

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΜΣ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ

«Θόρυβος και αταξία:

όψεις μουσικού θορύβου ως επικοινωνιακά και αισθητικά φαινόμενα»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΒΕΛΙΣΑΡΙΑ ΝΤΟΚΑ

Αθήνα 2020

Τριμελής επιτροπή

Διονύσιος Καββαθάς, επίκουρος καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Γεώργιος-Μιχαήλ Κλήμης, επίκουρος καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Μάρθα Μιχαηλίδου, επίκουρη καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Βελισσαρία Ντόκα, 2020

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

His heart trembled; his breath came faster and a wild spirit passed over his limbs as though he was soaring sunward. His heart trembled in an ecstasy of fear and his soul was in flight. His soul was soaring in an air beyond the world and the body he knew was purified in a breath and delivered of incertitude and made radiant and commingled with the element of the spirit.

[...]

Beauty expressed by the artist cannot awaken in us an emotion which is kinetic or a sensation which is purely physical. It awakens, or ought to awaken, or induces, or ought to induce, an esthetic stasis, an ideal pity or an ideal terror, a stasis called forth, prolonged, and at last dissolved by what I call the rhythm of beauty.

-James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*

Περιεχόμενα

Διαγράμματα.....	5
Περίληψη.....	6
Abstract	8
Εισαγωγή.....	10
1. Τι είναι θόρυβος;.....	11
2. Κρίνοντας το όμορφο.....	14
3. Επικοινωνώντας το γούστο.....	17
3.1. Η τέχνη ως επικοινωνία	18
3.2. Τα όρια της επικοινωνίας.....	20
3.3. Τα όρια της τέχνης.....	22
4. Η πορεία προς τον θόρυβο	24
4.1. Οι αρχές της μουσικής θεωρίας	25
4.2. Το ζήτημα της διαφωνίας	26
4.3. Η εμφάνιση της μουσικής θορύβου.....	30
5. Η τεχνολογική πρωτοπορία	33
5.1. Μηχανές θορύβου	33
5.2. Η επεξεργασία του ήχου.....	36
5.3. Το μουσικό σήμα	39
6. Διαταράσσοντας τον ήχο	42
6.1. Η τυχειότητα στη μουσική.....	43
6.2. Η μουσική συσσώρευση.....	45
6.3. Η δομή της εντροπίας.....	47
7. Η αίσθηση του θορύβου	50
7.1. Οι συντεταγμένες του ήχου	51
7.2. Φτάνοντας στο αισθητικό υψηλό.....	53
7.3. Η υπέρβαση των ορίων	56
8. Ερμηνεύοντας τον μουσικό θόρυβο.....	60
8.1. Το παράσιτο ως σταθερά	61
8.2. Η μεταβλητότητα του θορύβου	64
8.3. Η διάκριση της μουσικής αίσθησης.....	67
Επίλογος	70
Βιβλιογραφία.....	74

Διαγράμματα

1 Διάγραμμα του μοντέλου επικοινωνίας των Shannon και Weaver	41
--	----

Περίληψη

Η παρούσα εργασία σκοπό έχει να αναλύσει τις αισθητικές και επικοινωνιακές επιδράσεις των στοιχείων του θορύβου και της αταξίας έτσι όπως έχουν ενσωματωθεί στη δυτική μουσική παράδοση και συνεχίζουν να εξελίσσονται μέχρι σήμερα.

Αρχικά, αποπειράται η αποσαφήνιση της έννοιας του θορύβου με γνώμονα την ανθρώπινη αίσθηση, όπως και της έννοιας του όμορφου και του γούστου. Λαμβάνεται υπόψη η αισθητική θεωρία του Immanuel Kant, όπως και η θεωρία του Dirk Baecker όσον αφορά τον ρόλο της αισθητικής στην επικοινωνιακή λειτουργία του ανθρώπου μέσα στο κοινωνικό σύνολο.

Στη συνέχεια, γίνεται απόπειρα ιχνηλάτησης των ορίων αισθητικής και επικοινωνίας όπως και των τομέων αλληλοσυμπλήρωσής τους, λαμβάνοντας υπόψη την επικοινωνιακή λειτουργία της μουσικής, σε σύγκριση με άλλα συστήματα ανθρώπινης επικοινωνίας όπως η γλώσσα.

Έπειτα, ακολουθεί μια ιστορική αναδρομή στη θεωρία και πρακτική της μουσικής τέχνης, έχοντας ως σημείο εκκίνησης του νήματος την έννοια της μουσικής διαφωνίας και καταλήγοντας στη σημερινή έννοια του μουσικού θορύβου και της τυχαιότητας στη μουσική σύνθεση. Παράλληλα γίνεται λόγος για τη συμβολή των τεχνολογικών μέσων στη διαμόρφωση και μεταβολή της μουσικής σύνθεσης ανά τις ιστορικές περιόδους όπως και των όρων πρόσληψης της μουσικής.

Αξιοποιώντας τις θεωρίες του παράσιτου και της εντροπίας των Michel Serres και Rudolf Arnheim αντίστοιχα, αλλά και της θεωρίας της συστημικής επικοινωνίας των Claude Shannon και Norbert Weaver αναδύονται χρήσιμα θεωρητικά σχήματα για την κατανόηση των νέων θορυβωδών ειδών μουσικής στο συγκείμενο της αισθητικής αντίληψης και της ανθρώπινης επικοινωνίας από τη μεριά του δημιουργού και του ακροατή αντίστοιχα.

Αναφορά γίνεται επίσης στη ψυχοφυσιολογική επίδραση της μουσικής στον άνθρωπο αλλά και στην έννοια του υψηλού, με βάση τις αισθητικές θεωρίες του Immanuel Kant και του Arthur Schopenhauer, ως σημαντικό παράγοντα της πρόσληψης της μουσικής θορύβου. Παράλληλα, αξιοποιούνται οι θεωρίες των Friedrich Nietzsche και Georges Bataille ως προς τη σύνδεση της αρχής της απόλαυσης και της αρχής της καταστροφής, έτσι όπως βιώνεται από το άτομο, μέσα από τον μουσικό θόρυβο.

Τέλος, αναγνωρίζοντας τη πολλαπλότητα των ερμηνειών και λειτουργιών του φαινομένου της μουσικής ως ιστορικού και κοινωνικού παράγωγου, επιχειρείται η ανάλυση της θορυβώδους μουσικής υπό κοινωνιολογικό και πολιτισμικό πλαίσιο με κύρια βάση τις θεωρίες του Theodor W. Adorno και του Pierre Bourdieu.

Στόχος της εργασίας αποτελεί η επανεκτίμηση και αναγνώριση της σημασίας του θορύβου και της αταξίας ως αισθητικά και επικοινωνιακά φαινόμενα που συντελούνται στον άνθρωπο, ως μονάδα αφενός αλλά και ως μέλος μιας ευρύτερης κοινωνικής ομάδας αφετέρου. Ο μουσικός θόρυβος είναι δυνατόν λοιπόν να θεωρηθεί ως μέσο αυθεντικής προσωπικής έκφρασης και ως ένας ωφέλιμος φορέας αισθητικής ευχαρίστησης αφομοιώνοντας την αρνητικότητα της εντροπικής έντασής του, αντικατοπτρίζοντας παράλληλα την αρνητικότητα της ανθρώπινης εμπειρίας.

Λέξεις-κλειδιά: αισθητική θεωρία, παράσιτο, θόρυβος, εντροπία, μουσική, συστημική θεωρία, επικοινωνία, υψηλό, διαφωνία, θάνατος, έκσταση, γούστο, τεχνολογία, ακουσματική μουσική, ηλεκτρονική μουσική

Noise and disorder; aspects of musical noise as communicative and aesthetic phenomena

Velisaria Doka

Abstract

The present dissertation aims to analyse the aesthetic and communicative effects of the elements of noise and disorder as they have been assimilated in western musical tradition and continue to evolve to this day.

