

Κάνοντας μαζί μουσική.
Μια μελέτη πάνω στην κοινωνική σχέση.

I

[159]¹ Η μουσική είναι ένα μεστό νοήματος συγκείμενο που δεν δεσμεύεται σε ένα εννοιολογικό σχήμα. Όμως αυτό το μεστό νοήματος συγκείμενο μπορεί να μεταδοθεί. Η διαδικασία επικοινωνίας μεταξύ συνθέτη και ακροατή απαιτεί κανονικά έναν ενδιάμεσο: έναν ερμηνευτή ή μία ομάδα από ερμηνευτές. Μεταξύ όλων των συμμετεχόντων επικρατούν κοινωνικές σχέσεις με εξαιρετικά σύνθετη δομή.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η ανάλυση ορισμένων στοιχείων αυτής της δομής. Η συζήτηση δεν στοχεύει σε προβλήματα που συνήθως περιορίζονται στην επικράτεια της λεγόμενης κοινωνιολογίας της μουσικής, αν και θεωρείται ότι η διερεύνηση των κοινωνικών σχέσεων μεταξύ των συμμετεχόντων στη μουσική διαδικασία είναι απαραίτητη προϋπόθεση για οποιαδήποτε έρευνα σε αυτόν τον τομέα· ούτε σχολείται με μια φαινομενολογία της μουσικής εμπειρίας, μολονότι στοιχειώδεις παρατηρήσεις αναφορικά με τη δομή της μουσικής αναπόφευκτα θα γίνουν. Το κύριο ενδιαφέρον της ανάλυσης μας συνίσταται στον ιδιαίτερο χαρακτήρα όλων των κοινωνικών διαδράσεων που συνδέονται με τη μουσική διαδικασία: έχουν αναμφίβολα νόημα τόσο για τον δρώντα όσο και για τον αποδέκτη, η συγκεκριμένη όμως δομή νοήματος δεν μπορεί να εκφραστεί με εννοιολογικούς όρους. Οι κοινωνικές διαδράσεις που συνδέονται με τη μουσική διαδικασία βασίζονται μεν στην επικοινωνία, αλλά όχι *πρωτίστως* σε ένα σημασιολογικό σύστημα που χρησιμοποιείται από τον επικοινωνούντα ως σχήμα έκφρασης και από τον εταίρο του ως σχήμα ερμηνείας.² Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο μπορούμε να ελπίζουμε ότι μια μελέτη των κοινωνικών σχέσεων που αφορούν τη μουσική διαδικασία μπορεί να οδηγήσει σε κάποιες διαπιστώσεις με ισχύ για πολλές άλλες μορφές κοινωνικής συναναστροφής, ακόμη ίσως και στη διαύγηση μια ορισμένης πτυχής αυτής καθ αυτής [160] της δομής της κοινωνικής διάδρασης, που μέχρι στιγμής δεν έχει προσελκύσει τη δέουσα προσοχή των κοινωνικών επιστημόνων. Ο εισαγωγικός αυτός ισχυρισμός απαιτεί ορισμένες διευκρινίσεις.

Όταν οι κοινωνιολόγοι μιλούν για κοινωνική διάδραση συνήθως έχουν κατά νου ένα σύνολο από αλληλοεξαρτώμενες πράξεις πολλών ανθρώπων, αμοιβαία σχετιζόμενων από το νόημα που ο δρών αποδίδει στην πράξη του και που υποθέτει ότι κατανοείται από τον εταίρο του. Για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Max Weber, οι πράξεις αυτές πρέπει να προσανατολίζονται την πορεία τους με αναφορά ή μία στην άλλη.³ Μελετώντας τη διαδικασία της επικοινωνίας ως τέτοιας, οι περισσότεροι κοινωνιολόγοι έχουν λάβει ως

1 [Σ.τ.μ.] Οι αριθμοί σε αγκύλη αφορούν την έκδοση από την οποία πραγματοποιήθηκε η παρούσα μετάφραση: Alfred Schutz [ή Schütz], "Making Music Together: A Study in Social Relationship", *Collected Papers*, τόμος II, επιμ. Arvid Brodersen, The Hague 1976, σ. 159-179.

2 Το σύστημα της μουσικής σημειογραφίας, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, έχει μια εντελώς διαφορετική και μάλιστα δευτερεύουσα λειτουργία.

3 [Σ.τ.μ.] Βλ. Max Weber, *Οικονομία και κοινωνία*, τόμος 1: *Κοινωνιολογικές έννοιες*, μτφρ. Θανάσης Γκιούρας, Αθήνα, 2005, σ. 23-25.

πρότυπο είτε την ανταλλαγή σημαίνουσών [ή δηλωτικών, MT] χειρονομιών, είτε τη γλώσσα με την ευρύτερη δυνατή έννοια του όρου. Ο G. H. Mead, για παράδειγμα, διαπιστώνει ότι οι παλαιότες επικοινωνούν μεταξύ τους με μια «συνομιλία χειρονομιών», που επιτρέπει στον καθέναν τους να προβλέπει τη συμπεριφορά του άλλου και να προσανατολίζει τη δική του συμπεριφορά μέσα από μια τέτοια προσδοκία.⁴ Μπορούμε επίσης να πούμε ότι δύο σκακιστές, που αμφότεροι γνωρίζουν τη λειτουργική σημασία κάθε σκακιστή τόσο από γενική άποψη, όσο και στον μοναδικό συσχετισμό κάθε δεδομένης στιγμής ενός συγκεκριμένου παιχνιδιού, μεταδίδουν ο ένας στον άλλον τις σκέψεις τους με όρους «λεξιλογίου» και «σύνταξης» ενός κοινού και για τους δύο σχήματος έκφρασης και ερμηνείας, το οποίο καθορίζεται από το σώμα των «κανόνων του παιχνιδιού». Στην περίπτωση της συνηθισμένης ομιλίας ή της χρήσης γραπτών συμβόλων, θεωρείται ότι κάθε εταίρος ερμηνεύει τη δική του συμπεριφορά όπως και εκείνη του άλλου με εννοιολογικούς όρους που μπορούν να μεταφραστούν και να μεταφερθούν στον εταίρο μέσω ενός κοινού σημασιολογικού συστήματος.

Σε οποιαδήποτε από αυτές τις περιπτώσεις η ύπαρξη ενός σημασιολογικού συστήματος – είτε πρόκειται για «συνομιλία με σημαίνουσες χειρονομίες», είτε για «κανόνες του παιχνιδιού», είτε για «κανονική γλώσσα» – απλά προϋποτίθεται ως κάτι δεδομένο από την αρχή και το πρόβλημα της «σημασίας» δεν τίθεται καν. Ο λόγος είναι σαφής: στον κοινωνικό κόσμο όπου γεννιόμαστε, η γλώσσα (με την ευρύτερη δυνατή έννοια) είναι αναμφίβολα ο πρωταρχικός φορέας επικοινωνίας. Η εννοιολογική της δομή και η τυποποιητική της δύναμη την καθιστούν το κατεξοχήν εργαλείο για τη μετάδοση νοήματος. Υπάρχει μάλιστα μια ισχυρή τάση στη σύγχρονη σκέψη το νόημα να ταυτίζεται με [161] τη σημασιολογική του έκφραση και η γλώσσα, η ομιλία, τα σύμβολα και οι σημαίνουσες χειρονομίες να θεωρούνται ως ο θεμελιώδης όρος της κοινωνικής συναναστροφής ως τέτοιας. Ακόμη και η εξαιρετικά πρωτότυπη προσπάθεια του Mead να εξηγήσει την προέλευση της γλώσσας μέσα από μια αλληλεπίδραση σημαίνουσών χειρονομιών – το διάσημο παράδειγμά του της κυνομαχίας – ξεκινά από την υπόθεση ότι είναι δυνατή μια προγλωσσική «συνομιλία στάσεων». Δεν είναι απαραίτητο να αποδεχθούμε τη βασική θέση του Mead περί «κοινωνικού συμπεριφορισμού» για να παραδεχτούμε, όπως συνέβη τόσο συχνά, ότι διέγινωσεν ένα κρίσιμο πρόβλημα πιο καθαρά από άλλους. Παρόλα αυτά, η λύση που προσφέρει φαίνεται ότι το μόνο που κάνει είναι να απομακρύνει τις δυσκολίες που συνδέονται με το βασικό ζήτημα, αν δηλαδή η επικοινωνιακή διαδικασία είναι πράγματι το θεμέλιο όλων των πιθανών κοινωνικών σχέσεων, ή αν, αντίθετα, κάθε επικοινωνία προϋποθέτει την ύπαρξη κάποιου είδους κοινωνικής διάδρασης η οποία, αν και απαραίτητη προϋπόθεση κάθε δυνατής επικοινωνίας, δεν εισέρχεται στην επικοινωνιακή διαδικασία και δεν μπορεί γίνει αντιληπτή από αυτήν. Σήμερα είναι μάλλον της μόδας να απορρίπτουμε προβλήματα αυτού του είδους με μια υπεροπτική παραπομπή στο ζήτημα της προτεραιότητας της κότας ή του αυγού. Μια τέτοια στάση όχι μόνο αντικατοπτρίζει ένα έλλειμμα εξοικείωσης με το φιλοσοφικό ζήτημα που οι Σχολαστικοί συζητούν στο πλαίσιο της έννοιας της προτεραιότητας, αλλά συνιστά και αυτοδημιούργητο εμπόδιο για μια σοβαρή ανάλυση των διαφόρων προβλημάτων θεμελίωσης με σημασία ειδικά για τις κοινωνικές επιστήμες.

