

ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ ΤΣΟΚΑΝΗ

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΘΟΡΥΒΟ

ΜΕΛΕΤΕΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

Θέση υπογραφής δικαιούχου δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας,
εφόσον η υπογραφή προβλέπεται από τη σύμβαση

Το παρόν έργο πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις της ελληνικής νομοθεσίας (Ν. 2121/1993 όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα) και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως άνευ γραπτής αδείας του εκδότη η κατά οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (ηλεκτρονικό, μηχανικό ή άλλο) αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση ή δανεισμός, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση στο κοινό σε οποιαδήποτε μορφή και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

Εκδόσεις Πατάκη – Θεωρητικές επιστήμες
Χαρίκλεια Τσοκανή, Από τη μουσική στον θόρυβο

Υπεύθυνος έκδοσης: Άγγελος Κοκολάκης

Διορθώσεις: Ευαγγελία Δάλκου

Σελιδοποίηση: Κωνσταντίνος Καπένης

Copyright© Σ. Πατάκης ΑΕΕΔΕ (Εκδόσεις Πατάκη)

και Χαρίκλεια Τσοκανή, 2025

Πρώτη έκδοση από τις Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, Φεβρουάριος 2026

K.E.T. K216 K.E.Π. 53/26

ISBN 978-618-07-1455-5



ΠΑΝΑΓΗ ΤΣΑΛΔΑΡΗ 38 (ΠΡΩΗΝ ΠΕΙΡΑΙΩΣ), 10437 ΑΘΗΝΑ,

ΤΗΛ.: 210.36.50.000, 801.100.2665, 210.52.05.600, ΦΑΞ: 210.36.50.069

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 16, 10678 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.38.31.078

ΥΠΟΚ/ΜΑ: ΚΟΥΡΤΣΑΣ (ΤΕΡΜΑ ΠΟΝΤΟΥ – ΠΕΡΙΟΧΗ Β' ΚΤΕΟ), Τ.Θ. 1213, 57009 ΚΑΛΟΧΩΡΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ,

ΤΗΛ.: 2310.70.63.54, 2310.70.67.15, ΦΑΞ: 2310.70.63.55

Web site: <http://www.patakis.gr> • e-mail: info@patakis.gr, sales@patakis.gr

Στον Βασίλη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	11
Θόρυβος: η φαντασμαγορία του ήχου	15
Η μουσική εμπειρία στον σύγχρονο κόσμο	29
Ντεμπυσσύ – Ραβέλ: Μουσικός ιμπρεσιονισμός και συμβολισμός	71
Επίμετρο: Ρυθμοί και τόνοι στην ποίηση του Καβάφη	103
Ευρετήριο	169

*Ζήσε στον αιώνα σου αλλά μη γίνεσαι
δημιούργημά του. Δημιούργησε για τους
συγχρόνους σου όχι αυτό που επαινούν,
αλλά αυτό που έχουν ανάγκη.*

Friedrich Schiller,
«Περί της αισθητικής
παιδείας του ανθρώπου»

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ΔΥΣΚΟΛΕΥΟΜΑΣΤΕ να φανταστούμε την πρώτη προσπάθεια του ανθρώπου να διανοίξει μέσα στο σκοτεινό δάσος των εμψύχων και αψύχων θορύβων της φύσης το φωτεινό μονοπάτι των εννοημένων ήχων που θα τον οδηγήσει να υπερβεί την απλή ζωική του καταγωγή. Μόνον ο μύθος μάς μεταφέρει κάποια σπαράγματα αυτής της συνταρακτικής ανθρώπινης εμπειρίας που λαμβάνει χώρα όταν σημειώνεται στο πεδίο του ήχου το πρώτο ρήγμα ανάμεσα στον άνθρωπο και στη φύση. Είναι η στιγμή που ο φυσικός ήχος φθάνει στην ψυχή κάνοντάς την να σκιρτά, όπως συμβαίνει με τον τεχνουργό Πάνα, ο οποίος δημιουργεί από το καλάμι τη σύριγγα, ή με τον αγχίνου Ερμή, όταν μεταβάλλει ένα άλαλο πλάσμα, τη χελώνα, εις άλλο γένος, στο μουσικό γένος της λύρας, δίνοντάς του θελκτική φωνή.