Firstly, a clarification of the concept of noise in regards to the human senses is attempted, as well as the concept of beauty and taste. The aesthetic theory of Immanuel Kant is taken under consideration, and also the theory of Dirk Baecker in regards to the role of aesthetics in the communicative function of the person within society.

In addition, the tracking of the limits of aesthetics and communication is attempted, as well as the fields of complementarity between them, noting the communicative function of music in comparison to other systems of human communication, like language.

Then, follows a historical retrospective of the theory and practice of musical art, beginning with the concept of musical dissonance and reaching the contemporary concept of musical noise and randomness in musical composition. At the same time, the contribution of technological media is mentioned in regards to shaping and changing musical composition through the historical periods, and also changing the terms of musical reception.

Through the theories of the parasite and entropy of Michel Serres and Rudolf Arnheim respectively, but also the theory of systemic communication of Claude Shannon and Norbert Weaver new theoretical models appear, useful for comprehending the new noisy genres of music in the context of aesthetic perception and human communication from the side of the creator and the listener respectively.

The psychophysiological effect of music onto man is also mentioned and also the concept of the sublime, as an important factor of the reception of noise music based on the theories of Immanuel Kant and Arthur Schopenhauer. At the same time, the theories of Friedrich Nietzsche and Georges Bataille are taken under consideration, in

regards to the connection of the principle of pleasure and the principle of destruction, the way they are experienced by the individual, especially in the case of musical noise.

In the end follows the recognition of the multiplicity of the interpretations and functions of the phenomenon of music as a historical and social derivative as well as the analysis of noise music under sociological and cultural lenses, having as basis the theories of Theodor W. Adorno and Pierre Bourdieu.

The aim of the present dissertation is the revaluation and recognition of the importance of noise and disorder as aesthetic and communication phenomena that take part within the person, both as an entity and as a member of a larger social group. It is possible for musical noise to be considered as a medium of authentic personal expression and as a beneficial carrier of aesthetic pleasure, assimilating the negativity of its entropic tension, reflecting the negativity of human experience.

Key-words: aesthetic theory, parasite, noise, entropy, music, systemic theory, communication, sublime, dissonance, death, ecstasy, taste, technology, acousmatic music, electronic music

Εισαγωγή

Ακραία μουσικά είδη, με επαυξημένες μουσικές διαφωνίες και παραμόρφωση του ήχου αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της μεταστροφής των αντιλήψεων του σύγχρονου ανθρώπου για την μουσική σύνθεση, όπως και αισθητική εν γένει.

Παραδοσιακές θεωρίες μουσικής σύνθεσης υποχωρούν και νέες μουσικές φόρμες αναδύονται, αξιοποιώντας τα σύγχρονα τεχνολογικά εργαλεία. Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, μέχρι και σήμερα, η δυτική μουσική παράδοση νοθεύεται από παράσιτα, λευκό θόρυβο και λοιπές παραμορφωτικές παρεμβάσεις.

Νέα είδη μουσικής διαφορετικής αισθητικής άποψης και δημοφιλικότητας αποδεσμεύονται από τους παλαιούς μουσικούς κανόνες, προτείνοντας νέους τρόπους ακρόασης και απόλαυσης του ήχου. Από τη δημοφιλή rock μουσική, μέχρι και την περιορισμένης απήχησης power electronics μουσικής παραδείγματος χάρη, οι μουσικές προτιμήσεις του διεθνούς κοινού έχουν διαφοροποιηθεί αρκετά σε σύγκριση με τις πρώτες περιόδους διαμόρφωσης της λεγόμενης μουσικής βιομηχανίας.

Η σύνθεση συμπλέει με την αποσύνθεση της μουσικής δομής. Το μέχρι πρότινος απορριπτέο στοιχείο του παράσιτου εισάγεται στα μουσικά έργα ως αισθητική πρόταση.

Πού μπορεί να οφείλεται αυτή η αισθητική μετατόπιση; Πώς μπορεί να εξηγηθεί η καινοφανής οικειότητα και αποδοχή του θορύβου ως πηγή απόλαυσης και καλλιτεχνική πρόταση; Ποιες ιστορικές και θεωρητικές εξελίξεις συνέβαλαν στην εμφάνιση και παγίωση του μουσικού θορύβου στη διεθνή μουσική παραγωγή; Ποιες είναι οι επιδράσεις του θορύβου στον εσωτερικό κόσμο του σύγχρονου ακροατή;

Το φαινόμενο της μουσικής τέχνης κέντρισε το ενδιαφέρον θεωρητικών και φιλοσόφων, από τις αρχές του δυτικού πολιτισμού μέχρι σήμερα. Όμως, πέρα από την χρησιμότητα της μουσικής και αισθητικής θεωρίας, σημαντική αποτελεί και η αξιοποίηση θεωριών από άλλα γνωστικά αντικείμενα, όπως της μηχανικής και της φυσικής επιστήμης, για τη βαθύτερη κατανόηση του φαινομένου του μουσικού θορύβου.

1. Τι είναι θόρυβος;

*Hail to thee, blithe spirit!
Bird thou never wert—
That from heaven or near it
Pourest thy full heart
In profuse strains of unpremeditated art.
- Percy Bysshe Shelley, To a Skylark*

Πολύβουες πόλεις, δρόμοι με κίνηση, σειρήνες, βόμβοι, παρεμβολές σήματος, παράσιτα και πολλά άλλα ηχητικά συμβάντα αποτελούν τις πηγές θορύβου που μπορεί να βιώσει ο άνθρωπος στην καθημερινότητά του.

Στις τεχνολογικές και μηχανολογικές επιστήμες, ως θόρυβος χαρακτηρίζονται τα σήματα με υψηλή τυχαιότητα και απροβλεψιμότητα ως προς την εξέλιξή τους. Δημοφιλικότητα έχει αποκτήσει ο τεχνικός όρος *λευκός θόρυβος*¹, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως σήμα χαμηλής πληροφορίας που εκπέμπει σε όλες τις συχνότητες. Πέρα όμως από τον λευκό θόρυβο υπάρχουν *έγχρωμοι θόρυβοι* (όπως ροζ, καφέ, μπλε) οι οποίοι διαφοροποιούνται ως προς τις συχνότητες στις οποίες εκπέμπουν, καθότι το σήμα τους αντί να εκπέμπει σε όλες τις συχνότητες περιορίζεται ανάλογα με το κάθε είδος. Συνεπώς ενέχουν μεγαλύτερο βαθμό προβλεψιμότητας σε σχέση με τον λευκό θόρυβο που θεωρείται ο πιο απρόβλεπτος (Ellis, 2005).

Παρομοίως, στη θεωρία της επικοινωνίας και ειδικότερα στη θεωρία συστημικής επικοινωνίας των Shannon και Weaver, ο θόρυβος χαρακτηρίζεται ως παρεμβολή στο σήμα μετάδοσης από τον πομπό στο δέκτη με υψηλή στατιστική τυχαιότητα. Ακολουθώντας, στη προσπάθεια μείωσης των επιπτώσεων του θορύβου στη μετάδοση του σήματος, αναγκαίο είναι να μεταδοθεί το επιθυμητό μήνυμα του πομπού όσο το δυνατόν λιγότερο αλλοιωμένο στον δέκτη², να επαναλαμβάνεται σε πλεονασμό, υπερκεράζοντας έτσι στατιστικά τον παρεμβάλλοντα θόρυβο (Baecker, 2013).

