

Η Μουσική Εκτέλεση ως Ερμηνεία της Αναλυτικής Μεθοδολογίας

Θανάσης Ζέρβας

*Ανακοίνωση στο Μουσικολογικό Συνέδριο Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία:
Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση. Ένωση Ελλήνων Μουσουργών
Συνδιοργάνωση: Κρατική Ορχήστρα Αθηνών & Μέγαρο Μουσικής Αθηνών
24-26 Απριλίου 2007. Συνεδριακό Κέντρο Μεγάλου Μουσικής Αθηνών*

Δημοσιευμένο στα Πρακτικά του Συνεδρίου.

Abstract

Καθορίζεται το επίπεδο του ηχητικού αποτελέσματος από το συνδυασμό θεωρητικών γνώσεων με την τεχνική; Λειτουργεί η μουσική εκτέλεση συνολικά ως ερμηνεία της αναλυτικής μεθόδου και θεωρίας σ' ένα εξαιρετικά υψηλό επίπεδο καλλιτεχνικής πράξης; Οι γνώσεις μαζί με τη δεξιοτεχνική ικανότητα αντικατοπτρίζονται στην αποτελεσματικότητα της μουσικής ανασύνθεσης;

Η Μουσική Εκτέλεση ως Ερμηνεία της Αναλυτικής Μεθοδολογίας

Στην υποθετική ερώτηση για το αν υπάρχει αντικειμενική μουσική εκτέλεση - ιδεατή μουσική εκτέλεση- για κάθε έργο και κατά πόσο αυτό μπορεί να αποτελεί τη μια και μοναδική ερμηνευτική εκδοχή του, προφανώς υπάρχουν πολλές απόψεις, στο βαθμό που κάποιες απ' αυτές είναι αντικρουόμενες. Οι περισσότεροι συμφωνούν στο ότι η τέλεια –η μοναδική– εκτέλεση είναι σχεδόν αδύνατο να επιτευχθεί, αν και αυτό είναι το ζητούμενο ή θα πρέπει να είναι το ζητούμενο από κάθε μουσικό εκτελεστή. Δύο βασικά ερωτήματα που προκύπτουν από την παραπάνω υπόθεση είναι τα εξής: (α) Είναι επαρκής η άρτια δεξιοτεχνική ικανότητα για την αντικειμενική ερμηνεία; (β) Αποτελούν οι γνώσεις στη μουσική θεωρία, ιστορία και στις αναλυτικές μεθοδολογίες απαραίτητα εργαλεία στα χέρια του δεξιούτεχνου;

Αν τότε συχνά, και προκειμένου να ιχνηλατήσουμε, να στοιχειοθετήσουμε και να συγκεκριμενοποιήσουμε την άυλη και άγνωστη -κατά τα άλλα- αντικειμενική μουσική εκτέλεση, δανειζόμαστε εκφράσεις και αντιλήψεις από άλλες τέχνες. Στη ζωγραφική, για παράδειγμα, ένας αντικειμενικά καλός πίνακας είναι άρτιος, αν και εφόσον περιλαμβάνει αυτά και μόνο αυτά τα στοιχεία που τον συνθέτουν (χρώματα, σχήματα κλπ). Περίπου το ίδιο ισχύει για όλες τις ονομαζόμενες τέχνες του χώρου 'space arts.' Ισχύει όμως το ίδιο και για τις τέχνες του χωροχρόνου; Για τις ονομαζόμενες 'time arts' ή 'space-time arts,' αυτό αποτελεί ακόμα και σήμερα πεδίο έρευνας.