Όσον αφορά το υπό εξέταση ζήτημα, οι συγκεκριμένες έρευνες πολλών κοινωνιολόγων και φιλοσόφων έχουν στοχεύσει σε ορισμένες μορφές κοινωνικής συναναστροφής που αναγκαστικά προηγούνται κάθε επικοινωνίας. Οι «καταστάσεις

4 G. H. Mead, *Mind, Self, and Society*, Chicago, 1937, σ. 14, 63, 253 κ.ε.

επαφής» του Wiese,⁵ η αντιληπτική θεωρία του Scheler για το alter ego,⁶ σε ορισμένο βαθμό η έννοια του Cooley για την κατά πρόσωπο σχέση,⁷ η ερμηνεία της ομιλίας από τον Malinowski ως δραστηριότητα που έλκει την καταγωγή της στις καθοριζόμενες από την κοινωνική διάδραση καταστάσεις,⁸ η βασική έννοια του «να κοιτάς τον Άλλο και να κοιτιέσαι από τον Άλλο» (le regard, το βλέμμα) του Sartre,⁹ όλα αυτά είναι μερικά μόνο παραδείγματα της προσπάθειας να διερευνηθεί αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «σχέση αμοιβαίου συντονισμού», επί της οποίας και μόνο θεμελιώνεται η συνολική επικοινωνία. Είναι ακριβώς αυτή η σχέση αμοιβαίου συντονισμού με την οποία το «Εγώ» και το «Εσύ» βιώνονται από αμφοτέρους τους συμμετέχοντες ως ένα ζωντανά παρόν «Εμείς».

Αντί να προχωρήσουμε εδώ σε μία σύνθετη φιλοσοφική [162] ανάλυση του προβλήματος,¹⁰ ας μας επιτραπεί η αναφορά σε μια σειρά από γνωστά φαινόμενα του κοινωνικού κόσμου όπου η προεπικοινωνιακή αυτή κοινωνική σχέση έρχεται στο προσκήνιο. Το παράδειγμα των παλαιστών του Mead αναφέρθηκε ήδη. Αποτελεί τυπικό χαρακτηριστικό ενός συνόλου από παρόμοιες αλληλένδετες δραστηριότητες, όπως η σχέση μεταξύ ρίπτη και λήπτη [στο μπέιζμπολ], παικτών του τένις, ξιφομάχων και ούτω καθεξής. Βρίσκουμε τα ίδια χαρακτηριστικά στον στρατιωτικό βηματισμό, όταν χορεύουμε, όταν κάνουμε έρωτα ή μουσική από κοινού, και η τελευταία αυτή δραστηριότητα θα χρησιμεύσει ως παράδειγμα ανάλυσης στις επόμενες σελίδες. Ελπίζουμε ότι η ανάλυση θα συμβάλει σε κάποιο βαθμό στην αποσαφήνιση της δομής της σχέσης αμοιβαίου συντονισμού, η οποία απορρέει από τη δυνατότητα συμβίωσης σε συγκεκριμένες διαστάσεις του χρόνου. Ελπίζουμε επίσης ότι η μελέτη της συγκεκριμένης επικοινωνιακής κατάστασης στο πλαίσιο της μουσικής διαδικασίας θα ρίξει λίγο φως στη μη εννοιολογική πτυχή που χαρακτηρίζει κάθε είδους επικοινωνία.

II

Ορισμένα στοιχεία της κοινωνικής δομής της μουσικής διαδικασίας αναλύθηκαν σε ένα από τα μεταγενέστερα γραπτά του διάσημου Γάλλου κοινωνιολόγου Maurice Halbwachs.¹¹ Η εν λόγω εργασία αξίζει ιδιαίτερης προσοχής επειδή γράφτηκε ως ένα είδος εισαγωγής σε μια σημαντική μελέτη για τη φύση του χρόνου, η οποία δυστυχώς δεν ολοκληρώθηκε ποτέ λόγω του τραγικού θανάτου του συγγραφέα στο στρατόπεδο

5 [Σ.τ.μ.] Βλ. Leopold von Wiese, *Systematic Sociology: On the Basis of the Beziehungslehre and Gebildelehre*, μτφρ. Howard Becker, Νέα Υόρκη & Λονδίνο, 1950.

6 [Σ.τ.μ.] Βλ., μ.ά., Max Scheler, *Φύση και μορφές της συμπάθειας. Συμβολή στη μελέτη των νόμων της θυμικής ζωής*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα 2003.

7 [Σ.τ.μ.] Charles Horton Cooley, *Human Nature and the Social Order*, αναθεωρημένη έκδοση, Νέα Υόρκη, Σικάγο, Βοστόνη, 1922.

8 [Σ.τ.μ.] Βλ. Bronislaw Malinowski, "The problem of meaning in primitive languages", στο C. K. Ogden & I. A. Richards (επιμ.), *The Meaning of Meaning*, Λονδίνο, 1936, σ. 296-336.

9 [Σ.τ.μ.] Βλ. Jean-Paul Sartre, *Το είναι και το μηδέν. Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, 2008.

10 Το *Philosophy of the Present* του Mead (Σικάγο, 1932), είναι ένα μόνο παράδειγμα του πώς πρέπει να διεξάγονται και πού οδηγούν τέτοιου είδους έρευνες.

11 Maurice Halbwachs, "La memoire collective chez les musiciens", *Revue philosophique*, Μάρτιος-Απρίλιος 1939, σ. 136-65.

συγκέντρωσης του Μπούχενβαλντ τον Ιούλιο του 1944.¹²

Η βασική θέση του Halbwachs είναι γνωστή. Υπέθεσε ότι όλα τα είδη μνήμης καθορίζονται από ένα κοινωνικό πλαίσιο και ότι η ατομική μνήμη δεν μπορεί να κατανοηθεί δίχως την υπόθεση μιας συλλογικής μνήμης από την οποία πηγάζει όλη η ατομική ανάμνηση. Αυτή η βασική αρχή – στην οποία δεν μας απασχολεί να ασκήσουμε κριτική εδώ – εφαρμόστηκε στο πρόβλημα της μουσικής επικοινωνίας επειδή ο συγγραφέας θεώρησε ότι η ίδια η δομή της μουσικής – η ανάπτυξή της μέσα στη ροή του χρόνου, η απόσπασή της [163] απ' οτιδήποτε διαρκεί, η πραγματοποίησή της μέσω αναδημιουργίας – προσφέρει μια εξαιρετική ευκαιρία για να δείξουμε ότι δεν υπάρχει άλλη δυνατότητα διατήρησης ενός συνόλου από αναμνήσεις με όλες τις αποχρώσεις και τις λεπτομέρειές τους εκτός από την προσφυγή στη συλλογική μνήμη. Με άλλα λόγια, ο Halbwachs ασχολήθηκε πρωτίστως με την ανάλυση της κοινωνικής δομής της μουσικής. Περιέργως, χώρισε την επικράτεια της μουσικής σε δύο διακριτά μέρη: τη μουσική όπως τη βιώνει ο πεπαιδευμένος μουσικός και τη μουσική όπως τη βιώνει ο μη ειδικός ακροατής. Όσον αφορά τον πρώτο, ο Halbwachs κατέληξε στο συμπέρασμα ότι αυτό που καθιστά δυνατή τη μετάδοση της μουσικής είναι πρώτα απ' όλα η δυνατότητα μετάφρασης της μουσικής σε οπτικά σύμβολα – το σύστημα δηλαδή της μουσικής σημειογραφίας. Ασφαλώς, τα σημάδια της μουσικής σημειογραφίας δεν είναι εικόνες των ήχων. Είναι, ωστόσο, μέσα έκφρασης σε μια συμβατική γλώσσα όλων των εντολών που ο μουσικός πρέπει να υπακούσει αν θέλει να αναπαραγάγει σωστά ένα μουσικό κομμάτι. Ο συμβατικός χαρακτήρας των σημείων της μουσικής σημειογραφίας και ο συνδυασμός τους συνίσταται στο γεγονός ότι έχουν νόημα απλά και μόνο μέσα από τη διαρκή αναφορά στην ομάδα που τα επινόησε και τα υιοθέτησε. Αυτή η ομάδα, η «κοινωνία» των πεπαιδευμένων μουσικών, ζει σε έναν κόσμο αποκλειστικά γεμάτο με ήχους και δεν ενδιαφέρεται για τίποτα άλλο από το να δημιουργεί ή να ακούει συνδυασμούς τους. Ακόμη και η εφεύρεση νέων συνδυασμών από ήχους είναι δυνατή μόνο στο πλαίσιο της κοινωνικά διαμορφωμένης μουσικής γλώσσας (η οποία, για τον Halbwachs, ταυτιζόταν με το σύστημα της μουσικής σημειογραφίας). Η δημιουργική πράξη του συνθέτη είναι απλά μια ανακάλυψη εντός του ίδιου κόσμου ήχων που είναι προσβάσιμος αποκλειστικά στην κοινωνία των μουσικών. Ο συνθέτης μπορεί να κάνει τις ανακαλύψεις του ακριβώς επειδή αποδέχεται τις συμβάσεις αυτής της κοινωνίας και επειδή διεισδύει σε αυτές πιο βαθιά από άλλους. Η μουσική γλώσσα δεν είναι κάποιο όργανο που εφευρέθηκε εκ των υστέρων για να καταγράψει και να μεταδώσει σε άλλους μουσικούς ό,τι αυθόρμητα εφηύρε ένας από αυτούς. Αντίθετα, είναι αυτή ακριβώς η γλώσσα που δημιουργεί μουσική.

Αυτό είναι χονδικά το κύριο επιχείρημα του Halbwachs για τον κοινωνικό χαρακτήρα της μουσικής του μουσικού. Ωστόσο, το παιδί ή το μουσικά ανεκπαιδευτο άτομο μαθαίνει παιδικά τραγούδια, ύμνους, λαϊκά τραγούδια, χορευτικές ή εμβατηριακές μελωδίες από μνήμης και χωρίς καμία γνώση της μουσικής σημειογραφίας. Πώς αυτό είναι δυνατό και πώς αυτό το είδος [164] μνήμης για ηχητικούς συνδυασμούς μπορεί να συνδεθεί με την συλλογική μνήμη; Η απάντηση του Halbwachs είναι ότι η μνήμη του μη ειδικού για μουσικά γεγονότα βασίζεται επίσης στη συλλογική μνήμη, μόνο που πάντοτε συνδέεται με μετα-μουσικές εμπειρίες.¹³ Θυμόμαστε τη μελωδία ενός τραγουδιού επειδή θυμόμαστε τις λέξεις, το κοινωνικό αυτό προϊόν. Όσο για τους χορούς, τα εμβατήρια ή άλλα μουσικά κομμάτια που διαχωρίζονται από τις λέξεις, αυτό που χρησιμεύει ως φορέας

12 Τέσσερα κεφάλαια από το χειρόγραφο δημοσιεύτηκαν μετά θάνατον υπό τον τίτλο “Mémoire et société”, στο *L' Année sociologique*, 3η σειρά, τόμ. I, Παρίσι, 1949, σ. 11-197.