Λαμβάνοντας υπόψη την ευρύτερη διάσταση που κατέχει η έννοια του θορύβου στη κοινωνική ζωή του ανθρώπου, μπορεί να ειπωθεί πως ο θόρυβος είναι συνώνυμος αρκετές φορές με την έννοια του ρυπογόνου, του βλαβερού, του επικίνδυνου. Εξαιτίας της αυξανόμενης χρήσης μηχανικών μέσων από τον άνθρωπο που συχνά παρατηρείται

¹ Ηχητικό δείγμα του λευκού θορύβου βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=TYIxr3jCO8>

² Είναι παραδοχή πως ο θόρυβος δε μπορεί να απουσιάζει από κανένα σύστημα επικοινωνίας.

στα αστικά κέντρα όπως και της εγγύτητας του ανθρώπου με ηχογόνες μηχανές, ερωτήματα έχει εγείρει η τοξικότητα του θορύβου, κοινώς *ηχορύπανση*, στη σωματική και ψυχική υγεία του ανθρώπου και του περιβάλλοντος. Συστάσεις και επιτρεπόμενα όρια θορύβου (d(BA))³ έχουν εκδοθεί από θεσμούς όπως ο Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας⁴ και η Ευρωπαϊκή Επιτροπή⁵ για τη καταπολέμηση των βλαβερών συνεπειών του θορύβου ενώ το πρώτο νομοθέτημα της ελληνικής πολιτείας χρονολογείται το 1976⁶.

Απεναντίας, ο θόρυβος στη μουσική θεωρία αποτελεί έννοια η οποία με δυσκολία μπορεί να της δοθεί ένας ακριβής ορισμός.

Θα μπορούσε να προταθεί πως θόρυβος είναι ο ήχος εκείνος που βρίσκεται εκτός της μουσικής. Ίσως ένας ήχος τον οποίο δε μπορεί να παράξει κάποιο μουσικό όργανο αλλά παράγεται από άλλα μέσα. Σε αυτή την περίπτωση όμως αντιτάσσονται παραδείγματα καλλιτεχνών και συγκροτημάτων που χρησιμοποιούν έτερα μέσα, όπως το βρετανικό σχήμα *Stomp*⁷ που χρησιμοποιεί στις παραστάσεις αντικείμενα όπως τενεκεδένιους κάδους, σκούπες κ.α.. Ίσως τότε, θόρυβος θα μπορούσε να είναι ο ήχος εκείνος που δεν υπόκειται σε συγκεκριμένο ρυθμό και μέτρο, ή που δεν είχε οριστεί στην παρτιτούρα από τον δημιουργό του μουσικού έργου αλλά αντίθετα είναι τυχαίος. Αν υπολόγιζε όμως κάποιος τα πρελούδια τσέμπαλου του 17^{ου} αιώνα του είδους *prélude non mesuré*⁸, ο συγκεκριμένος ισχυρισμός θα καταρριπτόταν.

Εν τέλει, θα μπορούσε να πει κανείς πως θόρυβος είναι ο κάθε ήχος που δεν υπακούει στους μουσικούς κανόνες και δεν παρουσιάζει κάποιο από τα χαρακτηριστικά της μουσικής.

Αλλά, λόγου χάρη, τα πουλιά δεν γνωρίζουν τους κανόνες της μουσικής για να τραγουδήσουν. Ποιος όμως θα μπορούσε να αποκαλέσει το τραγούδι τους θόρυβο;

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, λοιπόν, θόρυβος θα μπορούσε να οριστεί ο ήχος εκείνος που δε χαρακτηρίζεται από μουσικότητα. Όμως και η μουσικότητα, ως έννοια, με δυσκολία μπορεί να εξακριβωθεί αντικειμενικά. Η αξιολόγησης ενός ηχητικού ερεθίσματος ως προς τη ποιότητα του, όπως φαίνεται, εξαρτάται από την κρίση του

³ Ντεσιμπέλ Α ηχοστάθμης

⁴ Βλ. Policy, World Health Organization – Regional Office for Europe, <http://www.euro.who.int/en/health-topics/environment-and-health/noise/policy>

⁵ Βλ. Noise Pollution in the EU, European Commission – Environment, https://ec.europa.eu/environment/basics/health-wellbeing/noise/index_en.htm

⁶ ΦΕΚ 169/1976

⁷ Stomp (<https://stomponline.com/index.html>)

⁸ Ο όρος *prélude non mesuré* αφορά πρελούδια του 17^{ου} αιώνα για τσέμπαλο, στα οποία λείπει συνειδητά από τη σύνθεσή τους ο ρυθμός και το μέτρο (Moroney, n.d.).

κάθε ατόμου ξεχωριστά. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, η αξιολόγηση κάθε μορφής τέχνης είναι μια υποκειμενική υπόθεση.

Παραφράζοντας τη ξακουστή φράση του Αμερικανού δικαστή Potter Stewart, το ξέρεις όταν ακούς θόρυβο και το ξέρεις όταν ακούς μουσική.

2. Κρίνοντας το όμορφο

*What matter, if thou comest from the Heavens or Hell,
O Beauty, frightful ghoul, ingenuous and obscure!
So long thine eyes, thy smile, to me the way can tell
Towards that Infinite I love, but never saw.*
- Charles Baudelaire, *Hymn to Beauty*

Γεγονός είναι πως για κάθε έργο τέχνης όση αναγνώριση και να κερδίσει από τους κριτικούς και το κοινό, ακόμα και τότε, θα είναι αδύνατον να αρέσει σε όλους όσους έρχονται σε επαφή μαζί του. Είναι ένα από τα πολλά φιλοσοφικά αινίγματα της ανθρώπινης φύσης το τι είναι το γούστο, ή αλλιώς, η καλαισθητική κρίση. Πώς διαμορφώνεται; Από που ξεκινά; Τί το επηρεάζει; Γιατί ένα έργο τέχνης που αρέσει σε έναν άνθρωπο να μην είναι αρεστό σε κάποιον άλλον;

Για το θέμα του προσωπικού γούστου, ο φιλοσοφικός κλάδος προσανατολισμένος ειδικά σε αυτό το ζήτημα καθιερώθηκε τον 18^ο αιώνα, διαμορφώνοντας την αισθητική θεωρία. Κύριο αντικείμενο μελέτης της αισθητικής, όπως μαρτυρά η ετυμολογία του όρου, αποτελεί η επίδραση του φαινομένου των αισθήσεων στον άνθρωπο. Ειδικότερα, η αισθητική θεωρία αφορά τους τρόπους με τους οποίους ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται εξωτερικά ερεθίσματα μέσω των αισθήσεων και τους τρόπους που αυτή η αισθητήρια αντίληψη εμπλέκεται στη διαδικασία πρόσληψης της γνώσης. Παράλληλα, η αισθητική θεωρία συνδέεται με τη θεωρία της τέχνης, καθώς η τέχνη (και κάθε καλλιτεχνική πράξη ατομικά) έγκειται στο πεδίο μελέτης της αισθητήριας αντίληψης του ατόμου (Baecker, 2008, σ. 27).

Ως ένας από τους πιο επιδραστικούς φιλοσόφους της αισθητικής θεωρίας αναγνωρίζεται ο σημαντικός Γερμανός φιλόσοφος Immanuel Kant, ο οποίος εισήγαγε στην αισθητική θεωρία την έννοια της *καλαισθητικής κρίσης*, δηλαδή τη προσωπική πεποίθηση τι είναι όμορφο και τι όχι.

Κατά τον Kant, βάση της καλαισθητικής κρίσης αποτελεί το αίσθημα και ειδικότερα αυτό το αίσθημα της απόλαυσης. Θεμιτό να διευκρινιστεί πως η απόλαυση, όπως εννοείται στη πραγματεία του Kant, οριοθετείται στο συναίσθημα εκείνο της ευχαρίστησης, απαλλαγμένο από κάθε είδους έλξης και πόθου προς το αντικείμενο που προκαλεί αυτό το συναίσθημα. Η καλαισθητική κρίση πηγάζει από την απόλαυση που γεννάται και ολοκληρώνεται μέσα στον εαυτό της δίχως κάποιο ειδικό σκοπό ή στόχο.