Τα κείμενα αυτού του βιβλίου είναι αφιερωμένα στη μελέτη του ήχου, στη μουσική και στην ποίηση: προπάντων στη μελέτη του οργανωμένου μουσικού ήχου στο πλαίσιο της γραπτής δυτικής παράδοσης και του συσχετισμού του, από τις αρχές του 20ού αιώνα, με τον θόρυβο. Στόχος μας, εδώ, είναι, εκκινώντας από το πε-

δίο του μύθου, να προσεγγίσουμε από θεωρητική άποψη το ζήτημα του «εξορθολογισμένου» ήχου, προκειμένου να τον αντιδιαστείλουμε με τον θόρυβο, έχοντας πάντα κατά νου τους κινδύνους τους οποίους ο τελευταίος εγκυμονεί. Είναι φανερό ότι ο άνθρωπος ολοένα και περισσότερο αδυνατεί να περιορίσει το καθεστώς του θορύβου που απλώνεται δεσποτικά γύρω του καταλαμβάνοντας όλο και περισσότερο τον ζωτικό ακουστικό του ορίζοντα. Ή ίσως και να μην επιθυμεί, πλέον, να περιφρουρήσει εκείνη την ελεύθερη από ήχους περιοχή του Είναι του, η οποία του είναι απαραίτητη για να μπορέσει να σκεφτεί και ν' ακούσει, κάποτε, τη μυστική βοή των πλησιαζόντων γεγονότων, που αφορά το εγγύς μέλλον του και που μόνον οι σοφοί, κατά τον Καβάφη, προσέχουν εύλαβεῖς.

Βρισκόμαστε σε μια εποχή όπου ακόμη και το ιδιωτικό άσυλο καταλαμβάνεται από την εξωτερική οχλοβοή, και σε τέτοιο βαθμό ώστε οι ένοικοι των σπιτιών είναι σαν να σύρονται κι αυτοί εις τὴν ὁδὸν ἔξω, όπου οὐδὲν ἀκούουν οἱ λαοί. Μας ενδιαφέρουν εδώ τα λόγια του ποιητή—στο έργο του οποίου αφιερώνουμε μια μελέτη στο επίμετρο αυτού του βιβλίου—, γιατί μας κατευθύνουν στο ν' αντιληφθούμε τον συσχετισμό της σκέψης με την ακοή· να συσχετίσουμε την κορεσμένη διαρκώς από ήχους ακοή με τους φραγμούς που εμποδίζουν την ανάπτυξη της ομιλίας και της σκέψης. Είναι το ζήτημα που τίθεται από την πλευρά της μουσικής στο πρώτο κείμενο με τίτλο «Θόρυβος: η φαντασμαγορία του ήχου».

Στο δεύτερο κείμενο εξετάζεται, στο πλαίσιο του δυτικού πολιτισμού, το ζήτημα της μουσικής εμπειρίας και εμμέσως το ερώτημα για τη φύση της μουσικής. Θα δούμε ότι η νοηματοδότηση της μουσικής εμπειρίας στον δυτικό πολιτισμό δεν είναι ανεξάρτητη από τον οντολογικό προσδιορισμό της μουσικής, από το πώς συσχετίζεται η τέχνη των ήχων με το νόημα της ανθρώπινης ζωής. Ένα ξεχωριστό χαρακτηριστικό της έντεχνης μουσικής στη Δύση είναι η δημιουργία μιας γλώσσας με καθολικά γνωρίσματα. Η καθολικότητα της δυτικής μουσικής δεν οφείλεται μόνον στο γεγονός ότι έγινε κατανοητή με τους δικούς της όρους ακόμη και από ανθρώπους πολύ διαφορετικών πολιτισμών, όπως αυτοί της Άπω Ανατολής, αλλά και στη δύναμή της να διαμορφώνει σε καθοριστικό βαθμό τη γλώσσα μιας άλλης σύγχρονης παγκόσμιας μορφής λαϊκής τέχνης: του κινηματογράφου.

Στο τρίτο κείμενο, αφιερωμένο στη μουσική των Κλοντ Ντεμπυσσύ (Claude Debussy) και Μορίς Ραβέλ (Maurice Ravel), θελήσαμε να δείξουμε μέσα από τη μελέτη των έργων των δύο συνθετών την επίδραση που άσκησαν στη διαμόρφωση της νέας μουσικής του 20ού αιώνα.

Τέλος, στο επίμετρο του βιβλίου εξετάζουμε ορισμένα βασικά μουσικοποιητικά στοιχεία στο έργο του Καβάφη, ενός ποιητή του οποίου η ποίηση, επειδή αποκλίνει από τον κλασικό ορισμό του λυρισμού, θεωρήθηκε άλλοτε στερημένη μουσικότητας. Ωστόσο, η ιδιάζουσα ευαισθησία του Καβάφη μπόρεσε να αντλή-

σει λυρικά στοιχεία και ρυθμικούς σχηματισμούς ακόμη και μέσα από τους δρόμους της ποιητικότητας της ελληνικής δημοτικής ποίησης και να τα αξιοποιήσει με τρόπο μοναδικό. Ο ποιητής Καβάφης, όπως με τον δικό του τρόπο και ο συνθέτης Νίκος Σκαλκώτας, αναγνωρίζει με θαυμασμό πόσο υψηλά στοχεύει αυτή η μορφή λαϊκής τέχνης, αν και γεννημένη μέσα σε συνθήκες σκλαβιάς, και επιχειρεί να την προσεγγίσει ο καθένας με τα σύγχρονα μέσα της τέχνης του.