13 Αυτός ο όρος δεν χρησιμοποιείται από τον Halbwachs, αλλά μάλλον αποδίδει αυτό που εννοούσε.

μουσικής ανάμνησης είναι ο ρυθμός του εμβατηρίου, του χορού, της ομιλίας. Όμως ο ρυθμός δεν υπάρχει στη φύση. Είναι και αυτός αποτέλεσμα της ζωής μας στην κοινωνία. Το μονωμένο άτομο δεν θα μπορούσε να ανακαλύψει ρυθμό. Καμία απόδειξη δεν παρέχεται γι' αυτόν τον ισχυρισμό (που πιστεύω ότι είναι λανθασμένος), εκτός από μια αναφορά στον ρυθμικό χαρακτήρα των τραγουδιών εργασίας και της ομιλίας μας. Τόσο οι λέξεις όσο και οι ρυθμοί είναι κοινωνικής προέλευσης και, κατά συνέπεια, κοινωνικής προέλευσης είναι και οι μουσικές εμπειρίες του μη ειδικού. Αναφέρονται όμως σε έναν κόσμο στον οποίο υπάρχουν και άλλα πράγματα εκτός από ηχητικά γεγονότα, και σε μια κοινωνία που δεν ενδιαφέρεται αποκλειστικά για τη μουσική υφή. Αυτά σε ό,τι αφορά τον Halbwachs.

Όσο ενδιαφέρουσα κι αν είναι η ανάλυση του Halbwachs, έχει αρκετές αδυναμίες. Καταρχάς, μου φαίνεται ότι η διάκριση μεταξύ της μουσικής του μουσικού και της μουσικής που είναι προσιτή στους μη ειδικούς δεν έχει βάση στα γεγονότα. Αναβάλλοντας όμως τη συζήτηση αυτού του ζητήματος και περιοριζόμενοι επί του παρόντος στην περιοχή της μουσικής που υποτίθεται πως είναι προσιτή μόνο στον πεπαιδευμένο μουσικό, πρέπει να εγείρουμε τις ακόλουθες ενστάσεις στη θεωρία του Halbwachs: (1) Ταυτίζει τη μουσική σκέψη με τη μετάδοσή της. (2) Ταυτίζει τη μουσική επικοινωνία με τη μουσική γλώσσα που για αυτόν είναι το σύστημα της μουσικής σημειογραφίας. (3) Ταυτίζει τη μουσική σημειογραφία με το κοινωνικό υπόβαθρο της μουσικής διαδικασίας.

Αναφορικά με την πρώτη ένσταση, είναι σαφές ότι από την σκοπιά του συνθέτη μια μουσική σκέψη μπορεί να συλληφθεί χωρίς καμία πρόθεση επικοινωνίας. Αυτή η σκέψη μπορεί να είναι ένα ολοκληρωμένο κομμάτι μουσικής με τη δική του δομή νοήματος· μπορούμε να το ανακαλούμε στη μνήμη μας κατά βούληση, χωρίς να το μεταφράζουμε σε πραγματικούς ήχους ή στην ορατή μορφή της σημειογραφίας. Αυτό φυσικά δεν είναι μια ιδιαιτερότητα της μουσικής διαδικασίας. Λέγεται ότι ο Ραφαήλ θα ήταν ένας από τους μεγαλύτερους ζωγράφους ακόμα κι αν είχε γεννηθεί χωρίς χέρια. Γενικά, κάθε είδους διανοητική δραστηριότητα [165] που εκτελείται στη φαντασία μπορεί να είναι απολύτως μεστή νοήματος και ικανή να αναπαραχθεί διανοητικά στη μοναξιά της ατομικής συνείδησης. Όλες οι άδηλες σκέψεις μας, οι ονειροπολήσεις και τα σχέδια μελλοντικής δράσης μας που δεν πραγματοποιούνται ποτέ, εμφανίζουν αυτά τα χαρακτηριστικά. Όμως κάθε είδους επικοινωνία μεταξύ ανθρώπου και συνανθρώπου και κατ' επέκταση η μετάδοση μουσικών σκέψεων προϋποθέτει ένα γεγονός ή μια σειρά γεγονότων στον εξωτερικό κόσμο που λειτουργούν αφενός ως σχήμα έκφρασης της σκέψης του επικοινωνούντα και αφετέρου ως σχήμα ερμηνείας μιας τέτοιας σκέψης από τον αποδέκτη. Οι μουσικές σκέψεις μπορούν να μεταδοθούν σε άλλους είτε μέσω της μηχανικής του ακουστού ήχου, είτε με τα σύμβολα της μουσικής σημειογραφίας.

Είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς γιατί ο Halbwachs θεωρούσε μόνο το τελευταίο ενδεχόμενο ως κατάλληλη μορφή μουσικής επικοινωνίας. Προφανώς λάμβανε ως μοντέλο της ανάλυσής του την κατάσταση στην οποία ο συνθέτης πρέπει να μεταδώσει τη μουσική του ιδέα στον ερμηνευτή μέσω ενός συστήματος ορατών σημείων, προτού ο ερμηνευτής μπορέσει να μεταφράσει αυτές τις ιδέες σε ήχους που πρέπει να αντιληφθεί ο ακροατής. Αυτή η διαδικασία όμως δεν έχει καμία σχέση με τις ιδιαιτερότητες της μουσικής επικοινωνίας ως τέτοιας· είναι ένα λίγο πολύ τεχνικό ζήτημα. Μπορεί να κατανοούμε πολύ καλά έναν αυτοσχεδιασμό που εκτελείται από έναν ή περισσότερους μουσικούς. Ή μπορούμε, μαζί με τον Toney, να προβλέψουμε μια επανάσταση στη διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας μέσα από τη μικροσκοπική μελέτη των φωνογραφικών δίσκων. «Τίποτα δεν εμποδίζει την ατομική παραγωγή μουσικής απευθείας με όρους

φωνογραφικής βελόνας. Με άλλα λόγια, ο συνθέτης, ανεμπόδιστος από την τεχνική των οργάνων, θα προδιαγράφει κάθε παραγώγιμο ηχόχρωμα σε ό,τι τονικά ύψη και ρυθμούς επιθυμεί, και δεν θα έχει περισσότερη άμεση συνεργασία με τον τεχνίτη που διαμορφώνει τις φωνογραφικές κυματογραμμές απ' ό,τι ο βιολιστής με τον Stradivarius». ¹⁴

Η μουσική σημειογραφία είναι επομένως ένα μόνο από τα πολλά μέσα μετάδοσης της μουσικής σκέψης. Αλλά η μουσική σημειογραφία σε καμία περίπτωση δεν ταυτίζεται με τη μουσική γλώσσα. Το σημασιολογικό της σύστημα είναι εντελώς διαφορετικού είδους από εκείνο των ιδεογραμμάτων, των γραμμάτων και των μαθηματικών ή χημικών συμβόλων. Το ιδεόγραμμα αναφέρεται αμέσως στην αντιπροσωπευόμενη έννοια και το ίδιο κάνει και το μαθηματικό ή το χημικό [166] σύμβολο. Ο γραπτός λόγος στις αλφαβητικές μας γλώσσες αναφέρεται στον ήχο του προφορικού λόγου και μέσω αυτού, ως ενδιάμεσου, στην έννοια που μεταδίδει. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το νόημα μιας μουσικής διαδικασίας δεν μπορεί να σχετιστεί με ένα εννοιολογικό σχήμα, και η ιδιαίτερη λειτουργία της μουσικής σημειογραφίας, τόσο σήμερα όσο και στην ιστορική της εξέλιξη, απηχεί αυτήν την κατάσταση. Το μουσικό σημείο είναι μόνο μια οδηγία στον ερμηνευτή να παραγάγει με τη φωνή ή το όργανό του έναν ήχο συγκεκριμένου τονικού ύψους και διάρκειας, παρέχοντας επιπλέον, σε ορισμένες ιστορικές περιόδους, οδηγίες ως προς την χρονική αγωγή [tempo], την ένταση και την έκφραση, ή υποδείξεις για τη σύνδεση με άλλους ήχους (με σημάδια όπως συζεύξεις διάρκειας, συζεύξεις προσωδίας και τα συναφή). Όλα αυτά τα στοιχεία του τονικού υλικού μπορούν να καθοριστούν μόνο κατά προσέγγιση και ο τρόπος επίτευξης του υποδεικνυόμενου εφέ αφήνεται στον ερμηνευτή. «Οι συγκεκριμένες ενδείξεις του συνθέτη δεν αποτελούν πάντα μέρος της αρχικής του δημιουργίας, αλλά μάλλον μήνυμα ενός μουσικού προς έναν άλλο αναφορικά με αυτό, υπόδειξη για το πώς να εξασφαλιστεί στην ερμηνεία μια πειστική μετάδοση του αισθήματος του έργου χωρίς να καταστραφεί η συναισθηματική και πνευματική του ταυτότητα», λέει ένας γνωστός συνθέτης και κριτικός. ¹⁵ Και ο μαέστρος [Wilhelm] Furtwängler, έχει σίγουρα δίκιο όταν υποστηρίζει ότι το κείμενο του συνθέτη «δεν μπορεί να παράσχει καμία ένδειξη ως προς την πραγματικά επιδιωκόμενη ένταση ενός φόρτε, την πραγματικά επιδιωκόμενη ταχύτητα ενός τέμπο, αφού κάθε φόρτε και κάθε τέμπο πρέπει να τροποποιούνται στην πράξη σύμφωνα με τον τόπο εκτέλεσης, την τοποθέτηση στο χώρο και το μέγεθος της ομάδας ερμηνευτών» και «τα σημάδια έκφρασης έχουν σκόπιμα μια απλά συμβολική αξία αναφορικά με το συνολικό έργο και δεν ισχύουν για το μεμονωμένο όργανο, που σημαίνει ότι το *ff* για το φαγκότο έχει μια εντελώς διαφορετική σημασία απ' ό,τι για το τρομπόνι». ¹⁶

Έτσι, κάθε μουσική σημειογραφία παραμένει αναγκαστικά ασαφής και ανοιχτή σε πολλαπλές ερμηνείες, και εναπόκειται στον αναγνώστη ή τον ερμηνευτή να αποκρυπτογραφήσει τις υποδείξεις στην παρτιτούρα και να καθορίσει τον τρόπο προσέγγισής τους. Αυτά τα όρια ποικίλλουν πολύ στην πορεία της ιστορικής εξέλιξης της μουσικής κουλτούρας. Στη μελέτη της ιστορίας της μουσικής, όσο προσεγγίζουμε το παρόν, τόσο χαμηλώνει το επίπεδο της γενικής μουσικής κουλτούρας των ερμηνευτών και [167] των ακροατών, και τόσο εντείνεται η προσπάθεια του συνθέτη να κάνει το σύστημα σημειογραφίας του κατά το δυνατόν πιο ακριβές, δηλαδή να περιορίσει όλο και περισσότερο την ερμηνευτική ελευθερία του εκτελεστή. Σίγουρα, όλα τα σημάδια της

14 Donald Francis Tovey, "Music", *Encyclopaedia Britannica*, 14η έκδοση.

15 Virgil Thompson, *The Art of Judging Music*, Νέα Υόρκη, 1948, σ. 296.

16 Wilhelm Furtwängler, "Interpretation – eine musikalische Schicksalsfrage", στο *Das Atlantische Buch der Musik*, Ζυρίχη, 1934, σ. 609 κ.ε.