Για αυτόν τον λόγο, εξ ορισμού, για τον Kant η καλαισθητική κρίση του ατόμου, συνεπώς, η απόλαυση που βιώνει το άτομο, δε μπορεί να αιτιολογηθεί από κάποιο αντικειμενικό χαρακτηριστικό, κάποια συγκεκριμένη ιδιότητα του αντικειμένου που επιδρά στο άτομο. Υπό τους ίδιους όρους, η καλαισθητική κρίση είναι ανεξάρτητη από κρίσεις που αφορούν τη πρακτικότητα, την ηθική ή κοινωνική αξία που μπορεί να συνοδεύει το εν λόγω αντικείμενο (Ginsborg, 2019).

Θεμιτό είναι να τονιστεί πως στην αισθητική θεωρία του Kant, το όμορφο και το ωραίο διαφοροποιούνται στο ότι το όμορφο αποτελεί την τελειότητα της αισθητήριας γνώσης σε αντίθεση με το ωραίο που λειτουργεί κυρίως ως ρυθμιστικός παράγοντας. Το ωραίο ασκεί κριτική στην αισθητήρια γνώση ως προς την συνοχή των πραγμάτων, των συλλογισμών, της τάξης.

Η αισθητική απόλαυση δεν είναι δυνατόν να δικαιολογηθεί, να αναλυθεί, να τροποποιηθεί, να επιχειρηματολογηθεί σε τι οφείλεται αλλά αρκείται μόνο στο να υπάρχει μέσα στον εσωτερικό συναισθηματικό κόσμο του ανθρώπου. Εμπεριέχει τρόπον τινά μέσα της το στοιχείο του ερμητικού, του απόκρυφου⁹. Η κρίση καλαισθησίας που βιώνει το άτομο, καθότι είναι μια ατομική εμπειρία δίχως αντικειμενικά αξιολογήσιμο αίτιο και λόγο, σημαίνει πως είναι και μοναδική· δεν επαναλαμβάνεται σε κάποιο άλλο άτομο. Σε αυτό το σημείο κρίσιμος είναι ο ρόλος της κοινοποίησης, της έκφρασης της ατομικής εμπειρίας στον εξωτερικό κόσμο.

Γίνεται αναφορά από τον Kant πως η κρίση καλαισθησίας, καθότι τόσο απόλυτη και ζωτική για το άτομο, έχει μια διάσταση *γενικής επικοινωνησιμότητας* και προτάσσει την ανάγκη να κοινοποιηθεί αυτή η κρίση, να επιβεβαιωθεί (Ginsborg, 2019). Κατά αυτή την έννοια, φαίνεται πως η καλαισθητική κρίση, λειτουργώντας τρόπον τινά ως επικοινωνιακό εργαλείο, είναι ο λόγος για τον οποίο ο άνθρωπος μπαίνει στη διαδικασία της επικοινωνίας.

Αναμφισβήτητα, η έκφραση των προσωπικών αισθημάτων του ανθρώπου και δη η έκφραση των βιωμάτων, της απόλαυσης, η γενικότερη εσωτερική κατάσταση του ανθρώπου, αποτελούν εγγενείς ανάγκες που απαιτούν να επικοινωνηθούν προς τα έξω.

Αντιμέτωπος όμως ο άνθρωπος με τη γλώσσα και αναζητώντας τις λέξεις εκείνες που θα τον βοηθήσουν να εκφράσει ότι συμβαίνει μέσα του, βλέπει μια έλλειψη, ένα κενό. Η γλώσσα, ως κοινωνική κατασκευή, παρέχει ένα κώδικα

⁹ Η ιδέα του κλειστού ατομικού χαρακτήρα του βιώματος και των συναισθημάτων διατυπώθηκε πρώτη φορά από τον φιλόσοφο John Locke (1632 - 1704), την οποία και ακολούθησε ο Immanuel Kant (Baecker, 2008, p. 19) .

επικοινωνίας και συνδιαλλαγής η οποία όμως δεν αρκεί για την αναφορά στη συνείδηση του ατόμου. Αντιθέτως, επικαλείται μια κοινωνική αναφορά και χάρη σε αυτή μπορεί να γίνει επίκληση στην συνείδηση του ατόμου (Baecker, 2008, σ. 25). Οι λέξεις δε μπορούν να καλύψουν το εύρος του ενδότερου κόσμου του ανθρώπου. Συνεπώς το εξής παράδοξο σχηματίζεται: η αισθητική ωθεί τον άνθρωπο στην επικοινωνία, μα πως μπορεί να επικοινωνήσει την αισθητική του χωρίς τις κατάλληλες λέξεις;

3. Επικοινωνώντας το γούστο

Μπορώ να φανταστώ έναν άνθρωπο που έζησε μια εντελώς συνηθισμένη ζωή και τυχαίνει να ακούσει ένα παράξενο μουσικό κομμάτι να ανακαλύπτει ξαφνικά ότι η ψυχή του, χωρίς ο ίδιος να το έχει συνειδητοποιήσει ποτέ, έχει περάσει μέσα από συγκλονιστικές εμπειρίες και έχει γνωρίσει τρομακτικές χαρές, άγριους ρομαντικούς έρωτες ή μεγάλες απώλειες.

-Oscar Wilde, *Ο κριτικός ως καλλιτέχνης*

Πολλοί ποιητές και καλλιτέχνες έχουν υποστηρίξει κατά καιρούς πως η γλώσσα αδυνατεί να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της ανθρώπινης έκφρασης.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο πρωτοπόρος δραματουργός, επινοητής του *θεάτρου της σκληρότητας*, Antonin Artaud, ο οποίος σε μια επιστολή του προς έναν φίλο του διέτεινε την άρνηση του να παίξει έργο βασισμένο στη γλώσσα και στις λέξεις¹⁰.

Ο ανθρώπινος λόγος, ως δομή απαρτιζόμενη από σημεία¹¹ αποτελεί ένα κλειστό κύκλωμα νοήματος, όπου κάθε εμπιερχόμενο νόημα εξαρτάται από τις παραγόμενες σχέσεις των σημείων μεταξύ τους. Για τη γλώσσα, οι σχέσεις που σχηματίζονται για την σηματοδότηση και επικοινωνία του νοήματος δεν εξαρτώνται από τον προφανή φυσικό κόσμο, δεν εξαρτώνται από εγγενείς ιδιότητες των λέξεων, ούτε από τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου. Κοινή παραδοχή αποτελεί στον κλάδο της γλωσσολογίας το γεγονός πως οι λέξεις, διαμορφώνουν το ολόδικό τους σύστημα νοήματος και συσχετισμών, οργανώνοντας την αντίληψη των ανθρώπων και κατά συνέπεια, της κοινωνίας (Ritzer, 2012, σ. 634). Η γλώσσα, ως κοινωνικό δημιούργημα, προσφέρει συγκεκριμένα σύμβολα και συγκεκριμένους κώδικες ώστε να εξυπηρετήσει στην επικοινωνία που διατελείται ανάμεσα στους ανθρώπους (Baecker, 2008, σ. 24).

