι η δημιουργία και αναπαραγωγή στερεοτύπων γύρω από συνθέτες, έργα και εκτελεστές, του τύπου «ο Bruckner είναι ο Wagner της Συμφωνίας» ή «η ατονική και γενικά η σύγχρονη μουσική είναι εγκεφαλική». Τα στερεότυπα αυτά παρεμποδίζουν τη συνειδητοποίηση ότι, εν προκειμένω, το μόνο που συνδέει τον Bruckner με τον Wagner είναι η χρωματική αρμονία ή ότι η πιο γνωστή ατονική μουσική του Schoenberg, για παράδειγμα, είναι προϊόν αθεματικής γραφής, χωρίς επανάληψη και επεξεργασία θεμάτων και χωρίς χρήση δωδεκαφθογγικών μεθόδων. Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=P6PKIraXpIk>

Οι **προκαταλήψεις** της μουσικής κοινής γνώμης είναι σήμερα ιδιαίτερα εμφανείς στην αρνητική σχέση της με τη **μοντέρνα** έντεχνη μουσική.

Έχουν ως αφετηρία τους μια στρεβλή έννοια **κανονικού**, όπου απολυτοποιείται ένας ιστορικά διαμορφωμένος και οριοθετημένος τύπος μουσικής ακρόασης, εν προκειμένω αυτός της λειτουργικής τονικότητας.

Υπάρχει διάχυτη η εντύπωση ότι η τονική μουσική είναι τρόπον τινά «φυσική» και υπακούει σε ακλόνητους μουσικούς νόμους, ενώ η ατονική μουσική είναι «τεχνητή» και καταργεί αυθαίρετα αυτούς τους νόμους. Στην πραγματικότητα κανένα μουσικό σύστημα δεν είναι φυσικό, όλα τους είναι ιστορικά διαμορφωμένα και μεταβλητά και μουσικοί «νόμοι» δεν υπάρχουν, μόνον υφολογικοί και μορφολογικοί κανόνες. Επίσης, κανένα σύστημα δεν είναι πιο «εγκεφαλικό» από τα άλλα: υπενθυμίζω την πολυπλοκότητα της αναγεννησιακής πολυφωνίας ή αυτής του Bach, των Συμφωνιών και των κουαρτέτων των Μπετόβεν ή των Συμφωνιών του Mahler. Μπροστά στην πολυπλοκότητα αυτής της μουσικής χωριούν τα σύγχρονα έργα.

Οι **προκαταλήψεις** της κοινής γνώμης απέναντι στη μοντέρνα μουσική είναι όμως εν πολλοίς και αποτέλεσμα ελλιπούς ιστορικής γνώσης.

Μοναδική δυνατότητα διαμεσολάβησης της κοινής γνώμης με την αντικειμενικότητα, την “αισθητική αλήθεια” του σύνθετου μουσικού έργου, βλέπει ο Adorno στη **μουσική κριτική**, το “θεσμικό όργανο της δημόσιας κοινής γνώμης”.

Και πάλι σε αντίθεση με τη μουσική κοινή γνώμη, που βλέπει στους μουσικοκριτικούς έναν εχθρό της μουσικής δημιουργίας, ο Adorno αναβιβάζει το ρόλο του μουσικοκριτικού σε έναν από τους παράγοντες ανάδειξης των κρυμμένων διαστάσεων της μουσικής, της «αισθητικής αλήθειας» της μουσικής. Ο προικισμένος και ενημερωμένος μουσικοκριτικός διαμεσολαβεί μεταξύ του συνθέτη και του ακροατηρίου καθιστώντας την απαιτητική μουσική περισσότερο κατανοητή. Τρανά παραδείγματα τέτοιων μουσικοκριτικών υπήρξαν στη Γερμανία ο Paul Bekker,

που εκτός από μουσικοκριτικός ήταν και εξαίρετος μουσικολόγος και κοινωνιολόγος της μουσικής,^[1] και στην Ελλάδα ο Μίνως Δούνιας.

“Κοινωνικά είναι η μουσική κριτική νόμιμη, επειδή μόνον αυτή καθιστά δυνατή την κατάλληλη πρόσβαση της γενικής συνείδησης στα μουσικά φαινόμενα”.

Μια τέτοια πρόσβαση είναι δυνατή υπό τον όρο ότι η μουσική κριτική έρχεται σε ρήξη με στερεότυπα της κοινής γνώμης, που αντί να διαφωτίζουν ως προς τη μουσική ιδιαιτερότητα τη συσκοτίζουν μέσα από αφηρημένες και τετριμμένες γενικότητες (κλισέ).

Για τον Αδορνο η πραγματική δουλειά του μουσικοκριτικού ξεκινά ακριβώς εκεί που τελειώνουν οι κοινοτοπίες, στη διάγνωση δηλαδή της μουσικής ιδιαιτερότητας.

[1] Στη χώρα μας είναι γνωστός μέσα από την ελληνική μετάφραση του βιβλίου του *Η ορχήστρα. Ένα χρονικό της ανθρώπινης συλλογικότητας*, Αθήνα 1989.

9. Νεότερες τάσεις στον αγγλόφωνο κόσμο

Κεφάλαια 3 και 4 από το λήμμα του John Shepherd «Sociology of Music» στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^η έκδοση 2001

Μετάφραση, σχόλια και σημειώσεις: Μάρκος Τσέτσος.

Μπορεί να υποστηριχθεί πως οι πολιτισμικές και διανοητικές μεταβολές, που αρχικά έλαβαν χώρα τη δεκαετία του 1950 και μετά, ακόμα πιο έντονα, τη δεκαετία του 1960, έδωσαν το έναυσμα για μια τομή στις ακαδημαϊκές σπουδές της μουσικής, μια τομή στην οποία συνέβαλλαν με αποφασιστικό τρόπο κοινωνιολογικά και κοινωνικά ανθρωπολογικά ζητήματα. Στις ΗΠΑ αυτή η τομή έγινε για πρώτη φορά αισθητή με την ίδρυση, το 1955, της Εθνομουσικολογικής Εταιρείας. Η Εθνομουσικολογία ήταν μια επιστήμη που αρχικά αναπτύχθηκε στις ΗΠΑ από τις επιστήμες της κοινωνικής ανθρωπολογίας και της μουσικολογίας.

Σχόλιο: Η κοινωνική ανθρωπολογία μελετά τον άνθρωπο από τη σκοπιά του κοινωνικού του περιβάλλοντος και των κοινωνικών σχέσεων που αναπτύσσονται μέσα σε αυτό. Κατανοεί τον άνθρωπο ως ον κοινωνικό και κοινωνικά διαμορφωμένο. Η Εθνομουσικολογία μελετά τη μουσική με τις μεθόδους της Εθνολογίας. Εδώ υποστηρίζεται ότι οι δύο αυτές επιστήμες επηρέασαν αποφασιστικά την ανάπτυξη της μουσικολογίας μετά το 1950.

Η συνηγορία αυτής της Εταιρείας υπέρ της συμπερίληψης της παραδοσιακής μουσικής στα προγράμματα σπουδών των πανεπιστημιακών ιδρυμάτων, των σχολών και των τμημάτων μουσικών σπουδών έμελλε να έχει μακροπρόθεσμες συνέπειες ως προς την αμφισβήτηση της αποκλειστικότητας της έντεχνης μουσικής.