Είναι γνωστή η άποψη του Schopenhauer, όπου αναφέρει ότι η αρχιτεκτονική είναι 'frozen music.' Κατά τον Ernst Tock η αντιστοιχία αυτή εκτείνεται ως το υπόβαθρο, ως την ουσία των δύο τεχνών -της μουσικής και της αρχιτεκτονικής- και δεν περιορίζεται μόνο στην επιφάνειά τους. Αντίστοιχα λέει ο Tock, θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε την μουσική 'sounding architecture,' γιατί η μορφή -η ισόρροπη μορφή- είναι αυτό που επιβραβεύει κάθε 'άψογο' δημιούργημα και της αρχιτεκτονικής αλλά και της μουσικής. (Tock 1977: 155). Η επιχειρηματολογία του Ernst Tock βρίσκει σύμφωνο και το διακεκριμένο συνθέτη Ralph Shapey, ο οποίος αναφέρει στα εισαγωγικά μαθήματα του εγχειριδίου του για τη σύνθεση, ότι «ο συνθέτης είναι αρχιτέκτονας του ήχου, του χρόνου, του χώρου και της ροής» (Shapey 2000: 4). Ροή, χώρος, χρόνος και μορφή συνυπάρχουν και στις 'space arts' κατά τον Cone, ο οποίος χαρακτηριστικά αναφέρει: «διαβάζουμε τις εικόνες, τα κτίρια, τα γλυπτά όπως και τα ποιήματα» (Cone 1968: 33). Όπως μπορούμε να αποκαλέσουμε την ανάγνωση ενός ποιήματος 'a performance' (υπό την έννοια της εκτέλεσης – ερμηνείας), το ίδιο μπορούμε να κάνουμε κατά την παρατήρηση ενός γλυπτού απ' όλες τις πλευρές του ή ενός κτιρίου από χώρο σε χώρο. Γενικά, η λεπτομερής παρατήρηση και ανάλυση των χαρακτηριστικών και των στοιχείων που συνθέτουν το δημιούργημα, εν προκειμένω το έργο τέχνης, μας δίνει την δυνατότητα να το αντιληφθούμε σε βάθος.

Στην περίπτωση που ένα έργο γίνεται αντιληπτό και κατανοητό με την πρώτη ή ακόμα και με τη δεύτερη παρατήρηση, ανάγνωση ή ακρόαση, μπορούν να ισχύουν – εκτός άλλων- τα εξής: (i) το κατανοήσαμε λόγω μεγάλης εξοικείωσης μας σε πληροφορίες που έχουν διευρύνει την αντιληπτική μας ικανότητα –δεν συμπεριλαμβάνω τους ιδιοφυείς (genius), (ii) ενδέχεται το έργο να είναι εξαιρετικά απλοϊκό και τέλος, (iii) να μη το κατανοήσαμε πραγματικά σε βάθος και να υποβαθμίσαμε το περιεχόμενό του, ένα αρκετά σύνηθες φαινόμενο ιδιαίτερα όταν δεν υπάρχει εξοικείωση με το στυλ ή την τεχνοτροπία. Κατά την εκτίμησή μου, μέτρο για την αντικειμενική αξιολόγηση ενός έργου τέχνης αποτελεί η αντοχή του στο χρόνο (διαχρονικότητα), ενώ σε κάθε παρατήρηση, ανάγνωση, ή ακρόαση

αποκαλύπτονται νέα στοιχεία, είναι δηλαδή σαν να ταξιδεύει το έργο παράλληλα με το χρόνο ή μέσα στο χρόνο.