Θόρυβος: η φαντασμαγορία του ήχου¹

Η ΟΜΙΛΙΑ, η μουσική και το τραγούδι δεν θα υπήρχαν χωρίς να έχει προηγουμένως κατασταλεί ο θόρυβος. Αυτή η αναγκαία καταστολή μιας φυσικής συνθήκης υπέρ μιας κοινωνικής και πολιτισμικής έχει σφραγίσει την ανθρώπινη ύπαρξη μ' έναν μόνιμο φόβο απέναντι στους απροσδιόριστους ήχους. Θόρυβος είναι η σκοτεινή πλευρά του ήχου, αυτή που δεν έχει αναγνωρίσιμη μορφή και που γι' αυτό κυοφορεί απειλές.

Οι εμφανίσεις του θορύβου είναι ποικίλες. Άλλοτε προκύπτει ως ξαφνικός και δυνατός ήχος από ανεντόπιστη πηγή στο πλαίσιο μιας τελετουργίας, όπως αυτός τον οποίο περιγράφει στους *Ηδωνούς* του ο Αισχύλος. Άλλοτε προβάλλει απροσδόκητα, με πάταγο, όπως η βροντή του Διός ή ο κρότος των βημάτων του Θεού στην εβραϊκή Βίβλο, ενοχοποιώντας και καταδιώκοντας τον άνθρωπο, και άλλοτε εισβάλλει στον κόσμο με την ορμή του παλλόμενου ερέβους, όπως ο αρχαιοελληνικός Άδης.

1. Η πρώτη εκδοχή του κειμένου δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ο Πολίτης*, τεύχος 4, σελ. 34-36, Αθήνα 1995.

Κάπως έτσι συνέλαβε την παράσταση του θορύβου η μυθική και θρησκευτική συνείδηση. Και στα δύο αυτά επίπεδα συνείδησης ο θόρυβος συνδέθηκε με την ανεξήγητη βία και τον θάνατο, με την παρουσία μιας δύναμης υπερφυσικής, που μπορεί να καταστρέψει τα κέντρα της ομιλίας και της ακοής.

Κι είναι, πράγματι, γεγονός πως η ομιλία ή το τραγούδι ακυρώνονται εν τη γενέσει τους στο περιβάλλον του θορύβου, αφού ο πομπός τους δεν ακούει αυτό που ο ίδιος εκφέρει. Μόνη απάντηση στον θόρυβο είναι τότε ο αντιθόρυβος ή η σιωπή. Στο πλαίσιο κάθε πολιτισμού μπορεί κανείς να συναντήσει το σκηνοθετημένο «καρναβάλι» του ήχου, που λαμβάνει χώρα σε μια οργιαστική γιορτή όπου λόγοι τελετουργικοί υποβάλλουν τον «διασπαραγμό» του. Ακόμη και τότε όμως ο ήχος κινδυνεύει να ξεφύγει από τον πρόσκαιρο εορταστικό προγραμματισμό του και να μετατρέψει το τελετουργικό του ξέσπασμα σε μόνιμη εκδήλωση αναρχίας και σε ανεξέλεγκτη καταστροφική δύναμη.

Απέναντι στον θόρυβο –σύμβολο καταστροφής– προβάλλει ο ήχος ως σύμβολο της δημιουργίας. Η επιστημονική και η καλλιτεχνική συνείδηση διέκριναν επιμελώς τον ήχο από τον θόρυβο. Στη δυτική μουσική παράδοση κεντρική θέση κατέχει ο εξορθολογισμένος ήχος², ο καθορισμένος σύμφωνα με ορισμένα χαρακτη-

2. Για τη θεμελίωση της ακουστικής και μουσικής συνείδησης σε αρχές των μαθηματικών και της γεωμετρίας, βλ. Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la*

ριστικά που σφραγίζουν τη φυσιογνωμία του: τη συχνότητα (το ύψος), τη διάρκεια (τον χρόνο ήχησης), την ένταση και τη χροιά.