μουσικής σημειογραφίας είναι συμβατικά · όπως όμως έχει αποδειχθεί, το σύστημα της μουσικής σημειογραφίας είναι λίγο πολύ άσχετο με τη διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας. Επομένως, μια κοινωνική θεωρία της μουσικής δεν χρειάζεται να θεμελιώνεται στον συμβατικό χαρακτήρα των οπτικών σημείων, αλλά στο σύνολο αυτού που μόλις ονομάσαμε μουσική κουλτούρα, στο πλαίσιο της οποίας λαμβάνει χώρα η ερμηνεία αυτών των σημείων από τον αναγνώστη ή τον ερμηνευτή.

III

Για να γίνει πιο ξεκάθαρος αυτός ο ιστός κοινωνικών σχέσεων που ονομάζεται μουσική κουλτούρα, ας φανταστούμε ένα μοναχικό ερμηνευτή ενός μουσικού κομματιού να κάθεται στο πιάνο μπροστά στην παρτιτούρα μιας σονάτας ενός ελάσσονα συνθέτη του δέκατου ένατου αιώνα, η οποία, υποθέτουμε, τού είναι εντελώς άγνωστη. Επιπλέον, ας υποθέσουμε ότι ο πιανίστας μας έχει άριστη τεχνική και ικανότητα εκ πρώτης όψεως ανάγνωσης παρτιτούρας, και ότι κατά συνέπεια κανένα μηχανικό ή άλλο εξωτερικό εμπόδιο δεν παρεμβάλλεται στη ροή της ερμηνείας του.

Με το που θα κάνουμε όμως αυτές τις δύο υποθέσεις αμέσως διστάζουμε. Είναι όντως συμβατές μεταξύ τους; Μπορούμε πράγματι να υποστηρίξουμε ότι η εν λόγω σονάτα είναι εντελώς άγνωστη στον ερμηνευτή μας; Δεν θα μπορούσε να είναι καταξιωμένος τεχνικά εκτελεστής και ένας καλός εκ πρώτης όψεως αναγνώστης παρτιτούρας αν δεν είχε αποκτήσει ένα ορισμένο επίπεδο μουσικής κουλτούρας που να του επιτρέπει να διαβάσει με την πρώτη ένα μουσικό κομμάτι του *τύπου* που έχει μπρος του. Επομένως, μολονότι η συγκεκριμένη σονάτα, και ίσως όλα τα υπόλοιπα έργα του συγκεκριμένου συνθέτη, μπορεί να του είναι άγνωστα, έχει ωστόσο βάσιμη γνώση του τύπου της μουσικής μορφής που ονομάζεται «σονάτα με την έννοια της μουσικής για πιάνο του δέκατου ένατου αιώνα», του τύπου των θεμάτων και των αρμονιών που χρησιμοποιούνται σε τέτοιου είδους συνθέσεις εκείνης της περιόδου, του εκφραστικού περιεχομένου που αναμένεται να βρει σε αυτές – εν ολίγοις, του τυπικού «ύφους» στο οποίο γράφεται μουσική του συγκεκριμένου είδους και με αναφορά στο οποίο πρέπει να εκτελείται. Ακόμη και πριν αρχίσει να παίζει ή να διαβάσει την πρώτη συγχορδία, ο μουσικός μας αναφέρεται σε ένα λίγο πολύ σαφώς οργανωμένο, συνεκτικό, διακριτό σύνολο [168] από παρελθούσες εμπειρίες του, οι οποίες αποτελούν συνολικά ένα είδος πρότερης γνώσης [ή προ-γνώσης, *preknowledge*] του ανά χείρας μουσικού κομματιού. Φυσικά, αυτή η πρότερη γνώση αφορά μόνο τον *τύπο* στον οποίο ανήκει το μεμονωμένο μουσικό κομμάτι και όχι την ιδιαίτερη και μοναδική του ατομικότητα. Αλλά η γενική πρότερη γνώση του εκτελεστή για την τυπικότητα του κομματιού γίνεται σχήμα αναφοράς για την ερμηνεία της ιδιαιτερότητάς του. Αυτό το σχήμα αναφοράς καθορίζει, με γενικό τρόπο, τις προσδοκίες του εκτελεστή για το τι μπορεί να βρεί ή να μην βρει στη σύνθεση που έχει μπροστά του. Τέτοιες προσδοκίες είναι λίγο πολύ κενές · μπορεί να εκπληρωθούν και να δικαιολογηθούν από τα μουσικά συμβάντα που θα βιώσει όταν αρχίσει να παίζει τη σονάτα ή μπορεί να «ανατιναχτούν» και να εκμηδενιστούν.

Σε πιο γενικούς όρους, ο εκτελεστής που προσεγγίζει ένα λεγόμενο άγνωστο μουσικό κομμάτι το κάνει από μια ιστορικά – στη περίπτωση εκάστου εκτελεστή, αυτοβιογραφικά – καθορισμένη συνθήκη, που καθορίζεται από το απόθεμα των μουσικών του εμπειριών, στο βαθμό που σχετίζονται από τυπική άποψη με την αναμενόμενη

καινούργια εμπειρία.¹⁷ Αυτό το απόθεμα εμπειριών αναφέρεται έμμεσα σε όλους τους παρελθόντες και παρόντες συνανθρώπους του, των οποίων οι πράξεις ή οι σκέψεις συνέβαλαν στην οικοδόμηση της γνώσης του. Η γνώση αυτή περιλαμβάνει όλα όσα έμαθε από τους δασκάλους του και οι δάσκαλοί του από τους δικούς τους δασκάλους, όλα όσα παρέλαβε από την εκτέλεση άλλων εκτελεστών, και όλα όσα οικειοποιήθηκε από τις εκδηλώσεις της μουσικής σκέψης του συνθέτη. Έτσι, ο κύριος όγκος της μουσικής γνώσης – όπως και της γνώσης γενικότερα – έχει κοινωνική προέλευση. Και μέσα σε αυτήν την κοινωνικά προερχόμενη γνώση ξεχωρίζει η γνώση που μεταδίδεται από εκείνους στους οποίους έχει απονεμηθεί το κύρος της αυθεντικότητας και της αυθεντίας, δηλαδή από τους μεγάλους αριστοτέχνες μεταξύ των συνθετών και των αναγνωρισμένων ερμηνευτών του έργου τους. Η μουσική γνώση που μεταδίδεται από αυτούς όχι μόνο έχει κοινωνική προέλευση αλλά και είναι κοινωνικά εγκεκριμένη,¹⁸ καθώς θεωρείται αυθεντική [169] και επομένως καταλληλότερη να αποτελέσει πρότυπο για άλλους απ' ότι η άλλοθεν προερχόμενη γνώση.

IV

Στην κατάσταση που επιλέξαμε να διερευνήσουμε – την πραγματική εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού – η γένεση του αποθέματος της γνώσης με όλες τις κρυφές κοινωνικές της αναφορές είναι, θα λέγαμε, προϊστορική. Ο ιστός της κοινωνικά προερχόμενης και κοινωνικά εγκεκριμένης γνώσης αποτελεί απλά το σκηνικό για την κύρια κοινωνική σχέση στην οποία θα εισέλθει ο πιανίστας μας (αλλά και κάθε ακροατής ή απλός αναγνώστης μουσικής): την σχέση με τον συνθέτη της σονάτας που έχει μπροστά του. Είναι η σύλληψη της μουσικής σκέψης του συνθέτη και η ερμηνεία της μέσω αναδημιουργίας που βρίσκονται στο επίκεντρο του πεδίου συνείδησης του εκτελεστή ή, για να χρησιμοποιήσω έναν φαινομενολογικό όρο, που γίνονται «θεματικές» για τη συνεχιζόμενη δραστηριότητά του. Αυτός ο θεματικός πυρήνας ξεχωρίζει απέναντι στον ορίζοντα της προκατακτημένης γνώσης, η οποία λειτουργεί ως σχήμα αναφοράς και ερμηνείας για την σύλληψη της σκέψης του συνθέτη. Είναι πλέον απαραίτητο να περιγράψουμε τη δομή αυτής της κοινωνικής σχέσης μεταξύ συνθέτη και ακροατή,¹⁹ αλλά πριν προχωρήσουμε στην ανάλυσή της θα ήταν καλό να αποτρέψουμε μια πιθανή παρεξήγηση. Σε καμία περίπτωση δεν ισχυριζόμαστε ότι ένα έργο μουσικής (ή τέχνης

17 Όλα αυτά σε καμία περίπτωση δεν περιορίζονται στην υπό εξέταση κατάσταση. Πράγματι, η ανάλυσή μας ήταν μέχρι στιγμής απλά μια εφαρμογή των αριστοτεχνικών ερευνών του Husserl στη δομή της εμπειρίας μας. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο πραγματικός κόσμος βιώνεται πάντα ως κόσμος προσυγκροτημένων τύπων. Το να εξετάσουμε λεπτομερέστερα τη σημασία αυτής της ανακάλυψης του Husserl, ειδικά σε ό,τι αφορά την έννοια του τύπου, που είναι τόσο θεμελιώδης για όλες τις κοινωνικές επιστήμες, δεν εμπίπτει στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Αυτή η θεωρία θίχτηκε στο έργο του Husserl *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, μτφρ. W. R. Boyce Gibson, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1931 § 47, σ. 149, και αναπτύχθηκε πλήρως στο έργο του *Erfahrung und Urteil*, Πράγα, 1939, σ. 35 κ.ε., 139-43, 394-403.