Ο συνθέτης Paul Lansky, σχολιάζοντας τα έργα του, με αξιοζήλευτη ειλικρίνεια έχει πει ότι η ποιότητα των έργων του εξαρτάται από το αν ανακαλύπτει νέα στοιχεία και πληροφορίες σε κάθε τελευταία ακρόαση. Σημειωτέον ότι ο Lansky είναι κυρίως συνθέτης ηλεκτρονικών έργων και ως εκ τούτου και ο μόνος εκτελεστής-σολίστ-ερμηνευτής των περισσότερων έργων του, πράγμα που σημαίνει ότι αναλαμβάνει όλη την ευθύνη της δημιουργίας-αναδημιουργίας, δηλ. και του δημιουργού και του εκτελεστή. Πόσο ευθύνεται η μουσική εκτέλεση-ερμηνεία (performance-interpretation) για την αποτελεσματική προβολή και απόδοση όλων των στοιχείων που συνθέτουν το έργο— δηλ. των στοιχείων που γίνονται αντιληπτά στην πρώτη ακρόαση, στη δεύτερη, στην τρίτη, στη χιλιοστή. Επιστρέφοντας στην αρχική μου υπόθεση, επαναδιατυπώνω το ερώτημα: πως είναι δυνατό να εκτελεστεί – ερμηνευτεί ένα έργο κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο; Υπάρχει μόνο ένας τρόπος αντικειμενικής – ιδεατής ερμηνείας και από τι καθορίζεται αυτός; Στην ανάγνωση ενός ποιήματος ή στην παρατήρηση ενός πίνακα, προκειμένου να αντιληφθούμε τα νοήματα - την ουσία του, μπορούμε να παρατηρήσουμε και να ξαναπαρατηρήσουμε λεπτομέρειες, να επιταχύνουμε ή να επιβραδύνουμε την ανάγνωση ή παρατήρηση ή και να ασχοληθούμε αποσπασματικά χωρίς την ολοκλήρωση του σε μια φάση, δίχως αυτό να επηρεάζει την ποιότητα και την αξία του έργου ή ακόμα και την διαχρονικότητά του. Ισχύει άραγε αυτό με τη μουσική εκτέλεση; Ισχύει με τη μουσική ανάλυση!

Ο συνθέτης δημιουργεί το μουσικό του υλικό, το οποίο στη συνέχεια μορφοποιεί και σχηματίζει το μουσικό έργο και τέλος, το αποδίδει σημειογραφικά. Η μουσική διαδικασία όμως δεν σταματάει εδώ, αλλά περνάει στο επόμενο στάδιο, αυτό της εφαρμογής των σημειογραφικών ενδείξεων, ουσιαστικά περνάει στη δεύτερη φάση, αυτή της αναδημιουργίας μέσα από την εκτέλεση-ερμηνεία. Εδώ, οι μουσικοί εκτελεστές λειτουργούν και πάλι ως δημιουργοί. Η ιστορία μας έχει διδάξει ότι, όσο πιο σύνθετο είναι το μουσικό έργο, τόσο πιο βαριά ακουμπάει η ευθύνη στους ώμους ή ακριβέστερα στα δάκτυλα του μουσικού εκτελεστή. Ο εκτελεστής βρίσκεται διαρκώς αντιμέτωπος με τις επιλογές του προκειμένου να αποδώσει τη συνοχή και αυτοτέλεια του έργου που δομείται στις ισορροπίες, αναφορές, σχέσεις και αντιθέσεις των μουσικών ή και εξω-μουσικών υλικών που το συνθέτουν και να διασφαλίσει τη 'ροή' που απορρέει από το ρυθμικό υπόβαθρο όσο άμεσα αντιληπτό ή βαθιά κρυμμένο κι αν βρίσκεται. Τέλος, η ολοκλήρωση της διαδικασίας επιτελείται από τον ακροατή, τον δέκτη του όλου ηχητικού εγχειρήματος ο οποίος καλείται να αποκωδικοποιήσει τις πληροφορίες που δέχεται στο σύνολο τους, αφ' ενός τη σύνθεση ως μορφοποίηση δομικών υλικών (έργο του συνθέτη), αφ' ετέρου την ερμηνεία αυτών των υλικών (έργο του εκτελεστή). Στην ολοκλήρωση τους τα μουσικά έργα σχηματοποιούνται στο χρόνο χωρίς διακοπή, δεν υπάρχει η δυνατότητα πιασωγυρίσματος ή διόρθωσης. «Αυτή η ατελείωτη ροή της μουσικής είναι που μας αναγκάζει να χρησιμοποιούμε τη φαντασία μας, γιατί η μουσική νοείται μόνο σαν μια διαρκής διαδικασία του γίνεσθαι» αναφέρει ο Aaron Copland στο βιβλίο του *Η Μουσική και η Φαντασία*.