Είναι λοιπόν στη φύση αυτού του περιοριστικού συστήματος σημείων που ονομάζεται γλώσσα να αμβλύνει σαν τροχοπέδη την δυνατότητα έκφρασης του ανθρώπου, την δυνατότητα εξωτερίκευσης με ακρίβεια ο,τι αισθήματος πηγάζει μέσα του. Πώς άλλωστε θα μπορούσε να προσανατολιστεί σωστά ο άνθρωπος όταν αποφασίσει να ξανοιχτεί στον κόσμο όταν ο χάρτης που του προσφέρεται δεν ανταποκρίνεται στις εμπειρίες του και σε αυτά που νιώθει;

¹⁰ Όταν λέω πως δεν θα παίξω έργο γραμμένο, έννοω ότι δεν θα παίξω έργο βασισμένο πάνω στη γραφή και στο λόγο, έννοω ότι σε κάθε έργο που θ' ανεβάσω θα υπερτερεί μια φυσική, υλική μερίδα που δεν μπορεί να έντοπισθεῖ, υλοποιηθεῖ και να γραφτεί με τη συνηθισμένη μας γλώσσα των λέξεων· και ότι ακόμη και το γραμμένο και για όμιλία προοριζόμενο μέρος (ο διάλογος) θα γράφεται και θα μιλιέται με τρόπο καινούργιο και αίσθηση καινούργια. (Αρτώ, 1992, σ. 125)

¹¹ Δηλαδή ζεύγη σημαίνοντων, κατ' ουσία λέξεων, και σημαϊνόμενων, δηλαδή εννοιών ή αντικειμένων.

3.1. Η τέχνη ως επικοινωνία

Η ανθρώπινη γλώσσα, αν και σημαντικό εργαλείο της ανθρώπινης επικοινωνίας, δεν είναι το μόνο. Η γλώσσα του σώματος, οι εκφράσεις του προσώπου, οι εικόνες, τα σύμβολα, τα χρώματα, οι ήχοι, η γλώσσα της τέχνης και του ωραίου - όλα επιστρατεύονται για την εκπλήρωση της ζωτικής ανάγκης του ανθρώπου για επικοινωνία.

Και αν αρχικά με τον λόγο, το νόημα περιοριζόταν σε λεκτικά σημεία, η διεύρυνση των σηματοδοτήσεων σε κάθε μορφής επικοινωνία, όπως είναι οι τέχνες, δημιουργεί σημεία με πυκνότερο νόημα. Ο Roland Barthes, ο πατέρας της σημειολογίας, ήταν ο θεωρητικός εκείνος που αναγνώρισε τη δύναμη που είχε κάθε πλευρά της κοινωνικής ζωής του ανθρώπου να αποτελέσει σημείο νοήματος, από τις τέχνες, τη μόδα, τη τηλεόραση έως και το φαγητό. Σχετικά με τη σημειολογική δύναμη της τέχνης, ο Γάλλος θεωρητικός ανέφερε ως παράδειγμα τη ποίηση και πως αυτή προσπαθεί να επαναφέρει ένα «υπο-σημασιολογικό» στάδιο της γλώσσας, όπου η λέξη (το σημείο) προσπαθεί να επιστρέψει στο αρχικό της νόημα, στο νόημα όχι της λέξης αλλά του ίδιου του πράγματος. Η αφαίρεση των κοινότυπων συσχετίσεων σημαίνοντος και σημαινόμενου των λέξεων, σκαλίζει τα όρια της γλώσσας, αφήνει χώρο ελεύθερο στον ανθρώπινο νου να ταξιδέψει σε νέα νοήματα. Η ανοιχτότητα νοήματος, η αμφισβήτηση της πρότερης έννοιας των λέξεων, η περιπλάνηση του νου σε ιδέες μακριά από τα δεσμά του γλωσσικού συστήματος, η επανερμηνεία των συμβόλων, το πλησίασμα του νοούμενου πράγματος - όλα αυτά καθιστούν τη ποίηση, για τον Barthes, μια υπέρβαση της γλώσσας (Barthes, 1991, p. 132). Υπερβαίνοντας τους περιορισμούς της γλώσσας αποκτά μεγαλύτερη ευχέρεια ο άνθρωπος να εκφραστεί.

Πέρα από τον Immanuel Kant, σημαντική επιρροή στην αισθητική θεωρία και δε στην αισθητική της μουσικής, άσκησε και ο Γερμανός φιλόσοφος του 19^{ου} αιώνα, Arthur Schopenhauer. Επηρεασμένος από τις θεωρίες του προγενέστερου φιλοσόφου, ο Schopenhauer διάνθισε την αισθητική θεωρία που διέτεινε ο Kant. Ειδικότερα, χαρακτηριστικό σημείο της αισθητικής θεωρίας του Schopenhauer ήταν η ιεράρχηση των τεχνών με κριτήριο τον βαθμό επίτευξης της έκφρασης του νοούμενου πράγματος. Στην κορυφή αυτής της ιεραρχίας τοποθετήθηκε η μουσική τέχνη, ως μια τέχνη που δε μιμείται τη φαινομενική πλευρά του κόσμου (όπως πχ οι αναπαραστατικές τέχνες της ζωγραφικής και της γλυπτικής), αλλά εκφράζει την *θέληση*, μια αρχέγονη, άλογη

παρόρμηση που έγκειται αφενός στον άνθρωπο και αφετέρου στον κόσμο (Wicks, 2017) .

Η διάκριση που πρότεινε ο Schopenhauer στις μορφές των τεχνών ενυπάρχει και ανάμεσα στα είδη της κάθε τέχνης. Όσο απομακρυσμένη ήταν η μουσική σύνθεση από την αναπαράσταση του κόσμου, όσο πιο διαφοροποιημένη από την *προγραμματική μουσική*¹², τόσο πιο κοντά βρισκόταν στην απόδοση της θέλησης. Η απουσία της πλοκής και ο βαθμός αφαίρεσης της μουσικής σύνθεσης ήταν η ιδανική για τον Schopenhauer μουσική φόρμα για την έκφραση του πράγματος καθ' αυτού, μια *απόλυτη* μουσική.

Η εμπειρία της απόλυτης μουσικής, κατά την αισθητική θεωρία του Schopenhauer, δε διαμεσολαβείται από κάποια συγκεκριμένη γνωσιακή συνθήκη, παρά μόνο από τον ίδιο τον χρόνο. Όμως, η άμεση επαφή ανθρώπου και θέλησης δε μπορεί να επιτευχθεί στο ύστατο βαθμό, εξαιτίας του χρόνου που να απαιτείται, η αίσθηση του νοούμενου πράγματος γίνεται αντιληπτή από τη πρώτη επαφή ξεπερνώντας όποια μορφή αισθητικής, γνωσιακής εγκλιμάτισης που μπορεί να επηρεάζει το άτομο (Shapshay, 2018). Η θέληση είναι δυνατή να υπερκεράσει όποια πρότερη αισθητική πεποίθηση ή προκατάληψη του ατόμου κατά του εκάστοτε εξωτερικού αισθητικού ερεθίσματος που εμπεριέχει την απόδοση της θέλησης όσο ξένο και να φαίνεται στην αρχή. Η πλήρης συνειδητοποίηση απαιτεί ένα επαρκές χρονικό διάστημα για να ολοκληρωθεί. Ως απόλυτη μουσική, ο Arthur Schopenhauer αναφερόταν κατά κύριο λόγο στη μουσική της Ρομαντικής περιόδου (όπως τα έργα του Ludwig van Beethoven), με συνθέσεις εξελισσόμενες πάνω σε αφηρημένα σχήματα και δομές (Shapshay, 2018). Φαίνεται πλέον πως, καθότι με το πέρασμα της μουσικής στον 20^ο αιώνα η μουσική σύνθεση άρχισε να εξερευνεί με περισσότερη ένταση και επιμονή αφηρημένα σχήματα και φόρμες, η αισθητική θεωρία του Arthur Schopenhauer μαζί με αυτή του Immanuel Kant είναι επικαίρη περισσότερο από ποτέ.

Το γούστο και η αισθητική εν γένει και ειδικότερα η μουσική γίνεται μέσο για την κοινοποίηση της ατομικότητας του ανθρώπου. Στα έργα τέχνης, το πνεύμα του ανθρώπου «διπλασιάζεται», με την έννοια πως μέσω της τέχνης το άτομο έχει πρόσβαση σε μια εποπτική εικόνα του ίδιου. Η φαντασία του ανθρώπου επαυξάνεται και μπορεί να φανταστεί τον εαυτό του μέσα από την αλληλεπίδραση του ίδιου με το

¹² Ως προγραμματική μουσική ονομάζεται η μουσική που χαρακτηρίζεται από μια αφήγηση ή περιγραφή μιας συγκεκριμένης ιδέας που βρίσκεται εκτός της μουσικής. (Scruton, n.d.)