18 Σχετικά με τις έννοιες της κοινωνικά παραγόμενης και κοινωνικά εγκεκριμένης γνώσης, βλ. παραπάνω, "The Well-Informed Citizen", ειδικά σ. 131 κ.ε. [Σ.τ.μ.] Ο Schutz παραπέμπει εδώ σε ένα κείμενό του από τον ίδιο τόμο (βλ. υποσημείωση 1).

19 Εφεξής, ο όρος «ακροατής» θα περιλαμβάνει τον εκτελεστή, τον καθαυτό ακροατή και τον αναγνώστη της μουσικής. [Σ.τ.μ.] Ο Schutz χρησιμοποιεί την λέξη "beholder" (θεατής), που στα Ελληνικά είναι μάλλον αδόκιμη σε σχέση με τη μουσική.

γενικά) δεν μπορεί να γίνει κατανοητό παρά μόνο με αναφορά στον μεμονωμένο δημιουργό του ή στις – βιογραφικές ή άλλες – περιστάσεις στις οποίες δημιούργησε το συγκεκριμένο έργο. Σίγουρα δεν αποτελεί προϋπόθεση για την κατανόηση του μουσικού περιεχομένου της λεγόμενης *Σονάτας υπό το σεληνόφως* να λάβει κανείς υπόψη του τα ανόητα ανέκδοτα που η λαϊκή αντίληψη συνδέει με τη δημιουργία αυτού του έργου. Δεν είναι καν απαραίτητο να γνωρίζουμε ότι τη σονάτα συνέθεσε κάποιος με το όνομα Beethoven, ο οποίος έζησε την τάδε περίοδο και στα τάδε μέρη και πέρασε τις τάδε προσωπικές εμπειρίες. Κάθε έργο τέχνης, αφού ολοκληρωθεί, υπάρχει ως μεστή νοήματος οντότητα ανεξάρτητη από την προσωπική ζωή του δημιουργού του.²⁰ Η κοινωνική σχέση μεταξύ συνθέτη και ακροατή, όπως εννοείται εδώ, καθορίζεται αποκλειστικά από το γεγονός ότι ο [170] ακροατής ενός μουσικού κομματιού συμμετέχει και ως ένα βαθμό ανα-δημιουργεί τις εμπειρίες του – ας υποθέσουμε ανώνυμου – συνανθρώπου που δημιούργησε αυτό το έργο όχι μόνο ως έκφραση των μουσικών του σκέψεων αλλά με επικοινωνιακή πρόθεση.

Για τους σκοπούς μας ένα μουσικό κομμάτι μπορεί να οριστεί²¹ – πολύ χονδρικά και με κάθε επιφύλαξη – ως μεστή νοήματος διάταξη ήχων στον εσωτερικό χρόνο. Η πραγματοποίηση στον εσωτερικό χρόνο, σε αυτό που ο Bergson αποκαλεί διάρκεια [durée],²² είναι η ίδια η μορφή ύπαρξης της μουσικής. Η ροή των φθόγγων που εκτυλίσσεται στον εσωτερικό χρόνο είναι μια διάταξη μεστή νοήματος τόσο για τον συνθέτη όσο και για τον ακροατή, επειδή και καθόσον προκαλεί στη ροή της συνείδησης που συμμετέχει σε αυτό μια συνέργεια ανακλήσεων, ανακρατήσεων, προκρατήσεων και προλήψεων [recollections, retentions, protentions, and anticipations]²³ που αλληλοσυσχετίζουν τα διαδοχικά στοιχεία. Ασφαλώς, η ακολουθία των φθόγγων λαμβάνει χώρα στη μη αναστρέψιμη κατεύθυνση του εσωτερικού χρόνου, στην κατεύθυνση, ούτως ειπείν, από το πρώτο στο τελευταίο μέτρο. Αυτή όμως η μη αναστρέψιμη ροή δεν είναι και μη ανακτήσιμη. Ο συνθέτης, με τα ειδικά μέσα της τέχνης του,²⁴ έχει διατάξει [την ακολουθία των φθόγγων] κατά τέτοιο τρόπο, ώστε η συνείδηση

20 Αυτό το πρόβλημα έχει συζητηθεί για το πεδίο της ποίησης από τους E. M. W. Tillyard και C. S. Lewis στο πνευματώδες και εμβριθές βιβλίο τους, *The Personal Heresy, a Controversy*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, 1939.

21 Μια εξαιρετική πραγμάτευση των φιλοσοφικών θεωριών της μουσικής μπορεί να βρεθεί στο Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, 1942, κεφ. 8, «On Significance in Music» και κεφ. 9, «The Genesis of Artistic Import», αν και η θέση της ίδιας της συγγραφέα δεν δείχνει ικανοποιητική. Μπορούμε να την συνοψίσουμε στο ακόλουθο απόσπασμα: «Η μουσική έχει όλα τα χαρακτηριστικά ενός αληθινού συμβολισμού πλην ενός: της ύπαρξης μιας *δοτής συνδήλωσης* [...] Είναι ένα περιορισμένο ιδίωμα, κάτι σαν τεχνητή γλώσσα, *μόνο λιγότερο επιτυχής*: διότι η μουσική στο υψηλότερο σημείο της, αν και σαφώς συμβολική μορφή, είναι ένα ανολοκλήρωτο σύμβολο. Ζωή της είναι η άρθρωση, όχι όμως η δήλωση· η εκφραστικότητα, όχι όμως η έκφραση». [Σ.τ.μ.] Με τον όρο «ανολοκλήρωτο σύμβολο» (unconsummated symbol) η Langer κατανοεί το σύμβολο του οποίου το συμβολιζόμενο δεν μπορεί να οριστεί μονοσήμαντα ή που συνδέεται με ένα ανοικτό πλήθος συναφών συμβολιζόμενων. Για περισσότερα, βλ. Μ. Τσέτσος, *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία*, Αθήνα, 2012, κεφ. 6.

22 [Σ.τ.μ.] Βλ. Henri Bergson, *Τα άμεσα δεδομένα της συνείδησης*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα, 1998.

23 [Σ.τ.μ.] Όροι από τη φαινομενολογία του Husserl. Βλ., για παράδειγμα, *Για τη φαινομενολογία της συνείδησης του εσωτερικού χρόνου*, μτφρ. Ν. Σουελτζής, Ηράκλειο, 2020.

24 Μερικά από αυτά τα ειδικά μέσα είναι απαραίτητα για κάθε είδος μουσικής, προέρχονται όμως από μια συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα. Ο ρυθμός, η μελωδία, η τονική αρμονία, η τεχνική της σμίκρυνσης και οι λεγόμενες μορφές που βασίζονται σε αυτό που ο Tovey ονομάζει ευρύτερη αρμονία, όπως η Σονάτα, το Ρόντο, οι Παραλλαγές κ.λπ., είναι σίγουρα χαρακτηριστικά της μουσικής κουλτούρας του δέκατου ένατου αιώνα. Μπορεί να ελπίζει κανείς ότι η εντατική έρευνα στη φαινομενολογία της μουσικής εμπειρίας θα ρίξει λίγο φως στο δύσκολο πρόβλημα του ποιο από αυτά τα μέσα μεστής νοήματος διευθέτησης των ήχων είναι ουσιώδη για τη μουσική εν γένει και ανεξάρτητα από το συγκεκριμένο

του ακροατή να παραπέμπει αυτό που κάθε στιγμή ακούει σε εκείνο που προσδοκά ότι θα ακολουθήσει, αλλά και σε εκείνο που μόλις άκουσε και που έχει ακούσει απ' όταν ξεκίνησε το μουσικό κομμάτι. Ο ακροατής, επομένως, ακούει τη συνεχή ροή της μουσικής, ούτως ειπείν, όχι μόνο στην κατεύθυνση από το πρώτο προς την τελευταίο μέτρο, αλλά ταυτόχρονα προς την αντίστροφη κατεύθυνση, από το τελευταίο στο πρώτο.²⁵

Είναι ουσιώδες για το πρόβλημά μας να αποκτήσουμε μια σαφέστερη κατανόηση της χρονικής διάστασης στην οποία συμβαίνει η μουσική. Παραπάνω υποστηρίχθηκε [171] ότι ο εσωτερικός χρόνος, η διάρκεια [durée], είναι η ίδια η μορφή ύπαρξης της μουσικής. Φυσικά, η εκτέλεση ενός μουσικού οργάνου, η ακρόαση ενός δίσκου, η ανάγνωση μιας σελίδας μουσικής, όλα αυτά είναι γεγονότα που συμβαίνουν στον εξωτερικό χρόνο, τον χρόνο που μπορεί να μετρηθεί με μετρονόμους και ρολόγια, τον χρόνο δηλαδή που ο μουσικός «μετράει» για να διασφαλίσει το σωστό «τέμπο». Για να ξεκαθαρίσουμε όμως γιατί θεωρούμε τον εσωτερικό χρόνο ως το ίδιο το μέσο [medium] μέσα στο οποίο συμβαίνει η μουσική ροή, ας φανταστούμε ότι το αργό και το γρήγορο μέρος μιας συμφωνίας γεμίζουν το καθένα τους ένα δίσκο δώδεκα ιντσών. Τα ρολόγια μάς δείχνουν ότι η αναπαραγωγή κάθε δίσκου διαρκεί περίπου τρεισήμισι λεπτά. Πρόκειται για γεγονός που πιθανόν ενδιαφέρει τον παραγωγό ενός ραδιοτηλεοπτικού σταθμού. Για τον ακροατή δεν σημαίνει τίποτα. Για αυτόν δεν αληθεύει ότι ο χρόνος που βίωσε ακούγοντας το αργό μέρος ήταν «ίσης διάρκειας» με εκείνον που αφιέρωσε στο γρήγορο. Ακούγοντας, ζει σε μια διάσταση του χρόνου που δεν μπορεί να συγκριθεί με εκείνη η οποία μπορεί να υποδιαιρεθεί σε ομοιόμορφα μέρη. Ο εξωτερικός χρόνος είναι μετρήσιμος· υπάρχουν τμήματα ίσου μεγέθους· υπάρχουν λεπτά και ώρες, και το μήκος του αυλακιού που πρέπει να διασχίσει η βελόνα του φωνογράφου. Δεν υπάρχει τέτοιο κριτήριο για τη διάσταση του εσωτερικού χρόνου στον οποίο ζει ο ακροατής· δεν υπάρχει ισότητα μεταξύ των τμημάτων του, αν όντως κατέχει τμήματα.²⁶ Μπορεί να τον εκπλήξει το γεγονός ότι το κύριο θέμα του δεύτερου μέρους της Σονάτας σε ρε ελάσσονα ορ. 31, αρ. 2 του Beethoven διαρκεί με όρους ρολογιού τον ίδιο χρόνο – ένα λεπτό δηλαδή – όσο και το τελευταίο μέρος της ίδιας σονάτας μέχρι το τέλος της έκθεσης.²⁷