Αναμφισβήτητα, η κάθε εκτέλεση είναι αποτέλεσμα προβολής των στοιχείων που ο μουσικός εκτελεστής επιλέγει να προβάλει. Εν τέλει, θα υπάρξουν και άλλες εκτελέσεις! Τι καθορίζει, όμως, τις επιλογές του εκτελεστή; Η κάθε σοβαρή εκτέλεση έργου βασίζεται σε ένα πλέγμα πολλών και διαφορετικών λειτουργιών με κυριότερη τη στυλιστική απόδοση. Ο μουσικός εκτελεστής με άριστη δεξιοτεχνική

ικανότητα, δεν είναι υποχρεωτικά και αποτελεσματικός ερμηνευτής—αναδημιουργός γιατί δεν αρκεί μόνο η εφαρμογή των σημειογραφικών ενδείξεων για την αναδημιουργία ενός έργου και την προβολή του στο χωροχρόνο. Η μονοδιάστατη εφαρμογή του staccato, των μετρονομικών ενδείξεων, των δοξαριών και των αυξομειώσεων των δυναμικών δεν αποτελούν την αποκλειστική προϋπόθεση για την αντικειμενική ερμηνεία. Πολλοί, αν όχι όλοι οι συνθέτες συμφωνούν στο ότι οι καλοί εκτελεστές είναι δεκτικοί στις υποδείξεις των συνθετών και αντίστροφα· οι σοβαροί συνθέτες διδάσκονται από τους εκτελεστές τους. Πόσοι από τους συνθέτες είναι αμετακίνητοι στο να διαφοροποιήσουν μετά την πρώτη ανάγνωση ή και πρώτη εκτέλεση του έργου τους αρκετές από τις σημειογραφικές ενδείξεις; Η ιστορία μας έχει διδάξει ότι οι περισσότεροι συνθέτες διορθώνουν τα έργα τους μετά από τις πρώτες εκτελέσεις, πριν το εγκαταλείψουν οριστικά. Ο Lukas Foss αναφέρει χαρακτηριστικά: «είναι απαραίτητο να επαν-εφευρίσκουμε την πιο κατάλληλη σημειογραφία για την ακριβή διατύπωση του κάθε νέου ήχου, φθόγγου, ρυθμού σε κάθε νέο έργο. Συνήθως, στην αναζήτηση της ακριβούς σημειογραφικής έκφρασης των ήχων, αντιγράφω τα έργα μου τρεις ή τέσσερις φορές πριν τη έκδοση τους», συμπληρώνει ο Foss. Ιδιαίτερα για το σημερινό συνθέτη –το συνθέτη που κινείται αναπόφευκτα στη διάσταση της παγκοσμιοποίησης- και που είναι εκτεθειμένος σε αναρίθμητες αισθητικές τάσεις, το σημειογραφικό σύστημα αποτελεί καθαρή υπόθεση δημιουργικής επιλογής. «Τα συστήματα σημειογραφίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τις μουσικές παραδόσεις (κουλτούρες) από τις οποίες προέρχονται και τις οποίες εκφράζουν, ενώ εκφράζουν –εν μέρει- και πληροφορίες από άλλες παραδόσεις προς την κύρια», υποστηρίζει ο εθνομουσικολόγος Ted Ellington στο λήμμα Transcription (Ellington. 1992: 153-164).