Αλλά και στον ομιλούμενο φωνητικό ήχο διακρίνουμε έναν ανάλογο εξορθολογισμό: τα φωνήεντα (ήχοι με συγκεκριμένη ηχητική φυσιογνωμία) αντιδιαστέλλονται με τα σύμφωνα (ήχους ψιθυριστούς ή «θορύβους» της γλώσσας). Το ίδιο ισχύει και στο εσωτερικό της γλωσσικής άρθρωσης. Τα φωνήματα (ήχοι ή συνδυασμοί ήχων με σημασιολογική δυνατότητα) διακρίνονται από τους δίχως σημασιολογική αξία γλωσσικούς φθόγγους. Τέλος, στη θεωρία της πληροφορίας ο θόρυβος ορίζεται ως η τυχαία παρεμβολή οποιουδήποτε στοιχείου στη ροή της ηχητικής εκπομπής ενός μηνύματος· ώστε, σε κάθε περίπτωση, ο θόρυβος αποτελεί άρνηση ή παρακώλυση της συγκρότησης του νοήματος και της μεταβίβασής του. Το ερώτημα που τίθεται σε σχέση μ' αυτό είναι πώς συνέβη και μια τέτοια περιστασιακή αναστάτωση στην κυκλοφορία του νοήματος και, γενικότερα, στην επικοινωνία κατέληξε να γίνει γνώρισμα μόνιμο και χαρακτηριστικό στη σύγχρονη κοινωνία, που κατά τα άλλα δείχνει να αποστρέφεται την αταξία.

Κατ' αρχάς πρέπει να σημειωθεί πως οι μηχανικοί ήχοι, συνδεδεμένοι όλο και περισσότερο με τους ρυθμούς της ζωής στις μεγαλουπόλεις, άσκησαν μια ορισμένη γοητεία σε καλλιτέχνες των αρχών του 20ού αιώ-

να (όπως ο Λουίτζι Ρούσσολο [Luigi Russolo], φουτουριστής ζωγράφος και μουσικός που κατασκεύασε μια «μηχανή θορύβου»), οι οποίοι θέλησαν να φέρουν το νέο, δυναμικό στοιχείο του θορύβου στο προσκήνιο της καλλιτεχνικής ζωής. Αυτή η στάση βρήκε έρεισμα σε μια αντίστοιχη γενικότερη αντίληψη περί τεχνολογικής προόδου, που στο πεδίο του ήχου αφορούσε ειδικότερα τις δυνατότητες του «μέσου παραγωγής». Ποιες ήταν λοιπόν οι δυνατότητες των ηχητικών μέσων, και μάλιστα των μαζικών;

Με αφετηρία το παραπάνω ερώτημα έλαβαν χώρα άπειροι πειραματισμοί που συγκρότησαν τελικά ένα ανάλογο ανιχνευτικό και αυτοτροφοδοτούμενο ρεύμα σκέψης. Τα ΜΜΕ ήταν το κύριο αντικείμενο αυτής της σκέψης. Η έννοια της προόδου στο πεδίο του ήχου συνδέθηκε αφενός με την προέκτασή του, κάτι που έφερε στον χώρο της καθημερινότητας το μικρόφωνο και το ραδιόφωνο, και αφετέρου με την αύξηση της ταχύτητας εκπομπής του, την οποία προκάλεσε η τηλεεικόνα. Ο συνδυασμός της δυνατότητας παραγωγής συντεταγμένου και ισχυρής έντασης ήχου, που του προσδίδει τον χαρακτήρα αιχμηρού και επιθετικού εργαλείου, ολοκληρώνεται στην τεχνική του βιντεοκλίπ.

Μπορούμε να πούμε ότι ο ήχος αποκτά όλο και πιο βίαιο και επιθετικό χαρακτήρα όσο εντείνεται ο ανταγωνισμός ανάμεσα στην οπτική και την ακουστική αίσθηση. Όμως, όσο και αν είναι απαραίτητη η συνεργασία αυτών των δύο αισθήσεων, άλλο τόσο ο μεταξύ τους ανταγωνισμός υπονομεύει τις δυνατότητές τους.

Έτσι η τάση να παρακολουθεί ο ήχος την εικόνα για να της «μοιάσει» εναντιώνεται στην προσληπτική ικανότητα της ακουστικής αίσθησης. Για ν' ακουστεί ο ήχος, χρειάζεται ένας χρόνος πιο αργός, που να του επιτρέπει να φθάσει και να γίνει κατανοητός στην περιοχή της διάνοιας. Σ' αυτή την περίπτωση, όμως, μειώνεται η αμεσότητα της εικόνας που βασίζεται στη δύναμη της εντύπωσης.

Είναι αναγκαία, επομένως, η υποχώρηση της μιας αίσθησης έναντι της άλλης, προκειμένου η καθεμιά απ' αυτές να εκπληρώσει κατά τον καλύτερο τρόπο τον προορισμό της. Ωστόσο, αυτή η αλληλοϋποχώρηση των αισθήσεων φαίνεται ανέφικτο να πραγματοποιηθεί, εξαιτίας του κυρίαρχου, σήμερα, μέσου της τηλεεικόνας. Προκειμένου να ζωηρέψει την εικόνα της, η τηλεόραση χρειάζεται τον ήχο όχι ως απλό συνοδευτικό μέσον, αλλά ως μέσον που να υπηρετεί πιστά τις απαιτήσεις των προβαλλόμενων οπτικών παραστάσεων.