Οι προηγούμενες παρατηρήσεις χρησιμεύουν για να διευκρινιστεί η ιδιαίτερη κοινωνική σχέση μεταξύ συνθέτη και ακροατή. Μολονότι τον χωρίζουν από εκείνον εκατοντάδες χρόνια, ο ακροατής συμμετέχει οιονεί ταυτόχρονα στη ροή συνείδησης του συνθέτη, εκτελώντας μαζί του βήμα-βήμα την εν εξελίξει άρθρωση της μουσικής του σκέψης. Ο ακροατής, έτσι, ενώνεται με τον συνθέτη μέσα από μια κοινή διάσταση του χρόνου, που δεν είναι άλλο από μια παράγωγη μορφή του ζωντανού παρόντος που μοιράζονται οι εταίροι σε μια [172] αυθεντική πρόσωπο με πρόσωπο σχέση²⁸ σαν εκείνη

ιστορικό της πλαισίου.

25 Αυτή η διαπίστωση διατυπώθηκε με αξεπέραστο τρόπο από τον Άγιο Αυγουστίνο στο Βιβλίο XI, Κεφ. 38, των *Εξομολογήσεών* του.

26 Δεν χρειάζεται να αναφερθούμε στη συγκεκριμένη εμπειρία της ακρόασης μουσικής για να κατανοήσουμε την ασυμμετρία μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού χρόνου. Ο δείκτης του ρολογιού μπορεί να διατρέχει εξίσου το μισό καντράν, είτε περιμένουμε έξω από την πόρτα ενός χειρουργού που χειρουργεί ένα αγαπημένο μας πρόσωπο, είτε περνάμε καλά με μια παρέα φίλων. Όλα αυτά είναι γνωστά γεγονότα.

27 Donald Francis Tovey, *Beethoven*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1945, σ. 57.

28 Ο συγκεκριμένος όρος, εδώ και στις επόμενες παραγράφους, δεν χρησιμοποιείται με την έννοια με την οποία τον χρησιμοποίησε ο Charles Horton Cooley στο *Social Organization*, Νέα Υόρκη, 1937, κεφ. 3-5· σημαίνει απλά ότι όσοι συμμετέχουν σε μια τέτοια σχέση μοιράζονται τον ίδιο χρόνο και χώρο όσο η σχέση διαρκεί. Μια ανάλυση της έννοιας του Cooley μπορεί να βρεθεί παραπάνω, «The Homecomer», σ.

που λαμβάνει χώρα μεταξύ ενός ομιλητή και ενός ακροατή.

Αφορά όμως αυτή η ανακατασκευή ενός ζωντανού παρόντος, αυτή η εγκαθίδρυση μιας οιονεί ταυτοχρονίας, αποκλειστικά και μόνο τη σχέση μεταξύ της ροής συνείδησης του συνθέτη και εκείνης του ακροατή; Δεν μπορεί να βρεθεί και στη σχέση του αναγνώστη μιας επιστολής με τον συγγραφέα της, του μελετητή ενός επιστημονικού βιβλίου με τον συγγραφέα του, του μαθητή λυκείου που μαθαίνει την απόδειξη του κανόνα της υποτείνουσας μαζί με τον Πυθαγόρα; Σίγουρα, σε όλες αυτές τις περιπτώσεις οι επιμέρους φάσεις της αρθρωμένης σκέψης του συγγραφέα συνεκτελούνται ή αναπαράγονται από τον αποδέκτη πολυθετικά – βήμα-βήμα δηλαδή –, και έτσι λαμβάνει χώρα μία οιονεί ταυτοχρονία αμφοτέρων των ροών σκέψης. Ο αναγνώστης ενός επιστημονικού βιβλίου, για παράδειγμα, χτίζει λέξη τη λέξη το νόημα μιας πρότασης, πρόταση την πρόταση αυτό μιας παραγράφου, παράγραφο την παράγραφο εκείνο ενός κεφαλαίου. Έχοντας όμως ολοκληρώσει αυτά τα πολυθετικά βήματα συγκρότησης του εννοιολογικού νοήματος της συγκεκριμένης πρότασης (παραγράφου, κεφαλαίου), ο αναγνώστης μπορεί να συλλάβει το αποτέλεσμα αυτής της καταστατικής διαδικασίας, το προκύπτον εννοιολογικό νόημα, με μια μόνο ματιά – μονοθετικά, όπως το θέτει Husserl²⁹ – ανεξάρτητα δηλαδή από τα πολυθετικά βήματα στα οποία, και μέσα από τα οποία, έχει συγκροτηθεί αυτό το νόημα. Με τον ίδιο τρόπο μπορώ να κατανοήσω μονοθετικά το νόημα του Πυθαγόρειου θεωρήματος $a^2 + b^2 = c^2$, χωρίς να ξαναρχίσω να εκτελώ τις μεμονωμένες νοητικές λειτουργίες εξαγωγής του βήμα-βήμα από ορισμένες ασφαλείς προκείμενες, και μπορώ να το κάνω ακόμα κι αν έχω ξεχάσει πώς να αποδείξω το θεώρημα.

Το νόημα ενός μουσικού έργου³⁰ έχει όμως ουσιαστικά πολυθετική δομή. Δεν μπορεί να συλληφθεί μονοθετικά. Συνίσταται στο αρθρωμένο βήμα-βήμα γεγονός εντός του εσωτερικού χρόνου, στην ίδια την πολυθετική καταστατική διαδικασία. Μπορώ να δώσω όνομα σε ένα συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι, αποκαλώντας το «Σονάτα υπό το σεληνόφως» ή «Ενάτη Συμφωνία». Μπορώ ακόμη να πω, «Αυτές ήταν παραλλαγές με φινάλε σε μορφή πασακάλιας» ή να περιγράψω, [173] όπως συνηθίζεται σε κάποια προγραμματικά σημειώματα, τη συγκεκριμένη διάθεση ή το συγκεκριμένο συναισθήμα που το μουσικό κομμάτι υποτίθεται ότι μου προκάλεσε. Το ίδιο όμως το μουσικό περιεχόμενο, το ίδιο του το νόημα, μπορεί να συλληφθεί απλά ξαναβυθίζοντας τον εαυτό μου στη συνεχή ροή και αναπαράγοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το αρθρωμένο μουσικό συμβάν καθώς εκτυλίσσεται σε πολυθετικά βήματα μέσα στον εσωτερικό χρόνο, μια διαδικασία που η ίδια ανήκει στη διάσταση του εσωτερικού χρόνου. Και θα «πάρει τόσο χρόνο» για να ανασυγκροτήσω το έργο στη μνήμη όσο χρειάστηκε για να το βιώσω την πρώτη φορά. Και στις δύο περιπτώσεις πρέπει να αποκαταστήσω την οιονεί ταυτοχρονία της δικής μου ροής συνείδησης με εκείνη του συνθέτη, όπως περιγράφηκε προηγουμένως.³¹

109 κ.ε. [Σ.τ.μ.] Ο Schutz παραπέμπει εδώ σε κείμενό του από τον ίδιο τόμο.

29 Husserl, *Ideas* (ό.π.) § 118, 119, σ. 334 κ.ε.

30 Όπως και άλλων έγχρονων αντικειμένων, όπως ο χορός ή η ποίηση (βλ. επόμενη υποσημείωση).

31 Αυτή η θέση είναι απλώς απόρροια της άλλης, ότι δηλαδή το νοηματικό συγκείμενο της μουσικής δεν σχετίζεται με ένα εννοιολογικό σχήμα. Ένα ποίημα, για παράδειγμα, μπορεί *επίσης* να έχει ένα εννοιολογικό περιεχόμενο και αυτό, φυσικά, μπορεί να γίνει κατανοητό μονοθετικά. Μπορώ να πω με μία ή δύο φράσεις την ιστορία του αρχαίου ναυτικού και μάλιστα με τη γλώσσα του συγγραφέα. Αλλά στο βαθμό που το ποιητικό νόημα του ποιήματος του Coleridge ξεπερνά το εννοιολογικό νόημα – στο βαθμό δηλαδή που είναι ποίηση – δεν μπορώ παρά να το φέρω στο νου μου απαγγέλλοντας ή διαβάζοντάς το από την αρχή μέχρι το τέλος. [Σ.τ.μ.] Ο Schutz αναφέρεται εδώ στο ποίημα του Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), *The Rime of the Ancient Mariner*, που δημοσιεύτηκε το 1798 στην πρώτη έκδοση της συλλογής *Lyrical Ballads*.