Προφανώς, ο όρος κουλτούρα είναι πολυσύνθετος και δεν εξαντλείται μόνο και μόνο από τη σημειογραφία, αντιθέτως, η σημειογραφία αποτελεί –εν μέρει- την επιφάνεια της. Κοινή διαπίστωση πολλών συνθετών, ιστορικών αλλά και μουσικών είναι ότι, ακόμα και σήμερα η διαδικασία της εκτέλεσης βασίζεται, σχεδόν αποκλειστικά, σε συμπεριφορές και πρακτικές του ρομαντισμού. Στην περίοδο του ρομαντισμού, απ’ τη μια η επαναστατικότητα στη σκέψη και έκφραση, απ’ την άλλη οι κατασκευαστικές βελτιώσεις των οργάνων ώθησαν τη δεξιοτεχνική δυνατότητα των μουσικών σε εξαιρετικά επίπεδα. Όμως σήμερα για συγκεκριμένους κοινωνικο-ιστορικούς λόγους, ο ηρωισμός και η διάθεση αυτοθυσίας που εκφράζονται μέσα από την υψηλή δεξιοτεχνία –κύρια χαρακτηριστικά του ρομαντισμού- ενδεχομένως να μην επαρκούν για την ορθή ερμηνεία πληροφοριών που ενυπάρχουν στο σημειογραφικό περιτύλιγμα και κυρίως στα βαθύτερα επίπεδα της μουσικής ανατομίας έργων εκτός ρομαντισμού. Η διαπίστωση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία για τα έργα που γράφτηκαν από τα μέσα του 20ου αιώνα και ύστερα. Μήπως όμως κάτι ανάλογο δεν ισχύει και για τα έργα που ιστορικά απέχουν πολύ από το παρόν; Δηλαδή, για τα έργα του μεσαίωνα, της αναγέννησης ή ακόμα και για τα έργα που εντάσσονται σε συγκεκριμένα αισθητικά πλαίσια και ερμηνευτικές πρακτικές, για παράδειγμα έργα που ο αυτοσχεδιασμός παίζει δομικό ρόλο, όπως για τη τζαζ μουσική, τα μικροτονικά έργα κλπ. Ο Paul Berliner στο βιβλίο του *Thinking in Jazz*, προκειμένου να τονίσει τη σπουδαιότητα της συγκεκριμένης μουσικής κουλτούρας, μέσα στην οποία επιτελείται η (αντικειμενική) ερμηνεία δανείζεται και παρουσιάζει αναλλοίωτο το σύνηθες σχόλιο των μουσικών –εν προκειμένω της τζαζ: “it happens when it’s grooving” παίζεται σωστά «δουλεύει» όταν υπάρχει η σωστή ρυθμική αίσθηση –δηλ. ροή (Berliner 1994).

Στην περίπτωση, όμως, που ο μουσικός εκτελεστής δεν προέρχεται ή δε συνεχίζει να εντάσσεται σε μια συγκεκριμένη «μουσική κουλτούρα», αλλά επιβιώνει από την ενασχόληση του ως μέλος επαγγελματικών συνόλων, γεγονός που υπογραμμίζει υψηλό δεξιολογικό επίπεδο, μπορεί να συνεισφέρει στη αντικειμενική ερμηνεία; Με άλλα λόγια, κατά πόσο οι εκτελεστές επαγγελματικών συνόλων, πχ. συμφωνικών ορχηστρών, συνόλων μουσικής δωματίου κλπ, μπορούν να αποδώσουν και τις βαθύτερες αναζητήσεις ενός έργου έντεχνης-λόγιας μουσικής, εκτός ρεπερτορίου ορχήστρας ή ακόμα και εντός; Η σύγχρονη πρακτική έχει αποδείξει ότι, εν τέλει, οι αναλυτικές μέθοδοι μπορούν να οδηγούν το μουσικό εκτελεστή στην πιο βαθιά εξερεύνηση και κατανόηση των έργων και να τον προικίζουν με ουσιαστικές γνώσεις για τις ερμηνευτικές του επιλογές. Εξάλλου -και χωρίς τη δική μας γνώμη- η παγκοσμιοποίηση έχει εξασφαλίσει την προσβολή μας από (ποσοτικά) άπειρες μουσικές πληροφορίες, ταυτόχρονα, χωρίς καμία δυνατότητα επιλογής και ποιοτικής αξιολόγησης από μέρος μας, σε βαθμό που τα οικουμενικά έργα τέχνης κινδυνεύουν να επικαλυφθούν, να συνθλιβούν και να ισοπεδωθούν -χωρίς επιστροφή- από τα έργα της παγκοσμιοποίησης, τα περισσότερα εκ των οποίων είναι άτεχνα! Η παγκοσμιοποίηση είναι πραγματικότητα και πρέπει να αξιοποιηθεί εκ των έσω.