Η εικόνα απαιτεί ουσιαστικά διάρκεια, έχει ανάγκη τον χρόνο, ο οποίος της λείπει και που μόνον ο ήχος μπορεί να της τον δώσει. Και καθώς γίνεται αναγκαστική η παρακολούθηση της εικόνας από τον ήχο, στερεί από τον τελευταίο τον παράγοντα που καθορίζει τη ζωντάνια του, την ίδια την ύπαρξή του, συνεπάγεται, δηλαδή, την απώλεια του χρόνου. Κι ενώ από τη μια η συγχρονία του ήχου και της ταχυκινούμενης εικόνας ενισχύει τη δύναμη της τελευταίας, από την άλλη αποδυναμώνει την «οντολογική» παρουσία του ήχου. Ο βραχύβιος και συντετμημένος ήχος έχει ανάγκη σε αυ-

τή την περίπτωση την ισχυρή ένταση για ν' αναπληρώσει τον χρόνο που του λείπει. Έτσι, η τηλεοπτική εικόνα καταλήγει να αντιπροσωπεύει το αρχέτυπο του περισπασμού των διανοητικοποιημένων αισθήσεων: της όρασης και της ακοής. Με την κατ' αυτόν τον τρόπο ανάμειξη των ήχων και των εικόνων εισβάλλει πλέον προγραμματικά το θορυβώδες εξωτερικό περιβάλλον στον ιδιωτικό χώρο. Το «καρναβάλι» συντελείται τώρα στο εσωτερικό της οικιακής ζωής.

Το καθεστώς του θορύβου εγκαθιδρύεται με ιδιαίτερα θεαματικό τρόπο στους σύγχρονους χώρους της νυχτερινής διασκέδασης, όπου ο ήχος δεν προκαλεί μόνον τη διέγερση του αυτιού αλλά και των σπλάχνων. Στους χώρους αυτούς, εκτός από την ανυπόφορα ισχυρή έντασή του, που προτρέπει σε διασωματική επικοινωνία, βασικός απορρυθμιστικός παράγοντας για την ακουστική αίσθηση είναι επίσης μια ειδική τεχνική περισπασμού η οποία μιμείται την αποσπασματική τεχνική της τηλεεικόνας. Τα τραγούδια που ακούγονται σε υψηλή ένταση –σε ζωντανή ή ηχογραφημένη εκδοχή– σπανίως ολοκληρώνονται από στιχουργική άποψη, και διαδέχονται το ένα το άλλο «ακρωτηριασμένα», όπως συμβαίνει και με τα ποικίλα μουσικά ιδιώματα, που κι αυτά αναμειγνύονται και εναλλάσσονται χάριν ποικιλίας αποπροσανατολίζοντας συστηματικά την ακουστική αίσθηση του ακροατή. Μέσα σ' αυτήν την αλλοπρόσαλλη ηχητική φαντασμαγορία είναι αδύνατον να επιτευχθεί οποιαδήποτε μορφή μουσικής εμπειρίας. Στο πλαίσιο του συγκεκριμένου τρόπου διασκέδασης

δεν προσφέρονται τα περιθώρια εκείνα που είναι απαραίτητα για την ανάδυση κάποιου είδους «μουσικού συναισθήματος», εφόσον εμποδίζεται η συγκέντρωση του ακροατή στα ουσιώδη χαρακτηριστικά της μουσικής: στη ρυθμικομελωδική και αρμονική ανάπτυξή της, καθώς και στο νόημα των στίχων των τραγουδιών³.

Με τη συγκεκριμένη πρακτική διασκέδασης η σύγχρονη κοινωνία διαμηνύει ότι στους χώρους αυτούς ο θόρυβος παράγεται από τον μουσικό ήχο και όχι ο μουσικός ήχος από τον θόρυβο, όπως όριζαν οι μέχρι σήμερα πολιτισμικές συνθήκες. Κι όμως, το σύγχρονο καθεστώς του θορύβου δεν ευνοήθηκε μόνον από τη διάχυση των ηλεκτρονικών μέσων στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο, αλλά κυρίως από την πρόθεση των ιδίων των καλλιτεχνών να υπηρετήσουν τους στόχους τους οποίους εξυπηρετούσαν τα μέσα αυτά. Έτσι, η συνθήκη που μετατρέπει τη μουσική σε θόρυβο διαμορφώθηκε κατ' αρχάς σ' εκείνους τους χώρους του θεάματος απ' όπου εξεπέμφθη, πριν από αρκετές δεκαετίες, ο θυμώδης μουσικός τόνος των πανκ και ορισμένων άλλων ιδιωμάτων της ροκ μουσικής, τον οποίο προέβαλλαν οι δημιουργοί τους ως καινοτόμο επαναστατική πράξη, διακηρύσσοντας ότι προτιμούν να είναι «μέσα στο χάος και όχι στη μουσική»⁴.