Έχουμε λοιπόν την εξής κατάσταση: δύο σειρές γεγονότων στον εσωτερικό χρόνο, η μία εκ των οποίων ανήκει στη ροή συνείδησης του συνθέτη και η άλλη στη ροή συνείδησης του ακροατή, βιώνονται σε ταυτοχρονία, η οποία δημιουργείται από την εξελισσόμενη ροή της μουσικής διαδικασίας. Θέση της παρούσας εργασίας είναι ότι αυτό το μοίρασμα της ροής εμπειριών του άλλου στον εσωτερικό χρόνο, αυτό το βίωμα ενός κοινού ζωντανού παρόντος, αποτελεί αυτό που στις εισαγωγικές παραγράφους μας ονομάσαμε σχέση αμοιβαίου συντονισμού, εμπειρία του «Εμείς», που βρίσκεται στα θεμέλια κάθε δυνατής επικοινωνίας. Η ιδιαιτερότητα της μουσικής επικοινωνιακής διαδικασίας έγκειται στον ουσιαστικά πολυθετικό χαρακτήρα του μεταδιδόμενου περιεχομένου, στο γεγονός δηλαδή ότι τόσο η ροή των μουσικών γεγονότων όσο και οι δραστηριότητες μέσα από τις οποίες αυτά μεταδίδονται ανήκουν στη διάσταση του εσωτερικού χρόνου. Ο ισχυρισμός δείχνει να ισχύει για κάθε είδος μουσικής. Υπάρχει ωστόσο ένα είδος μουσικής – η πολυφωνική μουσική του δυτικού κόσμου – που έχει τη μαγική δύναμη να πραγματοποιεί με τα συγκεκριμένα μουσικά της μέσα τη δυνατότητα να ζει κανείς ταυτόχρονα σε δύο ή περισσότερες ροές γεγονότων. Στην πολυφωνική γραφή κάθε φωνή έχει το δικό της ιδιαίτερο νόημα · κάθε μια της αποτελεί μια σειρά από αυτάρκη, ούτως ειπείν, μουσικά γεγονότα · αυτή η ροή όμως έχει σχεδιαστεί για να εξελίσσεται ταυτόχρονα με άλλες σειρές μουσικών γεγονότων, που δεν είναι λιγότερο αυτάρκεις, συνυπάρχουν όμως [174] και συνδυάζονται σε μια νέα μεστή νοήματος διάταξη μέσα από αυτήν ακριβώς την ταυτοχρονία.³²

Μέχρι στιγμής έχουμε ερευνήσει την κοινωνική σχέση μεταξύ συνθέτη και ακροατή. Αυτό που διαπιστώσαμε ότι είναι ότι το εξαιρετικό χαρακτηριστικό της μουσικής επικοινωνίας – δηλαδή το μοίρασμα της συνεχούς ροής του μουσικού περιεχομένου – ισχύει είτε η διαδικασία συμβαίνει απλά στην ανάμνηση του ακροατή,³³ είτε μέσω ανάγνωσης της παρτιτούρας, είτε με τη βοήθεια ακουστών ήχων. Το να πιστεύει κανείς ότι τα ορατά σημάδια της μουσικής σημειογραφίας είναι απαραίτητα σε αυτή τη διαδικασία δεν είναι πιο λανθασμένο από το να ισχυρίζεται, όπως κάνει ακόμη και ο Husserl, ότι μια συμφωνία υπάρχει απλά και μόνο στην ερμηνεία της από μια ορχήστρα. Φυσικά, η συμμετοχή στη διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας με άλλα μέσα πέραν των ακουστών ήχων απαιτεί είτε κάποιο φυσικό χάρισμα, είτε ειδική εκπαίδευση από την πλευρά του ακροατή. Αποτελεί εξέχουσα κοινωνική λειτουργία του ερμηνευτή – του τραγουδιστή ή του εκτελεστή ενός μουσικού οργάνου – να είναι ο ενδιάμεσος μεταξύ συνθέτη και ακροατή. Μέσα από την αναδημιουργία της μουσικής διαδικασίας ο ερμηνευτής συμμετέχει στη ροή συνείδησης τόσο του συνθέτη όσο και του ακροατή. Με αυτόν τον τρόπο επιτρέπει στον τελευταίο να βυθίζεται στην ιδιαίτερη άρθρωση της ροής του εσωτερικού χρόνου που είναι το ειδικό νόημα του συγκεκριμένου μουσικού κομματιού. Δεν έχει μεγάλη σημασία αν ο ερμηνευτής και ο ακροατής μοιράζονται ένα ζωντανό παρόν σε μια πρόσωπο με πρόσωπο σχέση ή αν με την παρεμβολή μηχανικών αντικειμένων, όπως οι δίσκοι, επιτυγχάνεται μόνο μια οιονεί ταυτοχρονία μεταξύ της ροής συνείδησης του διαμεσολαβητή και εκείνης του ακροατή. Η τελευταία περίπτωση αναφέρεται πάντοτε στην πρώτη. Η διαφορά μεταξύ των δύο δείχνει απλά ότι η σχέση

32 Βλ., για παράδειγμα, το τραγούδι του Brahms, “Wir wandelten wir zwei zusammen”, στην εισαγωγή του οποίου ο βηματισμός των δύο εραστών αποδίδεται με τα ειδικά μουσικά μέσα ενός κανόνα, ή την χρήση της ίδιας τεχνικής στο Credo από την *Λειτουργία σε σι ελάσσονα* του Bach για την έκφραση του μυστηρίου της Αγίας Τριάδας (“Et in unum”).

33 Σε σχέση με αυτό, ας θυμηθούμε το ρητό του Brahms: «Όταν θέλω να ακούσω μια ωραία παράσταση του “Δον Τζιοβάνι”, ανάβω ένα καλό πούρο και απλώνομαι στον καναπέ μου».

μεταξύ ερμηνευτή και ακροατηρίου υπόκειται σε όλες τις παραλλαγές της έντασης, της οικειότητας και της ανωνυμίας. Αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε εύκολα αν φανταστούμε ότι το ακροατήριο αποτελείται από ένα μόνο άτομο, μια μικρή ομάδα ατόμων σε ένα ιδιωτικό δωμάτιο, ένα πλήθος που γεμίζει μια μεγάλη αίθουσα συναυλιών ή τους εντελώς άγνωστους ακροατές μιας ραδιοφωνικής εκπομπής ή ενός δίσκου που διανέμεται εμπορικά. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις ο ερμηνευτής και ο ακροατής [175] «συντονίζονται», ζουν μαζί μέσα από την ίδια ροή, μεγαλώνουν μαζί όσο διαρκεί η μουσική διαδικασία. Ο ισχυρισμός δεν ισχύει μόνο για τα δεκαπέντε ή είκοσι λεπτά μετρήσιμου εξωτερικού χρόνου που απαιτούνται για την εκτέλεση του συγκεκριμένου μουσικού κομματιού, αλλά κυρίως για την συνεκτέλεση σε ταυτοχρονία των πολυθετικών βημάτων με τα οποία το μουσικό περιεχόμενο αρθρώνεται στον εσωτερικό χρόνο. Επειδή, ωστόσο, κάθε ερμηνεία, ως πράξη επικοινωνίας, βασίζεται σε μια σειρά γεγονότων στον εξωτερικό κόσμο – στην περίπτωση μας στη ροή των ακουστών ήχων – μπορεί να ειπωθεί ότι η κοινωνική σχέση μεταξύ ερμηνευτή και ακροατή βασίζεται στην κοινή εμπειρία της ταυτόχρονης ζωής σε διάφορες διαστάσεις του χρόνου.

V

Η ίδια κατάσταση, ο χαρακτήρας πολλαπλών διαστάσεων του χρόνου που βιώνονται ταυτόχρονα από άνθρωπο και συνάνθρωπο, εμφανίζεται στη σχέση μεταξύ δύο ή περισσότερων ατόμων που κάνουν μουσική μαζί, σχέση την οποία είμαστε τώρα έτοιμοι να διερευνήσουμε. Αν δεχθούμε τον περίφημο ορισμό του Max Weber, σύμφωνα με τον οποίο κοινωνική σχέση είναι «μια συμπεριφορά πολλών ατόμων, η οποία ως προς το νοηματικό της περιεχόμενο είναι *προσαρμοσμένη αμοιβαίως* προς αλλήλους και είναι έτσι αντιστοίχως προσανατολισμένη»,³⁴ τότε τόσο η σχέση που επικρατεί μεταξύ ενδιάμεσου και ακροατή όσο και εκείνη που επικρατεί μεταξύ συνεκτελεστών εμπίπτουν σε αυτόν τον ορισμό. Υπάρχει όμως μια σημαντική διαφορά μεταξύ τους. Η συνεκτέλεση από τον ακροατή των πολυθετικών βημάτων στα οποία εκτυλίσσεται το μουσικό περιεχόμενο είναι απλά μια εσωτερική δραστηριότητα (αν και ως «πράξη προσαρμοσμένη αμοιβαίως προς αλλήλους και είναι έτσι αντιστοίχως προσανατολισμένη» είναι αναμφίβολα μια κοινωνική πράξη, σύμφωνα με τον ορισμό του Weber). Οι συνεκτελεστές (ένας σολίστ που συνοδεύεται από ένα πληκτροφόρο όργανο ας πούμε) πρέπει να εκτελέσουν δραστηριότητες που εντάσσονται στον εξωτερικό κόσμο και έτσι πραγματοποιούνται στον χωροποιημένο εξωτερικό χρόνο. Κατά συνέπεια, η πράξη κάθε συνεκτελεστή καθοδηγείται όχι μόνο από τη σκέψη του συνθέτη και τη σχέση του με το ακροατήριο, αλλά και αμοιβαία από τις εμπειρίες στον εσωτερικό και τον εξωτερικό χρόνο του εκτελεστή συνεργάτη του. Από τεχνική άποψη, ο καθένας τους βρίσκει στη μουσική παρτιτούρα που έχει μπροστά του μόνο εκείνο το μερίδιο του μουσικού περιεχομένου που ο συνθέτης έχει αναθέσει στο όργανό του να μεταφραστεί σε ήχο. Καθένας [176] τους, επομένως, πρέπει να λαμβάνει υπόψη εκείνο που ο άλλος έχει να εκτελέσει σε ταυτοχρονία. Δεν πρέπει μόνο να ερμηνεύει το δικό του μέρος, το οποίο ως τέτοιο παραμένει αναγκαστικά αποσπασματικό, αλλά και να προβλέπει την ερμηνεία του άλλου εκτελεστή για το δικό του – του Άλλου – μέρος και, ακόμη περισσότερο, τις προσδοκίες του Άλλου για την δική του εκτέλεση. Η ελευθερία καθενός τους να ερμηνεύει τη σκέψη του συνθέτη περιορίζεται από την

34 [Σ.τ.μ.] Weber, *Οικονομία και κοινωνία*, ό.π., σ. 27.