Σχόλιο: Αυτό που κυρίως διακρίνει την αγγλόφωνη κοινωνιολογία της μουσικής μετά το θάνατο του Adorno είναι η προτεραιότητα που δίνει στην παραδοσιακή και τη δημοφιλή μουσική.

Από εκεί και πέρα, οι πολιτισμικές και πολιτικές προκλήσεις της δεκαετίας του 1960, στενά συνδεδεμένες με τις ποικίλες εξελίξεις στη ροκ, τη φολκ και τη δημοφιλή μουσική, οδήγησαν στη δημιουργία μια γενιάς νέων ανθρώπων, μερικοί από τους οποίους, με το να κατέχουν ακαδημαϊκές θέσεις σε ένα εύρος επιστημών κατά τη δεκαετία του 1970, έφεραν μαζί τους τους πολιτισμικούς, πολιτικούς και μουσικούς τους δεσμούς. Κάτι παρόμοιο είχε συμβεί στις ΗΠΑ στα τέλη της δεκαετίας του 1930 και στη δεκαετία του 1940, όταν μια νεότερη γενιά επιστημόνων μεγαλωμένων με τη τζαζ, εντάχθηκαν στον ακαδημαϊκό χώρο: η τζαζ, αργά αλλά σταθερά, έγινε αποδεκτή ως νόμιμο αντικείμενο ακαδημαϊκής μελέτης.

Η προτιμώμενη μουσική της δεκαετίας του 1970 ήταν η ροκ και η εισαγωγή της στον ακαδημαϊκό χώρο είχε τέσσερις συνέπειες: η αμφισβήτηση της αποκλειστικότητας της

έντεχνης μουσικής που είχε τεθεί από την Εθνομουσικολογία συμπληρώθηκε από μια προσπάθεια για εισαγωγή της δημοφιλούς μουσικής στην εκπαίδευση, τόσο στη δεύτερη, όσο και στην τρίτη βαθμίδα, μια προσπάθεια που σε μεγάλο βαθμό βασίστηκε σε κοινωνιολογικά επιχειρήματα. Η ίδια η κοινωνιολογία άρχισε ολοένα και πιο γρήγορα να ασχολείται με μορφές της δημοφιλούς μουσικής. Ως πεδίο έρευνας άρχισε επιπροσθέτως να δημιουργεί μια αναγνωρίσιμη κοινότητα επιστημόνων και, για λίγο, να ακολουθεί μια συνεκτική διανοητική πορεία (η ίδρυση, το 1979, της Διεθνούς Εταιρείας για τη Μελέτη της Δημοφιλούς Μουσικής αποτελούσε εν μέρει έκφραση αυτών των τάσεων).

Παράλληλα [η κοινωνιολογία της μουσικής] άρχισε να υπόκειται σε δύο μετασχηματισμούς: άρχισε να ασκείται τόσο από μη κοινωνιολόγους όσο και από κοινωνιολόγους και, κατά τη τέλη της δεκαετίας του 1970, τα δημοκρατικά και κριτικά της ένστικτα την ώθησαν αποφασιστικά και ταχύτατα εκτός των ορίων των καθιερωμένων της ζητημάτων σε συζητήσεις με την εθνομουσικολογία, αλλά και με διεπιστημονικές διανοητικές τροχιές όπως οι πολιτισμικές σπουδές και ο φεμινισμός. Η κοινωνιολογία, μέσα από τις σχέσεις της με τη μελέτη της μουσικής [ενν.: με τη μουσικολογία], άρχισε να εκδηλώνει κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1980 τόσο τον πορώδη χαρακτήρα των επιστημονικών της ορίων, όσο και την κίνησή της προς ένα εμφανές στάδιο κρίσης.

Σχόλιο: Αυτό που κρατάμε είναι ότι η κοινωνιολογία της μουσικής στον αγγλόφωνο κόσμο (α) άρχισε να ασκείται και από κοινωνιολόγους χωρίς μουσικές γνώσεις και (β) άρχισε να αμφισβητεί τα όρια που τη χώριζαν από την Εθνομουσικολογία και από την πολιτισμική σπουδή της μουσικής και να συνδιαλέγεται μαζί τους, κινδυνεύοντας όμως έτσι να χάσει το διακριτό της χαρακτήρα.

Αυτός ο αλλαγμένος χαρακτήρας της κοινωνιολογίας της μουσικής άρχισε να γίνεται εμφανής πρώτα στη Μεγάλη Βρετανία [...]. Το 1977 ήρθε η δημοσίευση του βιβλίου *Τίνος μουσική; Μια κοινωνιολογία των μουσικών γλωσσών* του Shepherd και άλλων και του βιβλίου του Christopher Small *Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση* [υπάρχει και στα Ελληνικά]. Και τα δύο βιβλία ρίχνουν μια κριτική ματιά στην κοινωνική συγκρότηση και τον κοινωνικό χαρακτήρα της έντεχνης μουσικής και υποστηρίζουν τη σοβαρή μελέτη και άλλης μουσικής, περιλαμβανομένης της δημοφιλούς, με όρους και κριτήρια παρμένα όχι από τη μελέτη της έντεχνης μουσικής, αλλά από το εσωτερικό των πολιτισμικών και κοινωνικών πραγματικοτήτων των ανθρώπων που δημιουργούν και εκτιμούν τη μουσική αυτών των άλλων ειδών. Το έργο του Shepherd και των συναδέλφων του επηρεάστηκε από το βιβλίο των Berger και Luckmann *Η κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητας* (1967) το οποίο [...] υποστήριζε το ότι η υποκειμενική και η αντικειμενική πραγματικότητα κατασκευάζονται κοινωνικά.

Σχόλιο: Σε αυτό πρέπει λιγάκι να σταθούμε καθώς αφορά τον χαρακτήρα την κυρίαρχης σήμερα

τάσης στην αγγλόφωνη κοινωνιολογία της μουσικής. Για τους αγγλόφωνους κοινωνιολόγους δεν υπάρχει μια αντικειμενική πραγματικότητα (π.χ. μια ακουστική πραγματικότητα) διαφορετική από τους ανθρώπους που τη γνωρίζουν και τη μελετούν, αλλά ο χαρακτήρας της πραγματικότητας διαμορφώνεται από τις κοινωνικά διαμορφωμένες αντιλήψεις που έχουν γι' αυτήν τα μέλη μιας κοινωνίας. Με την έννοια αυτή, η μουσική δεν είναι ένα σύνολο από ήχους, αλλά ένα σύνολο από κοινωνικά διαμορφωμένες («κατασκευασμένες») αντιλήψεις γύρω από αυτούς.

Μαζί με το βιβλίο του Kuhn (Κουν) *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων* (1962), το έργο των Berger και Luckmann έθεσε τα θεμέλια μιας πιο σχετικιστικής κοινωνιολογίας της γνώσης και του πολιτισμού αναφορικά με τη μουσική απ' ό,τι μέχρι τότε.