3. Για τη σύνδεση της μουσικής με το συναισθημα, βλ. E. Ansermet, *ό.π.*, σελ. 750-759.

4. Βλ. σχετικά Dick Hebdige, *Υποκουλτούρα: το νόημα του στιλ*, μτφρ. E. Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, 1981, σελ. 149-153.

Συγχρόνως με την απαίτηση αυτή εγειρόταν και ακόμη μία, πρωτόγνωρη, απαίτηση: να ενταχθεί στην κοινωνική πραγματικότητα μια κατηγορία του πληθυσμού, όπως η άγουρη νεότητα, από μόνη της και αποκλειστικά μέσω της μουσικής. Η πραγματοποίηση αυτού του εγχειρήματος είχε καταλυτικές επιπτώσεις στη διαμόρφωση των πολιτισμικών προτύπων και ταυτοτήτων. Πρώτα απ' όλα, υπογραμμίστηκε μια σημαντική διαφορά και συντελέστηκε μια καθοριστική αποστασιοποίηση από το παρελθόν. Άλλοτε οι νέοι «αποπεριθωριοποιούνταν», δηλαδή εντάσσονταν στην κοινωνία, με τη διαμεσολάβηση παραδοσιακών τεχνικών που ήταν υπό τον έλεγχο των ενηλίκων. Τώρα, η ένταξη των νέων πραγματοποιούνταν με δική τους πρωτοβουλία, αφού μάλιστα οι ίδιοι θεωρούσαν πως είχαν καταθέσει μια ξεχωριστή πολιτισμική πρόταση μέσω της μουσικής τέχνης.

Ωστόσο, ο μουσικός ήχος των νεαρών αυτών δημιουργών ήταν αναπόφευκτα το σύμβολο του αδιαμόρφωτου και ακατέργαστου ήχου, χωρίς τις εκλεπτυσμένες αποχρώσεις του παραδοσιακού ήχου, δεδομένου ότι προερχόταν από ανώριμα άτομα –λόγω του νεαρού της ηλικίας τους και της έλλειψης βασικών εμπειριών– και άρα από άτομα τρόπον τινά απολίτιστα. Δεν διέθετε, λοιπόν, η κατ' αρχάς εξεγερμένη αυτή φωνή των νέων τον εσκεμμένα αντιστασιακό χαρακτήρα της φωνής του εκλεπτυσμένου ρομαντικού καλλιτέχνη απέναντι στους κοινωνικούς περιορισμούς ή ακόμη και εκείνης του άρτια καταρτισμένου ενήλικα μουσικού των αρχών

του 20ού αιώνα, που ήρθε σε ρήξη με τους καλλιτεχνικούς κώδικες τους οποίους γνώριζε ήδη πολύ καλά. Ο επινοητής του δωδεκαφθογγικού μουσικού συστήματος, ο Βιεννέζος Άρνολντ Σένμπεργκ (Arnold Schönberg), υπονόμει, βεβαίως, τα θεμέλια της δυτικής μουσικής παράδοσης στις αρχές του 20ού αιώνα, αλλά εκ των έσω. Χαράσσοντας με τη μέθοδό του έναν δρόμο που θα οδηγούσε κατόπιν την έντεχνη μουσική σε σημείο να δεχτεί στις συνθέσεις της ακόμη και το τυχαίο και «θορυβώδες»⁵ στοιχείο του ήχου, ο Σένμπεργκ

5. Η δωδεκάφθογγη τεχνική του Σένμπεργκ προέκρινε τον μεμονωμένο ήχο, κι αυτή η πρόταση αναδείχθηκε σε κυρίαρχη άποψη στη μουσική του Άντον Βέμπερν (Anton Webern). Όμως παραδειγματική αξία αποκτά το μεμονωμένο ηχητικό γεγονός όταν συνδέεται η παραδοσιακή μουσική με την τεχνολογία. Έτσι θα λέγαμε ότι όχι μόνο η επιδίωξη της συνολικά εξορθολογισμένης μουσικής αλλά και οι αντίθετες προς αυτήν τάσεις, δηλαδή η «συγκεκριμένη» μουσική, καθώς και η μουσική του τυχαίου, που σηματοδοτούν την είσοδο του «θορύβου» στην έντεχνη δυτική μουσική παράδοση, ήταν επίσης αποτέλεσμα της συνάντησης αυτής της νέας μουσικής τάσης των αρχών του 20ού αιώνα με την τεχνολογία. Βλ. ενδεικτικά Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20ού αιώνα*, μτφρ. Γ. Ζερβός, εκδ. Νεφέλη, 1983, σελ. 203-226. Και για το πώς αλλάζει η μουσική πρακτική με την εμφάνιση της τεχνολογίας στο μουσικό πεδίο, βλ. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux, Nouvelle édition*, Seuil, 1966, σελ. 31-37. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με το συγκεκριμένο ζήτημα, βλ. εδώ το κεφάλαιο «Η μουσική εμπειρία στον σύγχρονο κόσμο».