έργο τέχνης (Baecker, 2008). Η πολλαπλότητα, η πυκνότητα νοήματος και η υποκειμενικότητα της τέχνης ομοιάζει με αυτή των ανθρώπινων αισθημάτων. Ζήτημα αποτελεί ο τρόπος κοινοποίησής τους.

3.2. Τα όρια της επικοινωνίας

Προβάλλοντας την προσωπική αισθητική προς τα έξω, το άτομο βρίσκει ένα πολύτιμο μέσο έκφρασης των αισθημάτων του, του εαυτού του. Η ανθρώπινη έκφραση όμως μέσα στην κοινωνία δύναται να αναγνωσθεί πέρα από προσωπική ανάγκη και ως μια κοινωνική υπόθεση. Το άτομο στρέφει τη προσοχή του στη τέχνη για να ανιχνεύσει σημεία του κλειστού εαυτού του και να τα επικοινωνήσει στον έξω κόσμο. Υπό ποιες συνθήκες και περιορισμούς μπορεί να τελεστεί η επικοινωνία;

Η τέχνη στο πλαίσιο της επικοινωνίας λειτουργεί με διττό τρόπο. Αποτελεί εργαλείο αυτοκαθορισμού και διαφοροποίησης ταυτόχρονα. Αφενός, η καλαισθητική κρίση κάνει συνειδητή στο άτομο την απόσταση μεταξύ του εσωτερικού του κόσμου και του εξωτερικού κόσμου της κοινωνίας. Η κοινοποίηση του γούστου, σε επόμενο στάδιο, φανερώνει στο κοινωνικό σύνολο τη μοναδικότητα, την ατομική ταυτότητα του ανθρώπου. Η αισθητική κατά έναν τρόπο αποτελεί προϋπόθεση της επικοινωνίας. Κοινοποιώντας το γούστο εκπληρώνεται μια επικοινωνιακή λειτουργία διότι έτσι προβάλλεται η ερμητικότητα που χαρακτηρίζει την αισθητήρια γνώση και το αίσθημα χωρίς να αποτελούν τα ίδια το περιεχόμενο της κοινοποίησης, αλλά η έναρξη, η αφορμή για την επικοινωνιακή δράση. Αφετέρου, καθότι οι κάθε είδους κώδικες επικοινωνίας διαθέσιμοι στον άνθρωπο είναι κοινωνικά κατασκευάσματα, άρα και ανεπαρκείς μπροστά στα εσωτερικά νοήματα του ανθρώπου, η αισθητική βρίσκεται στη θέση να επικοινωνεί η ίδια την στάση της στην επικοινωνία, να διαφοροποιείται και να αναζητά συνεχώς νέους τρόπους να επικοινωνήσει (Baecker, 2008).

Το άτομο, για να είναι σε θέση να επικοινωνήσει πρέπει να βρει τα ορθότερα, ακριβέστερα για αυτό σημαίνοντα από το πλήθος των επιλογών που προσφέρονται από τον κοινωνικό περίγυρο. Ουσιαστικά, η προσπάθεια αυτοκαθορισμού του ατόμου, λόγω της εγγενής επικοινωνισμότητας, κάνει συνειδητή την αδυναμία της εξωτερίκευσης των αυθεντικών συναισθημάτων τα οποία πρέπει να συμβιβαστούν με μέσα έκφρασης μη-κατάλληλα, διαστρεβλωτικά.

Παράλληλα, η διαδικασία κοινοποίησης καθιστά σαφές στο άτομο πως μπορεί να οριστεί με βάση τον εξωτερικό κόσμο και σε σχέση με αυτό (Baecker, 2008). Η κοινοποίηση της καλαισθητικής κρίσης εκ των συνθηκών παραχωρεί κάθε φορά μέρος του αυθεντικού συναισθήματος στο χάος της μη-ονομασίας και του μη-ορισμού μπροστά στην πιθανότητα μιας επιτυχούς (μόνο κατά προσέγγιση και πάντα λαμβανόμενων των περιορισμών) επικοινωνίας.

Ένα στοιχείο θα μένει πάντα αθέατο και άρρητο, αναζητώντας την έκφρασή του με μέσα και σύμβολα που κατά πάσα πιθανότητα δε θα ικανοποιούν τις ειδικές απαιτήσεις του προσωπικού συναισθήματος. Η αισθητική εκ των πραγμάτων βρίσκεται σε ανάδραση με την επικοινωνία και αναζητά με την συμβολή των μέσων της επικοινωνίας τρόπο να πείσει το υποκείμενο (Baecker, 2008). Σε ένα ευρύτερο επίπεδο ερμηνείας θα μπορούσε να ειπωθεί πως η κοινωνία είναι σε θέση να διαμορφώσει το άτομο με τη συνδρομή των μέσων που διαθέτει η ίδια προς επικοινωνία. Επακόλουθα, όσο πιο πολύ εξελίσσονται οι κοινωνικοί κώδικες και διευρύνονται τα όρια της μουσικής μέσα από την κοινωνική συμμετοχή, τόσο περισσότερο θα διευκολύνεται η έκφραση του ανθρώπου.

Το φαινόμενο της κοινοποίησης αποτελεί μια σημαντική δράση κοινωνικοποίησης του ατόμου μέσα στο σύνολο, καθώς έρχεται σε άμεση αλληλεπίδραση με τον εξωτερικό κόσμο. Χάρη στην κοινοποιησιμότητα της αισθητήριας γνώσης δημιουργούνται οι συνθήκες της συνειδητοποίησης πως μέσα στην έκφραση του ατομικού, ενυπάρχει η έκφραση ενός συνολικού, γενικού στοιχείου. (Baecker, 2008, σ. 34)

Η συνάρτηση του αισθήματος αυτοκαθορισμού του ατόμου με τα παρεχόμενα από τη κοινωνία σύμβολα επικοινωνίας ενδέχεται να επιφέρει αξιοσημείωτη επιρροή στο άτομο. Πως γίνεται να επικοινωνήσει το υποκείμενο μέσα στο κοινωνικό σύνολο όταν δεν βρίσκει τον κατάλληλο, για αυτόν, εκφραστικό κώδικα; Πώς μπορεί να κοινοποιήσει την αισθητική του όταν το μέσο που έχει επιλέξει δεν είναι κοινωνικά αποδεκτό;

Η αισθητική επιτρέπει τον αυτοκαθορισμό του ατόμου μέσα στο σύνολο, μέσω της τέχνης εκείνης που θεωρεί όμορφη, που προκαλεί απόλαυση στο άτομο και είναι συνάμα πολλές φορές αποδεκτή από την ευρύτερη κοινωνική ομάδα. Σε αυτή την περίπτωση, μπορεί να υποτεθεί πως υπάρχει μια θετική πλευρά της επικοινωνίας. Αντιθέτως, σε περίπτωση που το άτομο δε βρίσκει ένα κατάλληλο ερέθισμα, ωθείται στη θέση εκείνη όπου αυτά που του προσφέρονται δεν τον αντιπροσωπεύουν και τον

ετεροκαθορίζουν. (Baecker, 2008). Συνεπώς, παρουσιάζεται και μια αρνητική πλευρά της επικοινωνίας, μια έκφανση ενός αντίστροφου αυτοκαθορισμού, με γνώμονα το άσχημο.