Σχόλιο: Ο σχετικισμός είναι μια τάση της σκέψης που πρεσβεύει ότι δεν υπάρχει μια ενιαία και καθολικά αποδεκτή αλήθεια, αλλά υπάρχουν πολλές αλήθειες, όλες ισότιμες μεταξύ τους και σχετικές προς τα άτομα ή τις συλλογικότητες (κοινωνικές ομάδες, κοινωνίες, πολιτισμούς) που τις υποστηρίζουν. Οι αγγλόφωνοι κοινωνιολόγοι της μουσικής αξιοποιούν το σχετικισμό για να αντιπαλέψουν την έως τότε κυριαρχία της έντεχνης μουσικής στον ακαδημαϊκό χώρο, αμφισβητώντας την αξία της με το να τη σχετικοποιούν.

Στο βιβλίο *Κοινωνιολογία του ροκ* (1978) ο Frith υποστήριξε ότι η κοινωνική σημασία της δημοφιλούς μουσικής στη Βρετανία έπρεπε να κατανοηθεί με όρους διαφοράς τόσο μεταξύ γενεών, όσο και μεταξύ κοινωνικών τάξεων. Ενώ η «ποπ» μουσική, προσανατολισμένη στα chart και αποδεχόμενη τις συνθήκες της εμπορικής της παραγωγής, σχετιζόταν με τις νεανικές κουλτούρες και υποκουλτούρες [1] ως προς τη διαμόρφωση των ταυτοτήτων τους, ήταν η ροκ μουσική, που κρίθηκε ως αυθεντική και ως φέρουσα την κριτική των δικών της όρων παραγωγής, που πιο άμεσα υπηρέτησε τις τάσεις αντίστασης πολλών νεανικών υποκουλτουρών.

Σχόλιο: Παρατηρούμε πως την κριτική λειτουργία απέναντι στην κοινωνία που άλλοτε (Adorno) κατείχε η έντεχνη/κλασική μουσική, αναλαμβάνει εδώ η ροκ. Ωστόσο, τίθεται το ερώτημα πως είναι δυνατόν ένα είδος εμπορικής μουσικής, όπως η ροκ, που βγαίνει μέσα από τη μουσική βιομηχανία, να ασκεί κριτική στη μουσική βιομηχανία. Μήπως τελικά έχει δίκιο ο Adorno; Η απάντηση αφήνεται στη δική σας διακριτική ευχέρεια.

Η *Κοινωνιολογία του ροκ* (που αργότερα ξανακυκλοφόρησε ως *Οι επιδράσεις του ήχου: νεολαία, σχόλη και η πολιτική του rock'n'roll*, 1983) συνδύαζε τις μεθόδους και τα ένστικτα της συμβολικής διάδρασης [βλ. Εισαγωγή] με τις βεβαιότητες του πολιτισμικού μαρξισμού. [2] Αυτός ο συνδυασμός, χαρακτηριστικός για το διάλογο μεταξύ της Βρετανικής κοινωνιολογίας και των πολιτισμικών σπουδών εκείνης της εποχής, έλαβε πιο ξεκάθαρη θεωρητική διατύπωση στο βιβλίο του Willis *Ανίερη κουλτούρα* (1978), που υποστήριζε τις δομικές ομοιότητες μεταξύ του πρώιμου ροκ εν ρολ και της βιωμένης πραγματικότητας των bikeboy κουλτουρών αφενός και του προοδευτικού ροκ και της βιωμένης πραγματικότητας των αντι-κουλτουρών των χίπη αφετέρου, που αμφότερα

αντιστέκονταν στις συνθήκες του βιομηχανικού καπιταλισμού. Το σημαίνον βιβλίο του Hebdige *Υποκουλτούρα: το νόημα του στυλ* (1979) [υπάρχει και σε ελληνική μετάφραση], μολονότι μετά βίας αναφέρεται στη μουσική, προσέφερε εμβριθείς αναλύσεις πολλών νεολαιίστικων υποκουλτουρών, στις οποίες η μουσική διαδραμάτισε ουσιαστικό ρόλο, περιλαμβανομένης της υποκουλτούρας της Βρετανικής πανκ των τελών της δεκαετίας του 1970.

Η βρετανική κοινωνιολογία της μουσικής, σε θέση αντίστασης απέναντι στο κοινωνικό και μουσικό κατεστημένο, είχε προδιαμορφωθεί στο έργο του εθνομουσικολόγου John Blacking, του οποίου το βιβλίο *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας* [ελληνική απόδοση του *How musical is man?* 1973] επιχείρησε μια συγκριτική και κριτική, μαρξιστικά προσανατολισμένη ανάλυση καθιερωμένων στάσεων που αφορούν την δυτική έντεχνη μουσική, μια ανάλυση που βασίστηκε στις εμπειρίες της επιτόπιας έρευνας του με τη φυλή των Βέντα της Νοτίου Αφρικής. Η προσέγγιση αυτή βρήκε απόηχο στο βιβλίο *Tiv Song* (1979) του Αμερικανού επιστήμονα Charles Keil, του οποίου η επιτόπια έρευνα με τη φυλή Τιβ της Νιγηρίας κατά τη διάρκεια του εμφύλιου πολέμου της Νιγηρίας το 1966 χρησίμευσε ως ισχυρή αντίστιξη στο χαρακτήρα των δυτικών μουσικών πρακτικών. Το σημείο επαφής μεταξύ του κοινωνιολογικού και του ανθρωπολογικού αυτού έργου ήταν ότι, παρά το διαφορετικό επιστημονικό του υπόβαθρο, είχε κοινούς προβληματισμούς με έναν μαρξιστικά επηρεασμένο κριτικό προσανατολισμό [της ανθρωπολογίας] και, σε πολλές περιπτώσεις, με τη σημασία της επιτόπιας έρευνας και παρατήρησης ως προς την κατανόηση της κατασκευής ιδιαίτερων και διαφορετικών μουσικών πραγματικοτήτων.

Σχόλιο: Βλέπουμε εδώ πως η Εθνομουσικολογία επηρεάζει την αγγλόφωνη κοινωνιολογία της μουσικής.

Από το σημείο αυτό και έπειτα, τα όρια μεταξύ κοινωνιολογίας, κοινωνικής ανθρωπολογίας, εθνομουσικολογίας, πολιτισμικών σπουδών, φεμινισμού και, πράγματι, κάποιων μορφών μουσικολογίας άρχισαν να γίνονται όλο και πιο δυσδιάκριτα, όσο το κύριο διακύβευμα φαινόταν να είναι περισσότερο η συγκρότηση μια κριτικής, πολιτισμικής μουσικολογίας παρά η εργασία στα καθιερωμένα επιστημονικά όρια [της μουσικολογίας]. Το 1987 είδε τη δημοσίευση του βιβλίου των Leppert και McClary *Μουσική και κοινωνία: οι πολιτική της σύνθεσης, της επιτέλεσης και της πρόσληψης*, στο οποίο συνέβαλλαν από κοινού κοινωνιολόγοι, μουσικολόγοι, θεωρητικοί του πολιτισμού και φεμινιστές και η ύστερη δεκαετία του 1980 και οι αρχές της δεκαετίας του 1990 έγιναν μάρτυρες της δημοσίευσης τεσσάρων σημαντικών τόμων επικεντρωμένων στην εθνογραφία, τις συνεντεύξεις και την πρόσωπο-με-πρόσωπο διάδραση ως της οδού για την κατανόηση της κοινωνικής συγκρότησης των μουσικών πραγματικοτήτων. Δύο [τόμοι] γράφτηκαν από κοινωνικούς ανθρωπολόγους (το βιβλίο της Ruth Finnegan *Οι*