εξακολουθούσε να βασίζεται στα παραδοσιακά μουσικά όργανα και στο υλικό του «εξορθολογισμένου ήχου» της παράδοσής του. Για τούτο και οι πρωτοποριακές ιδέες και συνθέσεις του χαρακτηρίστηκαν από τον Τέοντορ Αντόρνο (Theodor W. Adorno) πράξεις καλλιτεχνικής «αντίστασης» απέναντι στο μουσικό και κοινωνικό κατεστημένο, ερμηνεία την οποία θα αποδεχόταν μάλλον και ο ίδιος ο δημιουργός τους.

Αντιθέτως, ο μουσικός ήχος των νέων στο δεύτερο ήμισυ του 20ού αιώνα, παρότι κι αυτός εμφανίστηκε αρχικά ως μια μορφή αντίστασης κατά του καθιερωμένου και επιβεβλημένου παραδοσιακού ήχου, επέτυχε, ένεκα των χρήσεών του, το αντίθετο απ' ό,τι υποτίθεται πως ήθελε να πετύχει. Αντί να παραμείνει για τους διαμαρτυρόμενους νέους το ηχητικό σύμβολο της διαμαρτυρίας τους κατά της μονοδιάστατης κοινωνικής πραγματικότητας, μετατράπηκε σε αποτελεσματικό μέσον της «αποπεριθωριοποίησης» και της ενσωμάτωσής τους σε μια πραγματικότητα που τους καλούσε να συμμορφωθούν και να υποταχθούν στις τεχνοκρατικές επιταγές της.

Πράγματι, δύσκολα θα μπορούσε να αμφισβητηθεί το γεγονός ότι ακόμη και ο πιο ανατρεπτικός μουσικός κώδικας της νεανικής κουλτούρας –στο πλαίσιο της ροκ παράδοσης– μετετράπη σταδιακά, είτε με είτε παρά τη θέληση των δημιουργών του, σε οργανικό μέρος της μαζικής κουλτούρας. Σ' αυτό συνέβαλε, ασφαλώς, η αφομοιωτική τάση της μαζικής κοινωνίας, η οποία διευκολύνεται και ενισχύεται διαρκώς από τα

εκθαμβωτικά επιτεύγματα της τεχνολογίας. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι νέοι επέλεξαν κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα να δημιουργήσουν μια μουσική βασισμένη αποκλειστικά στην τεχνολογία της εποχής τους. Αρκεί να ανατρέξει κανείς στην εξέλιξη της τεχνικής της ποπ και ροκ κουλτούρας, η οποία συμβαδίζει, κατά κάποιον τρόπο, με την εισαγωγή της τεχνικής του μικροφώνου, του ραδιοφώνου, της τηλεόρασης.⁶

Συνεπώς, μια μουσική της οποίας το υπόβαθρο συνίσταται κατά βάση στη χρήση των κυρίαρχων τεχνικών επιτευγμάτων του πολιτισμού, ακόμη κι αν εξαρχίς με τις δημιουργίες της προβάλλει μια αμφισβητήσιακή πρόθεση, είναι αδύνατον στη συνέχεια να την εκπληρώσει. Για τούτο και η χρήση της θορυβοποιού μουσικής, ως εμβλήματος της νεανικής κουλτούρας, προσφερόταν ως μέσο προκειμένου να υπηρετήσει το σύγχρονο νεανικό πρότυπο και τους κώδικές του και να εκφράσει το «επαναστατικό» τους φρόνημα απέναντι σε κάθε συμβατική αξία. Την επιτυχία του στόχου

6. Το γεγονός ότι η ροκ αλλά και γενικότερα η ποπ μουσική ολοκληρώνονται ως μουσικά έργα στο στούντιο της ηχογράφησης και η διάχυσή τους πραγματοποιείται συστηματικά από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας είναι ο ουσιαστικός παράγων που καθορίζει την έννοια της ποπ μουσικής.

Μια σύγχρονη, αναλυτική έκθεση αυτής της άποψης μπορεί ο αναγνώστης να δει στη μελέτη της Agnès Gayraud, *Η διαλεκτική της ποπ*, μτφρ. Μαρία Ζουμπούλη, εκδ. Fagotto books, 2024, ιδίως σελ. 56-74.

αυτού την επισφράγισε η εδραίωση ειδικών τελετουργιών και τελετουργικών συμπεριφορών που δεν περιόριστηκαν στον χώρο της μουσικής.