3.3. Τα όρια της τέχνης

Για να γίνει λόγος περί αισθητικής του άσχημου θα πρέπει να αποσαφηνιστεί τι μπορεί να αποκαλέσει κανείς ως τέτοιο. Εφορμώντας από την κοινή πεποίθηση των αρχαίων Ελλήνων, κατά την οποία το όμορφο και το αγαθό, ή καλύτερα, ηθικό, ταυτιζόντουσαν στην έννοια του καλού, τότε, θα μπορούσε να ειπωθεί πως το άσχημο ως έννοια ενέχει μια ηθική χροιά αρνητικού πρόσημου (Eco, 2019). Το άσχημο ως βλαβερό, ως μιαιρό, ως ανεπιθύμητο.

Σχετικά με το στοιχείο του άσχημου, ο Kant δεν αναφέρθηκε συγκεκριμένα για τις ιδιότητές του και την επίδρασή του στην αισθητήρια γνώση του ατόμου. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως άσχημο είναι οτιδήποτε δεν μπορεί να χαρακτηριστεί από τον άνθρωπο ως όμορφο ή ωραίο (Ginsborg, 2019). Υπό αυτή την οπτική, όπως ένα αντικείμενο, ή ειδικότερα ένα μουσικό έργο, μπορεί να προσφέρει ευχαρίστηση στο άτομο, αντίστοιχα μπορεί να επιφέρει και το αντίθετο, την δυσαρέσκεια. Καθότι το όμορφο είναι μια πηγαία υποκειμενική κρίση, με τον ίδιο τρόπο και το άσχημο αποτελεί μια καθαρά υποκειμενική υπόθεση που διαφέρει ανά τις προσλαμβάνουσες του κάθε ατόμου.

Το υποκειμενικά άσχημο όμως παρά το αρνητικό του πρόσημο δεν είναι παράταιρο. Απεναντίας, μπορεί να συνεισφέρει στη συνειδητοποίηση της ταυτοτικής αισθητικής του ανθρώπου. Σε αντίθεση με το όμορφο που δε παρακινεί το άτομο πέρα από να βιώσει το ευχάριστο συναίσθημα, το άσχημο περιέχει πληροφορίες οι οποίες στρέφουν τη προσοχή σε «λάθη», σε ανεπιθύμητα σημάδια πάνω στην αισθητήρια γνώση (Baecker, 2008, σ. 32). Οι πληροφορίες αυτές βοηθούν στη συνειδητή διαμόρφωση της αισθητική γλώσσας του ανθρώπου. Για να καταλάβει ο άνθρωπος το προσωπικό του γούστο, για να δει την δική του αίσθηση ομορφιάς, να αντιληφθεί τους όρους υπό τους οποίους βιώνει ο ίδιος την ομορφιά, θα μπορούσε να βασιστεί στο άσχημο, όπως το αντιλαμβάνεται ο ίδιος.

Καθότι ο Immanuel Kant αναφερόταν στην αισθητική ως μια πηγή ευχαρίστησης, η οποία όμως δεν ενέπνεε κάποια επιπρόσθετη επιθυμία, το αισθητήριο

αίσθημα της ομορφιάς ολοκληρώνεται στη βίωσή του, για χάρη της ομορφιάς. Κατά συνέπεια, δε μπορεί να υπάρξει αναφορά για αισθητική του άσχημου εφόσον δεν υπάρχει ευχαρίστηση, αλλά δυσαρέσκεια.

Όμως, εάν τεθεί το άσχημο σε αντιπαράβολή με το ωραίο, τότε μπορούν να ανιχνευθούν κάποιοι γενικοί κατευθυντήριοι κανόνες. Σε αντιδιαστολή με το όμορφο, το ωραίο, για τον Kant θεωρείτο ένα ρυθμιστικό στοιχείο αξιολόγησης των πραγμάτων σύμφωνα με ηθικά και κοινωνικά κριτήρια. Στο πεδίο της τέχνης, όπου η καλλιτεχνική πράξη και παραγωγή τελείται εν πολλοίς υπό ένα παραδοσιακό σύστημα κανόνων αναφορικά με τη φόρμα, το περιεχόμενο, τη κίνηση, την τεχνική κ.α., αυτό που λέγεται άσχημο θα μπορούσε να αποτελεί το έργο εκείνο που δεν υπακούει στους κανόνες της τέχνης στην οποία ανήκει. Σε αυτή την περίπτωση, το άσχημο δεν αφορά το αίσθημα της δυσαρέσκειας, αλλά τον βαθμό συμμόρφωσης του έργου τέχνης σε θεσπισμένους κανόνες δημιουργίας.

Το άσχημο, ως αντίθετο του ωραίου (είτε με κοινωνικούς ή με τεχνικούς όρους), υποβάλλεται συνεχώς στην αναμέτρηση με κοινωνικά αποδεκτούς αισθητικούς κώδικες. Σε κάθε ιστορική περίοδο, νέα ρεύματα τέχνης και καλλιτεχνικές προτάσεις προσπαθούν να επαναδιαπραγματευτούν και μεταβάλλουν την έννοια της τέχνης, να επαναπροσδιορίσουν τα όρια της τεχνικής, να διευρύνουν τα μέσα της ανθρώπινης έκφρασης. Η καλλιτεχνική δημιουργία υπόκειται σε μια αέναη εξέλιξη.

4. Η πορεία προς τον θόρυβο

No sound is dissonant which tells of life.

- Samuel Taylor Coleridge, *This Lime-tree Bower my Prison*

Η μουσική αντίληψη φαίνεται να έχει καλλιεργηθεί στον άνθρωπο εδώ και εκατομμύρια χρόνια. Το πρώτο συμβάν με το οποίο εκκινεί η ιστορία της Μουσικής χάνεται μέσα στις χιλιετηρίδες της παρουσίας του ανθρώπου στη γη. Σαφώς δεν μπορεί να υποστηριχτεί κάποιο συμπέρασμα σχετικά με πρωτόγονα μουσικά συστήματα και κανόνες λόγω έλλειψης στοιχείων. Πέραν τούτου, μελετητές επιβεβαιώνουν πως όσο πιο μακριά στο παρελθόν και να ανατρέξουν, υπάρχουν πάντοτε σημάδια ανθρώπινης δραστηριότητας που συνδέεται με την μουσική (Λαντορμύ, 2006). Η επιρροή που ασκεί ο ήχος στον άνθρωπο είναι ένα ανθρώπινο φαινόμενο το οποίο μπορεί πλέον να καταγραφεί και να μετρηθεί χάρη στα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα.

Η ανθρώπινη αντίληψη μέσω του ακουστικού συστήματος, λόγω της φυσικής του κατασκευής, παρουσιάζει τους δικούς της περιορισμούς. Μπορεί να ειπωθεί πως ένας ήχος, για να προκαλέσει δυσαρέσκεια στον άνθρωπο πρέπει να υπερβαίνει τα 90 dB¹³ έντασης, όπου αρχίζει να παρατηρείται ζημιά στο ακουστικό σύστημα και εμφανίζεται ο κίνδυνος απώλειας ακοής (Miyara, 2000). Πέρα όμως από την βλαβερότητα της ηχητικής έντασης στον άνθρωπο, δε μπορεί να μετρηθεί η τέρψη ή η δυσαρέσκεια που μπορεί να προκύψει από το άκουσμα ενός ήχου, παρά την τεχνολογική εξέλιξη.

Η αξιολόγηση του ήχου ως ευχαρίστηση ή ενόχληση, ως μουσική ή θόρυβο, εν πολλοίς παραμένει κριτήριο υποκειμενικό και πολιτισμικό, δίχως ευδιάκριτα όρια μεταξύ τους. Η υποκειμενικότητα αναπτύσσεται μέσα σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο και αντιστρόφως, τα πολιτισμικά κριτήρια της μουσικής εξελίσσονται (ή και αναπλάθονται) από εμπειρικές γνώσεις και παρατηρήσεις ατόμων που δραστηριοποιούνται στο πεδίο της μουσικής.