κρυμμένοι μουσικοί: το να κάνεις μουσική σε μια αγγλική πόλη, 1989 και το βιβλίο της Sara Cohen *Η ροκ κουλτούρα στο Λίβερπουλ: το ξεκίνημα της δημοφιλούς μουσικής*, 1991), ένας τόμος γράφτηκε από έναν κοινωνιολόγο (το βιβλίο της Deena Weinstein *Heavy Metal: μια πολιτισμική κοινωνιολογία* 1991) και ο άλλος το αποτέλεσμα μιας έρευνας, του «Σχεδίου η μουσική στην καθημερινότητα», υπό την καθοδήγηση ενός εθνομουσικολόγου (το βιβλίο των Crafts, Cavicchi & Keil *Η μουσική μου*, 1993). Ανάλογης σημασίας ήταν το βιβλίο *Φεμινιστικές άκρες: Μουσική, φύλο και σεξουαλικότητα* (1991) από τη φεμινίστρια μουσικολόγο Susan McClary, το οποίο προκάλεσε έντονη συζήτηση εντός της μουσικολογίας όσον αφορά τις έμφυλες καταβολές της μουσικής.

Οι διασυνδέσεις μεταξύ εθνομουσικολογίας και κοινωνιολογίας της μουσικής, διακριτές στις δεκαετίες 1970 και 1980, έγιναν ακόμα εγγύτερες στη δεκαετία του 1990, όταν μια ολοένα αυξανόμενη κοινότητα ενδιαφέροντος εκ μέρους των κοινωνιολόγων και των κοινωνικών ανθρωπολόγων σε ζητήματα εθνικότητας, διαφορετικότητας, ταυτότητας και παγκοσμιοποίησης βρήκαν έκφραση στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής του κόσμου (world popular music) – με τη δημοφιλή μουσική να είναι μια περιοχή στην οποία η μελέτη της δυτικής μουσικής είχε κυριαρχήσει και στην οποία η κοινωνιολογία ήταν πιο ισχυρή απ’ ότι η εθνομουσικολογία. Τούτο δημιούργησε πολλές σημαντικές συμβολές στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής σε παγκόσμια κλίμακα και έτσι στην κοινωνιολογία της μουσικής με την ευρύτερη έννοια. Η ενασχόληση με τον τρόπο με τον οποίο εθνικότητα, διαφορετικότητα και ταυτότητα συμβάλουν στην κοινωνική συγκρότηση των μουσικών πραγματικοτήτων ώθησε επίσης, σε μια εποχή παγκοσμιοποίησης και μετανεωτερικότητας,^[3] το ενδιαφέρον για την έννοια του «τόπου», που κατανοείται περισσότερο ως κοινότητα τεμνόμενων μουσικών ενδιαφερόντων και αμοιβαίων γονιμοποιήσεων και λιγότερο ως ένας φυσικά οριοθετημένος χώρος. [...]

Η ιστορία της κοινωνιολογίας της μουσικής υπήρξε επομένως συγκεχυμένη και αποσπασματική. Ο λόγος γι’ αυτό είναι ο χαρακτήρας της κοινωνιολογίας ως επιστήμης. Μία από τις κεντρικές αρχές της είναι ότι κάθε ανθρώπινη πράξη και σκέψη επηρεάζεται βαθιά από τον χαρακτήρα των κοινωνικών περιστάσεων στην οποία λαμβάνει χώρα. Κάποιοι κοινωνιολόγοι πάνε ακόμα παραπέρα και ισχυρίζονται ότι οι άνθρωποι, οι σκέψεις και οι πράξεις τους συγκροτούνται κοινωνικά. Αυτό σημαίνει ότι τίποτα απ’ ότι συμβαίνει στην ανθρώπινη ζωή δεν βρίσκεται επέκεινα της επικράτειας του κοινωνικού.

Σχόλιο: Ως προς αυτό σας παραπέμπω στα κεφάλαια περί κοινωνίας και πολιτισμού (τρίτη έννοια πολιτισμού) από τη σύνοψη ύλης του μαθήματος «Εισαγωγή στην ιστορική και συστηματική μουσικολογία».

Υπό μία έννοια τούτο αληθεύει: εφόσον «το κοινωνικό» εξ ορισμού αναφέρεται στις

ανθρώπινες σχέσεις και το χαρακτήρα τους σε κάθε δεδομένη κατάσταση και εφόσον τα άτομα δεν μπορούν να εξελιχθούν σε αναγνωρίσιμους και λειτουργικούς ανθρώπους ανεξάρτητα από τις σχέσεις τους με τους άλλους, άμεσα ή έμμεσα, λίγα πράγματα στην ανθρώπινη ζωή μπορούν να δραπετεύσουν από αυτή τη συνθήκη. Αυτό δεν σημαίνει εντούτοις ότι οι άνθρωποι μονοσήμαντα καθορίζονται από το κοινωνικό. Το κοινωνικό συγκροτείται από ανθρώπινες σχέσεις και τα άτομα μπορούν τόσο να συμβάλλουν σε αυτές όσο και να επηρεαστούν βαθύτατα από αυτές. Όπως μαρτυρά το έργο του Weber και των θεωρητικών της συμβολικής διάδρασης, το κοινωνικό μπορεί να περιλάβει τόσο το δημιουργικό όσο και το έγγραφο (scripted).^[4]

Όστόσο, τούτη η βασική αρχή της κοινωνιολογίας εγείρει ένα ερώτημα: ποια η ανάγκη της κοινωνιολογίας αν κάθε σκέψη και πράξη συγκροτούνται κοινωνικά; Δεν μπορούν ποικίλα υποσύνολα της ανθρώπινης δραστηριότητας να καλυφθούν κατάλληλα από τις άλλες πειθαρχίες των τεχνών, των επιστημών του ανθρώπου και των κοινωνικών επιστημών; Ειδικότερα, αν κάθε ανθρώπινη σκέψη και πράξη είναι κοινωνικά συγκροτημένες, τότε ποια η ανάγκη για μια κοινωνιολογία της μουσικής διακριτή από άλλες μορφές μελέτης της μουσικής; Η ιδέα ότι κάθε σκέψη και πράξη είναι κοινωνικά συγκροτημένη δεν έτυχε εύκολης υποδοχής, ούτε κατά τη διάρκεια διαμόρφωσης της κοινωνιολογίας, ούτε πιο πρόσφατα. Η ιδέα αυτή συνέχισε να συναντά αντιστάσεις εντός της ακαδημαϊκής μελέτης της μουσικής, μια τάση που η ίδια χρήζει ιστορικής και κοινωνιολογικής ανάλυσης.