Η ευρεία γνώση και στην περίπτωσή μας -ιδιαίτερα στην περίπτωση των μουσικών εκτελεστών- η ευρεία μουσικοθεωρητική γνώση, τελικά, είναι το κλειδί και το μέτρο για την ποιοτική αξιολόγηση και βαθιά κατανόηση των έργων. Ο συνθέτης, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Aaron Copland, είναι ο δημιουργός ενός σύνθετου μουσικού ποιήματος, το οποίο καταγράφει στο χαρτί και το οποίο απευθύνει σε ένα ακροατήριο που δεν ξέρει ανάγνωση. Σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους οι συνθέτες δεν κινδύνευαν από το να καταστραφούν τα έργα τους, γιατί τα ερμήνευαν οι ίδιοι. Τώρα, όμως, μεταξύ του δημιουργού και του ακροατή παρεμβάλλεται ο ερμηνευτής. Τι γίνεται στην περίπτωση που ο ερμηνευτής δεν γνωρίζει καλά τις τεχνικές ερμηνείας, δηλ. δεν έχει καλή τεχνική, δεν γνωρίζει γραμματική και συντακτικό (θεωρία, ανάλυση, ιστορία); Εδώ δεν αναφέρομαι σε έργα ηλεκτρονικής μουσικής, στα οποία ο συνθέτης είναι και ο εκτελεστής ή στα αυτοσχεδιαστικά έργα στα οποία ο εκτελεστής είναι και συνθέτης. Σε ένα εύστοχο παράδειγμα σε σχέση με την ερμηνεία και ανάλυση και το οποίο συμβολικά προέρχεται από τον ρομαντισμό, ο Edward Cone αναφέρει τα εξής: Στην αρχή του Πρελούδιου σε Ντο ελάσσονα του Σοπέν το πρώτο και δεύτερο μέτρο εμφανίζονται να είναι ξεχωριστά, αλλά στη συνέχεια σχηματίζονται μικρές μελωδικές φράσεις δύο μέτρων. Παρατηρώντας, όμως, το μπάσο θα αντιληφθούμε ότι αυτό είναι που προσδίδει ισορροπία μεταξύ των αρχικών μέτρων με τα επόμενα. Προκειμένου, όμως, ο εκτελεστής να αποδώσει αποτελεσματικά το μουσικό κείμενο πρέπει πρώτα να το κατανοήσει μέσα από την ανάλυση (Cone 1968).

Συμπερασματικά, το επίπεδο του ηχητικού αποτελέσματος καθορίζεται από το συνδυασμό θεωρητικών γνώσεων και τεχνικής και η μουσική εκτέλεση λειτουργεί συνολικά ως ερμηνεία της αναλυτικής μεθόδου και θεωρίας σ' ένα εξαιρετικά υψηλό επίπεδο καλλιτεχνικής πράξης. Οι γνώσεις μαζί με τη δεξιολογική ικανότητα αντικατοπτρίζονται στην αποτελεσματικότητα της μουσικής ανασύνθεσης· εν τέλει είναι και σεβασμός προς το ακροατήριο.

Βιβλιογραφία

Paul Berliner, Paul. *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. University of Chicago Press, 1994.

Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. W. W. Norton, N.Y., 1968.

Ellington, Ted. *Ethnomusicology. An Introduction*. ed. Helen Myers, Macmillan Press, N.Y. 1992.

Tock, Ernst. *The Shaping Forces in Music*. Dover Publications, Inc., N.Y., 1977.

Shapey, Ralph. *A Basic Course in Music Composition*. Theodore Presser Co., Pennsylvania, 2000.

Θεσσαλονίκη, 25-4-2007