ελευθερία που παραχωρείται στον Άλλο. Καθένας τους πρέπει να προβλέπει ακούγοντας τον Άλλο, μέσα από προκρατήσεις και προλήψεις, οποιαδήποτε τροπή μπορεί να πάρει η ερμηνεία του Άλλου και να είναι έτοιμος ανά πάσα στιγμή να ηγηθεί ή να ακολουθήσει. Αμφότεροι μοιράζονται όχι μόνο την εσωτερική διάρκεια [durée] στην οποία αποκτά πραγματικότητα το περιεχόμενο της μουσικής που εκτελείται · ο καθένας τους, ταυτόχρονα, μοιράζεται σε ζωντανό παρόν και σε σχέση αμεσότητας τη ροή συνείδησης του Άλλου. Κάτι τέτοιο είναι δυνατό επειδή η από κοινού δημιουργία μουσικής συμβαίνει στο εσωτερικό μιας αληθινής πρόσωπο με πρόσωπο σχέσης, δεδομένου ότι οι συμμετέχοντες μοιράζονται όχι μόνο ένα τμήμα του χρόνου, αλλά και έναν τομέα του χώρου. Οι εκφράσεις του προσώπου του Άλλου, οι χειρονομίες του κατά τον χειρισμό του μουσικού του οργάνου, εν ολίγοις όλες οι δραστηριότητες της ερμηνείας, εντάσσονται στον εξωτερικό κόσμο και μπορούν να γίνουν αντιληπτές από τον συνεργάτη αδιαμεσολάβητα. Ακόμη και όταν εκτελούνται χωρίς επικοινωνιακή πρόθεση, αυτές οι δραστηριότητες ερμηνεύονται από τον ίδιο ως ενδείξεις για το τι πρόκειται να κάνει ο Άλλος και ως εκ τούτου ως υποδείξεις ή ακόμα και εντολές για τη δική του συμπεριφορά. Κάθε μουσικός δωματίου ξέρει πόσο ενοχλητική μπορεί να είναι μια διάταξη του χώρου που εμποδίζει τους συνεκτελεστές να δουν ο ένας τον άλλον. Επιπλέον, όλες οι δραστηριότητες της ερμηνείας συμβαίνουν στον εξωτερικό χρόνο, τον χρόνο που μπορούμε να υπολογίσουμε μέσα από το μέτρημα, με τον μετρονόμο ή με τον παλμό της μπαγκέτας του αρχιμουσικού. Οι συνεκτελεστές μπορεί να καταφεύγουν σε αυτά τα μέσα όταν για τον έναν ή τον άλλο λόγο διακόπτεται η ροή του εσωτερικού χρόνου στον οποίο εκτυλίσσεται το μουσικό περιεχόμενο.

Μια τέτοια στενή πρόσωπο με πρόσωπο σχέση μπορεί να προκύψει αδιαμεσολάβητα μόνο μεταξύ ενός μικρού αριθμού συνεκτελεστών. Όπου απαιτείται μεγαλύτερος αριθμός εκτελεστών, ένας από αυτούς – ο χοράρχης, ο εξάρχων ή ο εκτελεστής continuo – πρέπει να αναλάβει την ηγεσία, δηλαδή να αποκαταστήσει με καθέναν από τους ερμηνευτές την επαφή που δεν μπορούν να βρουν μεταξύ τους αδιαμεσολάβητα. Διαφορετικά, ένας μη εκτελεστής, ο αρχιμουσικός, πρέπει να αναλαμβάνει αυτή τη λειτουργία. Το κάνει πράττοντας στον εξωτερικό κόσμο, και οι υποβλητικές του χειρονομίες, στις οποίες μεταφράζει τα μουσικά γεγονότα που συμβαίνουν στον εσωτερικό χρόνο, υποκαθιστούν για κάθε ερμηνευτή χωριστά την άμεση [177] αντίληψη των εκφραστικών δραστηριοτήτων των υπολοίπων συναδέλφων του.

Η ανάλυσή μας για τη δημιουργία μουσικής από κοινού περιορίστηκε σε αυτό που ο Halbwachs αποκαλεί μουσική του μουσικού. Εντούτοις, δεν υπάρχει κατ' αρχήν διαφορά μεταξύ της ερμηνείας μιας σύγχρονης ορχήστρας ή χορωδίας και των ανθρώπων που κάθονται γύρω από την φωτιά και τραγουδούν στο γρατσούνισμα μιας κιθάρας ή του εκκλησιάσματος που άδει ύμνους υπό την καθοδήγηση του εκκλησιαστικού οργάνου. Και δεν υπάρχει κατ' αρχήν διαφορά μεταξύ της ερμηνείας ενός κουαρτέτου εγχόρδων και των αυτοσχεδιασμών από καταξιωμένους μουσικούς της τζαζ σε ένα jam session. Αυτά τα παραδείγματα προσφέρουν πρόσθετη στήριξη στη θέση μας ότι το σύστημα της μουσικής σημειογραφίας είναι απλά τεχνικό μέσο και μη αναγκαίο για την κοινωνική σχέση που επικρατεί μεταξύ των ερμηνευτών. Αυτή η κοινωνική σχέση βασίζεται στην κοινή συμμετοχή σε διαφορετικές διαστάσεις του χρόνου που βιώνουν ταυτόχρονα οι συμμετέχοντες. Από τη μια, υπάρχει ο εσωτερικός χρόνος στον οποίο εκτυλίσσεται η ροή των μουσικών γεγονότων, μια διάσταση στην οποία κάθε ερμηνευτής αναδημιουργεί σε πολυθετικά βήματα τη μουσική σκέψη του (ενδεχομένως ανώνυμου) συνθέτη και μέσω της οποίας συνδέεται και με τον ακροατή. Από την άλλη, η από κοινού δημιουργία μουσικής

είναι ένα συμβάν στον εξωτερικό χρόνο, που προϋποθέτει μια πρόσωπο με πρόσωπο σχέση, δηλαδή μια κοινότητα χώρου, και αυτή η διάσταση είναι που ενοποιεί τις ροές του εσωτερικού χρόνου και εγγυάται τον συγχρονισμό τους σε ένα ζωντανό παρόν.

VI

Στην αρχή αυτής της εργασίας εκφράστηκε η ελπίδα ότι η ανάλυση της κοινωνικής σχέσης που αναπτύσσεται κατά την από κοινού δημιουργία μουσικής θα μπορούσε να συμβάλει στην αποσαφήνιση της σχέσης συντονισμού και αυτής καθαυτήν της διαδικασίας της επικοινωνίας. Φαίνεται ότι κάθε δυνατή επικοινωνία προϋποθέτει μια σχέση αμοιβαίου συντονισμού μεταξύ του επικοινωνούντος και του αποδέκτη της επικοινωνίας. Αυτή η σχέση εδραιώνεται από την αμοιβαία συμμετοχή στη ροή εμπειριών του Άλλου εντός του εσωτερικού χρόνου, από την συμβίωση σε ένα ζωντανό παρόν, από την εμπειρία αυτής της ενότητας ως ένα «Εμείς». Μόνο μέσα σε αυτήν την εμπειρία η συμπεριφορά του Άλλου αποκτά νόημα για τον εταίρο που συντονίζεται με αυτόν – δηλαδή, το σώμα του Άλλου και οι κινήσεις του μπορεί και όντως [178] ερμηνεύονται ως πεδίο έκφρασης γεγονότων της εσωτερικής του ζωής. Ωστόσο, δεν είναι όλα όσα ερμηνεύονται από τον εταίρο ως έκφραση γεγονότων της εσωτερικής ζωής του Άλλου προορισμένα από αυτόν για να εκφράσουν – δηλαδή να μεταδώσουν στον εταίρο – τέτοια γεγονότα. Οι εκφράσεις του προσώπου, το βάδισμα, η στάση του σώματος, οι τρόποι χειρισμού εργαλείων και οργάνων, χωρίς επικοινωνιακή πρόθεση, αποτελούν παραδείγματα τέτοιας κατάστασης. Η καθαυτή διαδικασία επικοινωνίας είναι συνδεδεμένη με κάποιο γεγονός στον εξωτερικό κόσμο, που έχει τη δομή μιας σειράς γεγονότων πολυθετικά διατεταγμένων στον εξωτερικό χρόνο. Αυτή η σειρά γεγονότων προορίζεται από τον επικοινωνούντα να λειτουργήσει ως σχήμα έκφρασης ανοιχτό σε κατάλληλη ερμηνεία από τον αποδέκτη. Ο ίδιος ο πολυθετικός του χαρακτήρας εγγυάται τον συγχρονισμό της συνεχούς ροής εμπειριών του επικοινωνούντα στον εσωτερικό χρόνο με τα γεγονότα στον εξωτερικό κόσμο, καθώς και τον συγχρονισμό αυτών των πολυθετικών γεγονότων στον εξωτερικό κόσμο με τις ερμηνευτικές εμπειρίες του αποδέκτη στον εσωτερικό χρόνο. Η επικοινωνία μεταξύ τους προϋποθέτει, επομένως, την ταυτόχρονη συμμετοχή των εταίρων σε διάφορες διαστάσεις του εξωτερικού και του εσωτερικού χρόνου – εν ολίγοις, το να μεγαλώνουν μαζί. Αυτό δείχνει να ισχύει για όλα τα είδη επικοινωνίας, τόσο τα *ουσιωδώς* πολυθετικά όσο κι εκείνα που αποδίδουν νόημα με εννοιολογικούς όρους – εκείνα δηλαδή στα οποία το αποτέλεσμα της επικοινωνιακής διαδικασίας μπορεί να συλληφθεί μονοθετικά.

Περιττό να επισημάνουμε ότι οι παρατηρήσεις της προηγούμενης παραγράφου αναφέρονται στην επικοινωνία στο πλαίσιο της πρόσωπο με πρόσωπο σχέσης. Μπορεί ωστόσο να καταδειχθεί ότι όλες οι πιθανές μορφές επικοινωνίας μπορούν να εξηγηθούν ως προερχόμενες από αυτήν την κομβική κατάσταση. Τόσο αυτό, όσο και η επεξεργασία της θεωρίας της σχέσης συντονισμού, πρέπει όμως να εξεταστούν σε άλλη περίπτωση.

Μετάφραση: Μάρκος Τσέτσος