Μολονότι ίσως δεν χρησιμοποιούν αυτούς τους όρους ή τους τρόπους σκέψης που τους συνοδεύουν, στους περισσότερους αν όχι σε όλους του παραδοσιακούς πολιτισμούς ο ενδημικά κοινωνικός χαρακτήρας της μουσικής εμφανίζεται αυτονόητος. Οι δραστηριότητες που στις μοντέρνες δυτικές κουλτούρες γίνονται κατανοητές υπό τη διακριτή γλωσσική και επιστημολογική κατηγορία της «μουσικής», αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα σχεδόν όλων των άλλων δραστηριοτήτων στις παραδοσιακές κουλτούρες και κατανοούνται γλωσσικά και επιστημολογικά ως τέτοιες.

Σχόλιο: Με απλά λόγια, η μουσική στις παραδοσιακές κοινωνίες αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του συνόλου των άλλων δραστηριοτήτων και όχι χωριστή δραστηριότητα.

Ένας παρόμοιος μολονότι όχι ταυτόσημος ισχυρισμός μπορεί να διατυπωθεί αναφορικά με την ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική μέχρι τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, αν μη τι άλλο με την έννοια ότι η μουσική αυτή στόχευε σε ειδικά κοινωνικά συμβάντα: είχε κοινωνική λειτουργία. Παρόλα αυτά, η τάση μέσα στην ευρωπαϊκή κουλτούρα η μουσική να αντιμετωπίζεται ως κάτι χωριστό από τις άλλες δραστηριότητες και να κατανοείται ως κάτι με μεγαλύτερη σημασία για το άτομο απ' ότι για την κοινότητα, μπορεί να ανιχνευτεί έως και στον ύστερο Μεσαίωνα. Η τάση αυτή απέκτησε επιπρόσθετη και

ζωτική έμφαση στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, όταν η ευρωπαϊκή μουσική άρχισε να θεωρείται ως «αυτόνομη» αναφορικά με άλλες δραστηριότητες, ως μια επιδίωξη με δική της ιδιαίτερη αξία και με αυτή την έννοια ως «καθαρή τέχνη». Η μετατόπιση συνοδεύτηκε από τον προϊόντα «επαγγελματισμό» του καλλιτέχνη, συνθέτη ή εκτελεστή, που άρχισαν να συνειδητοποιούν τους εαυτούς ολοένα και περισσότερο κυριευμένους από τις συμβάσεις και τους κανόνες του επαγγέλματός τους, μια σκοπιά συμπωματική της επιθυμίας να απελευθερωθούν όσο γίνεται από τους περιορισμούς της εκκλησίας, του κράτους, των πατρώνων και του κοινού.

Σχόλιο: Την τάση αυτή την είχε πρώτος επισημάνει ο Spencer: όσο αυτονομείται μια κοινωνική δραστηριότητα από τις άλλες κοινωνικές δραστηριότητες, τόσο αυξάνει ο βαθμός εξειδίκευσης και πολυπλοκότητάς της. Στη Δύση η τάση αυτή συνοδεύτηκε από την κοινωνική απελευθέρωση του καλλιτέχνη, εν προκειμένω του συνθέτη και του εκτελεστή.

Από κοινωνιολογική σκοπιά, τέτοιες εξελίξεις πρέπει να κατανοούνται ως οι ίδιες αποτέλεσμα κοινωνικών διαδικασιών, με την υποκείμενη λογική τους να θεμελιώνεται στις απαιτήσεις ευρύτερων κοινωνικών δυνάμεων. Ο διαχωρισμός της μουσικής (ή, για την ακρίβεια, της έντεχνης μουσικής) από την κοινωνία ως μέρος της μοντέρνας αστικής κουλτούρας, δημιούργησε ως αποτέλεσμα μια κατάσταση ώριμη για την παρέμβαση του κοινωνιολόγου. Η «μουσική» και η «κοινωνία» θεωρήθηκαν ως χωριστές οντότητες και το πρόβλημα έγινε η κατανόηση του πως σχετίζονταν μεταξύ τους. Το πρόβλημα αυτό ήταν πιο θελκτικό στους κοινωνιολόγους απ' ότι στους ιστορικούς μουσικολόγους ή τους μουσικούς θεωρητικούς, καθώς η ιστορική μουσικολογία και η μουσική θεωρία αναπτύχθηκαν εν μέρει ως πτυχές της αντιμετώπισης της έντεχνης μουσικής ως αυτόνομης [τέχνης]. Παρά την αρχική και συνεχιζόμενη τάση εντός της κοινωνιολογίας της μουσικής να μελετά την έντεχνη μουσική, όχι εξαιτίας του ιδιαίτερα προκλητικού κοινωνιολογικού προβλήματος που έθετε αλλά εξαιτίας της προνομιακής της θέσης στην κοινωνία και τον ακαδημαϊκό κόσμο, η κοινωνιολογία της μουσικής από την εποχή του Adorno και εφεξής έδειξε παρόλα αυτά αυξανόμενες τάσεις κριτικής και εκδημοκρατισμού, οι οποίες στις τελευταίες δύο δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα οδήγησαν στη ρητή εναντίωση στην επιθυμούμενη αποκλειστικότητα της έντεχνης μουσικής ως αντικειμένου έρευνας και στον υποτιθέμενο αυτόνομο χαρακτήρα της.

Στη βάση αυτής της εναντίωσης ήταν ένα κριτικό, κοινωνιολογικό ένστικτο. Εντούτοις, επειδή η βασισμένη σε αυτό το ένστικτο εργασία υπέθετε ότι η μουσική, όπως κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα, συγκροτείτο κοινωνικά, επρόκειτο για ένα ένστικτο του οποίου οι καρποί δεν μπορούσαν άλλο να περιέχονται αποκλειστικά στην επιστήμη της κοινωνιολογίας όπως παραδοσιακά κατανοείτο. Υπήρχαν πολλές άλλες επιστήμες και διανοητικές τροχιές οι οποίες σχετίζονταν με την πολιτική της μουσικής και τη μελέτη

της. Σε τούτο έγκειται ο συγκεχυμένος χαρακτήρας της κοινωνιολογίας της μουσικής, ιδιαίτερα κατά τις δεκαετίες 1980 και 1990.

Τούτη η διάχυση και ο πολιτικός της χαρακτήρας συνδέθηκαν με μια κριτική παρόρμηση που συνήθως οδηγεί στην «προβληματοποίηση» αντικειμένων μελέτης. Αυτή η μέριμνα προβληματοποίησης του κόσμου διαφοροποίησε τις κριτικές μορφές κοινωνιολογίας από την καθημερινή πραγματικότητα και οδήγησε σε μια καχύποπτη αντιμετώπιση του κοινωνιολογικού εγχειρήματος. Αυτό συμβαίνει διότι για την πλειονότητα των ανθρώπων ο κόσμος είναι κάτι για να «ζεις μέσα του». Παρότι τα άτομα σίγουρα αναλύουν τον κόσμο και είναι κριτικά απέναντί του, υπάρχουν πάρα πολλά πράγματα τα οποία τα περισσότερα άτομα στην καθημερινότητά τους θεωρούν δεδομένα. Αντιθέτως, ο κοινωνιολόγος εξετάζει τις σχεσιακές διαδικασίες μέσα από τις οποίες οι άνθρωποι παράγουν και αναπαράγουν συλλογικά τους κόσμους τους. Οι κατανοήσεις και εξηγήσεις των κοινωνιολόγων αποτελούν οι ίδιες αναπόσπαστο μέρος αυτών των διαδικασιών. Ως συνέπεια, ελάχιστα υπάρχουν που ο κοινωνιολόγος τα λαμβάνει ως αυτονόητα. Πράξεις, συμβάντα, τάσεις, απόψεις, γνώμες και πεποιθήσεις: όλα αυτά αποτελούν την ύλη της κοινωνιολογικής έρευνας και, προκειμένου να τα ερευνήσει, ο κριτικός κοινωνιολόγος πρέπει να εισέλθει σε μια κατάσταση δημιουργικού σκεπτικισμού.