Οι διακοπτόμενοι ήχοι τους οποίους ενίσχυαν τα φωτορυθμικά, η καταστροφή των οργάνων και τα ουρλιαχτά του νεανικού ακροατηρίου σ' αυτές τις οργιαστικού τύπου τελετουργίες, σε συνδυασμό με την έξαλλη, άκρως αντισυμβατική ενδυμασία, τις προκλητικές χειρονομίες και τη λεκτική παρέκκλιση, διαμόρφωσαν σταδιακά μια ανάλογη στάση, συχνά ακόμη κι έξω από τον χώρο της μουσικής ζωής, μεταβάλλοντας άρδην την καθημερινή συμπεριφορά των ατόμων στις σύγχρονες μαζικές κοινωνίες. Έτσι η νέα κοινωνική πραγματικότητα, αφού ενσωμάτωσε την ποπ και τη ροκ κουλτούρα, συμπεριέλαβε αναγκαστικά κι εκείνες τις ακραίες μορφές της όπου φανερά και επισήμως πλέον ο μουσικός ήχος θα συνιστούσε στο εξής το αρχέτυπο του «ολοκαυτώματος» μιας τελετουργίας. Εκεί όπου άλλοτε ο ήχος παρίστανε τη θυσία του θορύβου⁷ εμφανιζόταν τώρα ο θόρυβος ως σύμβολο του θυσιασμένου ήχου.

Η κατάφαση της μαζικής κοινωνίας στον θόρυβο θα ήταν ανεξήγητη αν δεν στηριζόταν σε μια διαρκώς και πολλαπλώς εκφραζόμενη βασική ανάγκη του σύγχρονου ανθρώπου για μύθο. Είναι ένα αίτημα βαθύτερο, που καθώς σήμερα είναι δύσκολο να ικανοποιηθεί στη

7. Για μια προσέγγιση της τελετουργικής και «θυσιαστικής» διάστασης της μουσικής, βλ. Ζακ Ατταλί, *Θόρυβοι*, μτφρ. Ντενίζ Ανδριτσάνου, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1978, σελ. 55-62.

σφαίρα της αναγκαιότητας, στρέφεται πλέον αποκλειστικά σ' εκείνη της διασκέδασης. Οι νέοι, ευρισκόμενοι συχνά στο περιθώριο του κοινωνικού γίνεσθαι, ως μέλη ενός προεργασιακού κόσμου, ήταν εκείνοι που έστησαν πρώτοι το σκηνικό του σύγχρονου μύθου με μουσικά μέσα. Αναδείκνυαν και υποστήριζαν τη μουσική διασκέδαση ως τελετουργία, δηλαδή ως μια δραστηριότητα πολύ απομακρυσμένη από τις δραστηριότητες εκείνες που εξασφαλίζουν τη βιολογική συνέχεια της κοινωνίας. Η αποσυμβολοποιημένη καθημερινότητα των μαζικών κοινωνιών δεχόταν τώρα με ανακούφιση την εστίαση του μύθου σε μια περιοχή της ανθρώπινης δημιουργίας η οποία δεν είχε ψυχολογικό, αλλά κυρίως πολιτισμικό υπόβαθρο. Άλλωστε, η διασκέδαση είχε προ πολλού πάψει να ταυτίζεται με τη χειρονομία της ψυχολογικής αποφόρτισης, για να συνδεθεί πλέον με την επιδίωξη της κοινωνικής καταξίωσης. Μόνη ωφελημένη η βιομηχανία της διασκέδασης, η οποία συνέχισε –και εξακολουθεί ακόμη και σήμερα– ν' αναπτύσσεται σε μεγάλο βαθμό χάρη στην υπερίσχυση αυτής της μαζικής «νεανικής» και «νεάζουσας» νοοτροπίας.

Και πρέπει να πούμε ότι η νοοτροπία αυτή είναι εντελώς αντίθετη από εκείνη που επικρατούσε άλλοτε τόσο στις παραδοσιακές όσο και στις προγενέστερες δυτικές κοινωνίες, όπου στη διασκέδαση παραχωρούνταν όση ενέργεια περίσσευε από την εργασία. Στη σύγχρονη κοινωνία η επικράτηση του τόνου της διασκέδασης που δόθηκε με μουσικό σύνθημα από τη νεο-

λαία δεν υποβίβασε μόνον τον εκλεπτυσμένο παραδοσιακό ήχο, αλλά και αυτή τη σημασία του μόχθου και της παραγωγής. Η εργασία ορίστηκε εκ των προτέρων ως καταναγκαστική, προτού βιωθεί στους οργανωμένους χώρους της και προτού απειληθεί από τα επιτεύγματα της τεχνητής νοημοσύνης. Σε αυτό οφείλεται το γεγονός ότι κεντρικός μύθος στη σύγχρονη κοινωνία έγιναν η κατανάλωση και τα θεάματά της.