Σχόλιο: Κάτι αντίστοιχο θα έλεγε και ο Adorno, με τη διαφορά όμως ότι στόχος του θα ήταν να καταδείξει ότι αυτό που σήμερα στη μουσική θεωρείται αυτονόητο, η πάνδημη κυριαρχία της δημοφιλούς μουσικής, δεν είναι καθόλου αυτονόητο και έχει πίσω του τα συμφέροντα της πολιτιστικής βιομηχανίας και του κεφαλαίου. Βλ. την ελληνική μετάφραση του μικρού βιβλίου του Adorno με τίτλο *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*, Αθήνα 2000.

Σε πολλές περιπτώσεις αυτό που δείχνει ασήμαντο, εγκόσμιο και σύνηθες κρύβει μέσα του ένα ζήτημα που πρέπει να εντοπιστεί και να διατυπωθεί προκειμένου να αναδειχθεί ο χαρακτήρας της κοινωνικής του συγκρότησης. Αυτός ο εντοπισμός και αυτή η διατύπωση προς όφελος της κοινωνιολογικής έρευνας καθιστά προβληματικό το ασήμαντο, το εγκόσμιο και το σύνηθες· με άλλα λόγια, αντικείμενα μελέτης γίνονται «προβληματικά» από τους κριτικούς κοινωνιολόγους μέσα από την ίδια τους τη συγκρότηση. Αν το αντικείμενο μελέτης της κοινωνιολογίας δείχνει πολύ γενικό, αν τα όριά της δείχνουν περισσότερο πορώδη από ποτέ και αν το *modus operandi* [= η τακτική] της ενέχει μια αναστολή της πραγματικότητας – ή τουλάχιστον μιαν αναστολή της καθημερινής πραγματικότητας – τότε μπορεί να δείχνει περισσότερο ως νοοτροπία, ως τρόπος σχέσης με τον κόσμο παρά ως ακαδημαϊκή επιστήμη. Τούτη η μη τυπική κατανόηση της κοινωνιολογίας εξηγεί εν μέρει τον προϊόντα συγκεχυμένο χαρακτήρα της κοινωνιολογίας της μουσικής. Το ότι η κοινωνιολογία είναι επιστήμη, δεν υπάρχει ωστόσο καμία αμφιβολία. Εντούτοις η νοοτροπία, ο δημιουργικός σκεπτικισμός και η

αναστολή της πραγματικότητας όντως δίνουν μια αίσθηση για τον χαρακτήρα της κριτικής κοινωνιολογίας ως μιας πρακτικής. Όλα τούτα ενέχονται σε αυτό που ευφυώς ονομάστηκε «κοινωνιολογική φαντασία» (Mills 1959).

Είναι η άσκηση αυτής της φαντασίας που έκανε τη διαφορά στην ακαδημαϊκή μελέτη της μουσικής κατά τις δεκαετίες 1980 και 1990. Παρόλα αυτά, πιο συμβατικές μορφές κοινωνιολογίας της μουσικής συνέχισαν να ασκούνται. Μια μορφή προσεγγίζει την κοινωνική ιστορία με το να εξετάζει την ιστορία των θεσμικών, πολιτικών και οικονομικών περιστάσεων εντός των οποίων ασκούσαν η μουσική. Εδώ το πρωτοποριακό έργο του Henry Raynor υπήρξε σημαντικό στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής όπως επίσης και το έργο της Tia DeNora. Μια άλλη μορφή προσεγγίζει μια πιο συγχρονική μέριμνα αναφορικά με τέτοιες περιστάσεις, όπως επίσης και αναφορικά με τις επιδράσεις τις οποίες η ίδια τη μουσική μπορεί να ασκήσει πάνω τους. Σημαντικές στην περιοχή της συναυλιακής μουσικής υπήρξαν οι συμβολές του DiMaggio και στη δημοφιλή μουσική οι συμβολές του Garofalo, του Bennett, του Eyerman και του Jamison.

Σχόλιο: Αν θέλαμε να συνοψίσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά της αγγλόφωνης κοινωνιολογίας της μουσικής από τη δεκαετία του 1970 έως τις μέρες μας θα λέγαμε τα εξής:

- (α) Αυτοκατανοείται ως κριτική κοινωνιολογία της μουσικής, με την έννοια ότι αμφισβητεί οτιδήποτε στο χώρο της μουσικής θεωρείται αυτονόητο.
- (β) Προνομιακό της αντικείμενο δεν είναι πλέον η δυτική έντεχνη μουσική, αλλά η παραδοσιακή και η δημοφιλής.
- (γ) Τα όριά της με την Εθνομουσικολογία, την κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία, τις πολιτισμικές σπουδές της μουσικής και τα ρεύματα της φεμινιστικής και ομοσεξουαλικής μουσικολογίας είναι εξαιρετικά ρευστά και συγκεχυμένα.
- (δ) Από μεθοδολογική άποψη υιοθετεί περισσότερο τις αρχές της κοινωνιολογίας της συμβολικής διάδρασης, παρά τις αρχές του δομικού λειτουργισμού ή των θεωριών κοινωνικού ανταγωνισμού.
- (ε) Συγκροτείται περισσότερο ως κριτική στις πρακτικές και τις ιδεολογικές αφετηρίες της δυτικής έντεχνης μουσικής, παρά ως κριτική στην πολιτιστική βιομηχανία (σε αντίθεση με την κριτική κοινωνιολογία της Σχολής της Φρανκφούρτης και ιδιαίτερα του Adorno).

[1] Οι υποκουλτούρες είναι κουλτούρες κοινωνικών ομάδων που διαφοροποιούνται από την επίσημη κουλτούρα.

[2] Ο πολιτισμικός μαρξισμός υποστηρίζει ότι τα πολιτισμικά φαινόμενα δεν μπορούν να κατανοηθούν σωστά έξω από τις κοινωνικές συνθήκες (κυρίως οικονομικές και ταξικές) που τα δημιουργούν.

[3] Με τον όρο «μετανεωτερικότητα» (postmodernity) εννοούμε μια τάση στις επιστήμες και τις τέχνες μετά τη δεκαετία του 1970 να αμφισβητούνται κυρίαρχα αφηγήματα της νεωτερικότητας όπως η ύπαρξη μιας ανεξάρτητης από τις κουλτούρες φυσικής πραγματικότητας, η γραμμική αντίληψη της ιστορίας και η έννοια της προόδου, η αντίληψη περί αυτονομίας του ανθρώπινου υποκειμένου κλπ.

[4] Εδώ σημαίνει αυτό που μένει και επηρεάζει τους άλλους.

Βιβλιογραφία¹

α. Κοινωνιολογία, γενικά

- A. Schütz:** *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt* (Vienna, 1932/R; Eng., 1967/R)
- G.H. Mead:** *Mind, Self, and Society: from the Standpoint of a Social Behaviorist*, ed. C.W. Morris (Chicago, 1934/R)
- M. Horkheimer and T.W. Adorno:** *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam, 1947; Eng. trans., 1972/R)
- C.W. Mills:** *The Sociological Imagination* (New York, 1959/R)
- W. Benjamin:** *Illuminationen* (Frankfurt, 1961/R; Eng. trans., 1968/R, ed. H. Arendt)
- T. Kuhn:** *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago, 1962, enlarged 2/1970/R, 3/1996)
- P.L. Berger and T. Luckmann:** *The Social Construction of Reality* (Garden City, NY, 1966/R; London, 1967)
- P. Bourdieu:** *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Paris, 1972; Eng. trans., 1977)
- P. Bourdieu:** *La distinction: critique sociale du jugement* (Paris, 1979; Eng. trans., 1984)
- D. Hebdige:** *Subculture: the Meaning of Style* (London, 1979/R)
- M.H. Fisch and C.J.W. Kloesel, eds.:** *Writings of Charles S. Peirce: a Chronological Edition* (Bloomington, IN, 1982–99)

β. Κοινωνιολογία της μουσικής, γενικά

- E. Newman:** *Musical Studies* (London, 1905, 2/1910/R, 3/1914)
- M. Weber:** *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (Munich, 1921, 2/1924; Eng. trans., 1958)
- T.W. Adorno and G. Simpson:** 'On Popular Music', *Studies in Philosophy and Social Science*, ix (1941), 17–48
- T.W. Adorno:** *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen, 1949, 3/1967; Eng. trans., 1973/R)
- A. Schütz:** 'Making Music Together: a Study in Social Relationship', *Social Research*, xviii/1 (1951), 159–78
- T.W. Adorno:** *Versuch über Wagner* (Berlin and Frankfurt, 1952, 2/1964; Eng. trans., 1981)
- A. Silbermann:** *Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie* (Regensburg, 1957; Eng. trans., 1963/R)
- T.W. Adorno:** *Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt, 1962, 2/1968; Eng. trans., 1976)
- K.P. Etzkorn:** 'Georg Simmel and the Sociology of Music', *Social Forces*, xliii (1964), 101–7
- I. Supičić:** *Elementi sociologije muzike* (Zagreb, 1964); enlarged Fr. edn as *Musique et société: perspectives pour une sociologie de la musique* (Zagreb, 1971; Eng. trans., 1989 as *Music in Society: a Guide to the Sociology of Music*)

1 Από το λήμμα "Sociology of Music", στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition (2001).

- T.W. Adorno:** 'Perennial Fashion – Jazz', *Prisms* (London, 1967/R), 121–32
- N.K. Denzin:** 'Problems in Analyzing Elements of Mass Culture: Notes on the Popular Song and other Artistic Productions', *American Journal of Sociology*, lxxv (1970), 1035–8
- P.M. Hirsch:** 'Sociological Approaches to the Pop Music Phenomenon', *American Behavioral Scientist*, xiv (1971), 371–88
- J. Robinson and P.M. Hirsch:** 'Teenage Response to Rock 'n' Roll Protest Song', *The Sound of Social Change: Studies in Popular Culture*, ed. R.S. Denisoff and R.A. Peterson (Chicago, 1972), 222–31
- J. Shepherd and others, eds.:** *Whose Music? A Sociology of Musical Languages* (London, 1977/R) [incl. J. Shepherd: 'Media, Social Process and Music', 7–51]
- C. Small:** *Music – Society – Education* (London, 1977)
- S. Frith:** *The Sociology of Rock* (London, 1978; rev. 1983 as *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*)
- M. Paddison:** 'The Critique Criticised', *Popular Music*, ii (1982), 201–18
- S. Frith:** *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock* (London, 1983)
- R. Leppert and S. McClary, eds.:** *Music and Society: the Politics of Composition, Performance, and Reception* (Cambridge, 1987)
- A.L. White, ed.:** *Lost in Music: Culture, Style, and the Musical Event* (London, 1987)
- C. Norris, ed.:** *Music and the Politics of Culture* (London and New York, 1989)
- T.W. Adorno:** *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, ed. J.M. Bernstein (London, 1991)
- E.W. Said:** *Musical Elaborations* (London and New York, 1991)
- N. Elias:** *Mozart: zur Soziologie eines Genies* (Frankfurt, 1991; Eng. trans., 1993)
- M. Paddison:** *Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge, 1993)
- P.J. Martin:** *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music* (Manchester, 1995)
- M. Paddison:** *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music* (London, 1996)
- R.W. Witkin:** *Adorno on Music* (London, 1998)

γ. Η μουσική ως κοινωνικό νόημα

- A. Lomax:** *Folk Song Style and Culture* (Washington DC, 1968/R)
- J. Blacking:** *How Musical is Man?* (Seattle, WA, 1973) [sound cassette also available]
- J. Shepherd:** 'The "Meaning" of Music', 'The Musical Coding of Ideologies', *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*, ed. J. Shepherd and others (London, 1977/R), 53–68; 69–124
- P. Willis:** *Profane Culture* (London, 1978)
- C.M. Keil:** *Tiv Song* (Chicago, 1979/R1983 as *Tiv Song: the Sociology of Art in a Classless Society*)
- P. Tagg:** *Kojak – 50 Seconds of Television Music: toward the Analysis of Affect in Music* (Göteborg, 1979)

- J. Shepherd:** 'A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics', *Popular Music*, ii (1982), 145–77
- P. Tagg:** 'Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice', *Popular Music*, ii (1982), 37–68
- C. Ballantine:** *Music and its Social Meanings* (New York, 1984)
- J. Shepherd:** 'Music and Male Hegemony', *Music and Society: the Politics of Composition, Performance, and Reception*, ed. R. Leppert and S. McClary (Cambridge, 1987), 151–72
- P. Tagg:** 'Musicology and the Semiotics of Popular Music', *Semiotica* lxvi/1–3 (1987), 259–78
- S. McClary:** *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis, 1991)
- J. Shepherd:** *Music as Social Text* (Cambridge, 1991)
- P. Tagg:** *Fernando the Flute: Analysis of Musical Meaning in an Abba Mega-Hit* (Liverpool, 1991)
- J. Shepherd and P. Wicke:** *Music and Cultural Theory* (Cambridge, 1997)

δ. Η μουσική ως κοινωνική δράση

- H.S. Becker:** *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance* (London, 1963, 2/1973/R)
- A. Hennion:** *Les professionnels du disque* (Paris, 1981)
- H.S. Becker:** *Art Worlds* (Berkeley, 1982)
- A. Hennion:** 'The Production of Success: an Anti-Musicology of the Pop Song', *Popular Music*, iii (1983), 159–93
- A. Hennion:** 'La musique est une sociologie: points de méthode, à propos des théories musicales de Rameau', *Sociologie de l'art*, ed. R. Moulin (Paris, 1986) 347–54
- A. Hennion and C. Meadel:** 'Programming Music: Radio as Mediator', *Media, Culture and Society*, viii (1986), 281–303
- H. Kingsbury:** *Music, Talent, and Performance: a Conservatory Cultural System* (Philadelphia, 1988)
- H.S. Becker:** 'Ethnomusicology and Sociology: a Letter to Charles Seeger', *EthM*, xxxiii (1989), 275–86
- R. Finnegan:** *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* (Cambridge, 1989)
- S. Cohen:** *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making* (Oxford, 1991)
- D. Weinstein:** *Heavy Metal: a Cultural Sociology* (New York, 1991)
- H.S. Becker:** 'Review of Shepherd, "Music as Social Text"', *Contemporary Sociology*, xxi (1992), 528–9
- A. Hennion:** 'Baroque and Rock Music: Music, Mediators and Musical Taste', *Poetics*, xxiv (1996–7), 415–35

ε. Η μουσική ως κοινωνική ταυτότητα

- S. Firth and A. McRobbie:** 'Rock and Sexuality', *Screen Education*, no.29 (1978), 3–19; repr. in *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, ed. S. Frith and A. Goodwin (London and New

York, 1990), 371–89

J. Taylor and D. Laing: ‘Disco-Pleasure-Discourse: on “Rock and Sexuality”’, *Screen Education*, no.31 (1979), 43–8

L. Grossberg: ‘Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life’, *Popular Music*, iv (1984), 225–60

S. Frith: ‘Towards an Aesthetic of Popular Music’, *Music and Society: the Politics of Composition, Performance, and Reception*, ed. R. Leppert and S. McClary (Cambridge, 1987), 133–50; repr. in *Classic Essays on Twentieth-Century Music*, ed. R. Kostelanetz and J. Darby (New York, 1996), 340–54

L. Grossberg: ‘Rock and Roll in Search of an Audience’, *Popular Music and Communication*, ed. J. Lull (Newbury Park, CA, 1987, 2/1992), 175–97

S. Frith: *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop* (Cambridge, 1988)

S. Frith: ‘What is Good Music?’, *Canadian University Music Review*, x/2 (1990), 92–102

W. Straw: ‘Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music’, *Cultural Studies*, v (1991), 368–88

S. Frith: ‘The Cultural Study of Popular Music’, *Cultural Studies*, ed. L. Grossberg and others (London, 1992), 174–82

L. Grossberg: *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture* (London, 1992)

S.D. Crafts, D. Cavicchi and C.M. Keil, eds.: *My Music* (Hanover, NH, 1993)

L. Grossberg: ‘Is Anybody Listening? Does Anybody Care? On Talking about “The State of Rock”’, *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, ed. A. Ross and T. Rose (London, 1993), 41–58

R. Walser: *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover, NH, 1993)

B. Shank: *Dissonant Identities: the Rock ‘n’ Roll Scene in Austin, Texas* (Hanover, NH, 1994)

S. Thornton: *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (Cambridge, 1995)

S. Frith: *Performing Rites: on the Value of Popular Music* (Oxford, 1996)

στ. Η μουσική ως εμπορική και βιομηχανική διαδικασία

R.A. Peterson and D.G. Berger: ‘Cycles in Symbol Production: the Case of Popular Music’, *American Sociological Review*, xl (1975), 158–73; repr. in *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, ed. S. Frith and A. Goodwin (London and New York, 1990), 140–59

S. Chapple and R. Garofalo: *Rock ‘n’ Roll is Here to Pay: the History and Politics of the Music Industry* (Chicago, 1977)

R. Wallis and K. Malm: *Big Sounds from Small Peoples: the Music Industry in Small Countries* (New York and London, 1984)

S. Frith: ‘The Industrialization of Popular Music’, *Popular Music and Communication*, ed. J. Lull (Newbury Park, CA, 1987, 2/1992), 53–77

R.A. Peterson: 'Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music', *Popular Music*, ix (1990), 97–116

P.D. Lopes: 'Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969–1990', *American Sociological Review*, lvii (1992), 56–91

M. Christianen: 'Cycles in Symbol Production? A New Model to Explain Concentration, Diversity and Innovation in the Music Industry', *Popular Music*, xiv (1995), 55–93

R. Burnett: *The Global Jukebox: the International Music Industry* (London, 1996)

D. Hesmondhalgh: 'Post-Fordism, Flexibility and the Music Industries', *Media, Culture and Society*, xviii (1996), 469–88

P. Gronow and S. Ilpo: *An International History of the Recording Industry* (London, 1998)

K. Negus: *Music Genres and Corporate Cultures* (London, 1999)

ζ. Κοινωνική ιστορία της μουσικής

H. Raynor: *Social History of Music: from the Middle Ages to Beethoven* (London and New York, 1972)

H. Raynor: *Music and Society since 1815* (New York, 1976/R)

P. DiMaggio and M. Useem: 'The Arts in Class Reproduction', *Cultural and Economic Reproduction in Education: Essays on Class, Ideology, and the State*, ed. M. Apple (London, 1982), 181–201

P. DiMaggio: 'Cultural Entrepreneurship in 19th Century Boston: the Creation of an Organizational Base for High Culture in America', *Media, Culture, and Society: a Critical Reader*, ed. R. Collins and others (London, 1986), 194–211

S. Frith, ed.: *World Music, Politics, and Social Change* (Manchester, 1989)

T. DeNora: 'Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna', *American Journal of Sociology*, xcvi (1991), 310–46

R. Garofalo, ed.: *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements* (Boston, MA, 1992)

T. Bennett and others, eds.: *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions* (London, 1993)

T. DeNora: *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803* (Berkeley, 1995)

R. Eyerman and A. Jamison: *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century* (Cambridge, 1998)

η. Κοινωνιολογία της μουσικής εκπαίδευσης

G. Vulliamy: 'What Counts as School Music?', *Explorations in the Politics of School Knowledge*, ed. G. Whitty and M. Young (Driffield, 1976), 19–34

G. Vulliamy: 'Music and the Mass Culture Debate'; 'Music as a Case Study in the New

Sociology of Education', *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*, ed. J. Shepherd and others (London, 1977/R), 179–200; 201–32

G. Vulliamy: 'Culture Clash and School Music: a Sociological Analysis', *Sociological Interpretations of Schooling and Classrooms: a Reappraisal*, ed. L. Barton and R. Meighan (Driffield, 1978), 115–27

J. Shepherd and G. Vulliamy: 'A Comparative Sociology of School Knowledge', *British Journal of Sociology of Education*, iv/1 (1983), 3–18

K. Swanwick: 'Problems of Sociological Approach to Pop Music in Schools', *British Journal of Sociology of Education*, v/1 (1984), 49–56

G. Vulliamy and J. Shepherd: 'Sociology and Music Education: a Response to Swanwick', *ibid.*, 57–76