Ιστορικά δεν μπορεί να τεκμηριωθεί πότε ακριβώς ξεκίνησε να εμπλέκεται ο άνθρωπος με τη μουσική, ούτε μπορεί να τεκμηριωθεί ποιο μπορεί να ήταν το πρώτο μουσικό όργανο που κατασκεύασε ο πρωτόγονος άνθρωπος (αν και θεωρείται πως η

¹³ Το φάσμα επιπέδων dB στο οποίο προκύπτει ζημιά στο ανθρώπινο ακουστικό σύστημα εκκινεί από τα 90 dB έως και τα 180 dB όπου καταστρέφεται το ακουστικό σύστημα και χάνεται η ικανότητα ακοής (Miyara, 2000).

φωνή και τα χέρια αποτέλεσαν τα πρώτα μουσικά όργανα του ανθρώπου). Γίνεται αντιληπτό πως αρχικά η λειτουργία της μουσικής ήταν προσανατολισμένη σε δραστηριότητες που σχετίζονταν με τη μαγεία και με θρησκευτικές τελετές (Λαντορμύ, 2006), ως μια μορφή επικοινωνίας ίσως μεταξύ του ανθρώπου και σε μιας ανώτερης δύναμης της φύσης.

Οι πρώτοι μουσικοί κανόνες στον δυτικό πολιτισμό εδραιώνονται στην αρχαία Ελλάδα. Πέραν τούτου, η μουσική θα συνεχίσει να υπηρετεί μεταφυσικές και θεολογικές ανάγκες τουλάχιστον μέχρι την Αναγέννηση ενώ στις επόμενες ιστορικές περιόδους θα αρχίσει να αυτονομείται ως ανεξάρτητη τέχνη.

4.1. Οι αρχές της μουσικής θεωρίας

Τα πρώτα βήματα που παρατηρούνται στη θεωρία της μουσικής μπορούν να εντοπιστούν στις θεωρίες του Πυθαγόρα στις οποίες και κατέληξε χάρη σε ένα τυχαίο γεγονός που του συνέβη σε έναν περίπατό του.

Καταγράφεται μια ιστορία από τον Ιάμβλιχο η οποία θέλει τον Πυθαγόρα τυχαία να περνά έξω από ένα σιδεράδικο καθώς σφυρηλατούσε ο σιδεράς πάνω σε αμόνι ένα κομμάτι σίδηρο. Ακούγοντας τους ήχους που εξέπεμπαν από τη σφυρηλάτηση του σίδηρου, ο Έλληνας φιλόσοφος ανακάλυψε ξαφνικά τις παραμέτρους των διαφορετικών παραγόμενων ήχων. Μετά την εμπειρία του αυτή, ο Πυθαγόρας εισήγαγε για πρώτη φορά τον όρο των *διαστημάτων*, δηλαδή των αποστάσεων μεταξύ ήχων διαφορετικού ύψους (Ιάμβλιχος, 2001, σ. 253). Η ιδιαιτερότητα της ανακάλυψης αυτής από τον Πυθαγόρα δεν έγκειται μόνο στο ότι επιχειρήθηκε για πρώτη φορά η μελέτη και ανάλυση των ήχων με μαθηματικούς όρους, αλλά και στο ότι μεταγενέστεροι θεωρητικοί της μουσικής και συνθέτες έκαναν παραδεκτό πως ο διαχωρισμός που έκανε ο Πυθαγόρας στα διαστήματα του ήχου μέχρι και σήμερα είναι δύσκολο να αμφισβητηθεί ως προς την ορθότητά του (Ιωαννίδης, 2016, σ. 12). Οι απαρχές της μουσικής θεωρίας της Δύσης επομένως ριζώνουν στην ανακάλυψη αυτή και ενσωματώνονται στα μεσαιωνικά και μεταγενέστερα μουσικά συστήματα της Ευρώπης.

Σημαντικό σημείο της έρευνας του Πυθαγόρα αποτελεί και το ότι καθώς μετρούσε τις αποστάσεις μεταξύ των ήχων, διέκρινε και τις διαφορές στη ποιότητα των

σχέσεων που μπορεί να αναπτυχθούν μεταξύ τους, ανάλογα με τον εκάστοτε πιθανό ηχητικό συνδυασμό. Αναμφισβήτητα, στην ανθρώπινη ακοή, κάποιοι φθόγγοι διαφορετικών υψών ταιριάζουν μεταξύ τους πολύ περισσότερο από κάποιους άλλους, προκαλώντας ευχαρίστηση, ή αντιθέτως, δυσαρέσκεια. Ο Πυθαγόρας, ορμώμενος από αυτές τις ευχάριστες ή δυσάρεστες (κατ' αυτόν) αντιδράσεις που προκαλούσαν στο άκουσμα οι διάφορες συνηχήσεις, μίλησε πρώτη φορά για τα φαινόμενα της *συμφωνίας* και *διαφωνίας*¹⁴, έννοιες - πυλώνες για τη μουσική *αρμονία* (δηλαδή στο «ταίριασμα» των ήχων)¹⁵ (Ιωαννίδης, 2016).

Η συμφωνία και η διαφωνία από τον Πυθαγόρα μέχρι και λίγο πριν την έλευση του νεωτερισμού στη μουσική, αποτέλεσαν έννοιες ευρέως αποδεκτές, αν και υπέστησαν τροποποιήσεις ανά τις περιόδους, ενώ η αρμονία παίρνει την σύγχρονη έννοιά της από τον 16^ο αιώνα και έπειτα (Λαντορμύ, 2006).

4.2. Το ζήτημα της διαφωνίας

Η μουσική παιδαγωγική της δυτικής παράδοσης, η βάση δηλαδή των σύγχρονων ωδειακών σπουδών, εδραιώνεται ως επί το πλείστον στις αρχές του 17ου αιώνα, όταν δύο κύριες θεωρίες μουσικής ανταγωνιζόντουσαν η μια την άλλη, ως προς την ορθότητά τους: η *prima pratica* και η *seconda pratica*. Το κύριο διαφοροποιητικό στοιχείο των δύο θεωριών εντοπιζόταν στη διαχείριση του ζητήματος της μουσικής αρμονίας.

Ειδικότερα, η θεωρία και παράδοση της δυτικής μουσικής έλκει την καταγωγή της από την παιδαγωγική θεωρία και τα αντίστοιχα εγχειρίδια εκπαιδευτικού τύπου της περιόδου Μπαρόκ (1600 – 1750) που βασίστηκαν στην *prima pratica* (Χάρδας, 2019).

Το πρότερο μουσικό ύφος της *prima pratica* (που οριοθετείται κυρίως στην Αναγεννησιακή πολυφωνική μουσική της Ευρώπης) είχε ως συνήθη κανόνα την υπό

¹⁴ Η συμφωνία και η διαφωνία (το αντίθετο της) είναι συνηχήσεις νοτών (συγχορδίες) που προβάλλουν στον ακροατή αίσθηση σταθερότητας ή ανάπαυσης και έντασης ή σύγκρουσης αντίστοιχα. Τα διαστήματα μεταξύ των νοτών καθορίζουν και τις σχέσεις μεταξύ τους αναφορικά με τη διαφωνία και τη συμφωνία που μπορούν να επιτύχουν. Φερευπείν, στην παράδοση της δυτικής μουσικής θεωρείται πως νότες τις οποίες χωρίζουν τρία (3) διαστήματα επιτυγχάνουν συμφωνία ενώ νότες που τις χωρίζουν δύο (2) διαστήματα προκαλούν διαφωνία (Consonance and dissonance, n.d.).

¹⁵ Ο όρος αρμονία περιγράφει τον συνδυασμό μουσικών νοτών που ηχούν ταυτόχρονα και συνεπώς δημιουργούν συγχορδίες. Επίσης, η αρμονία θεωρείται το σύστημα δομικών κανόνων στους οποίους υπόκεινται οι συγχορδίες και οι συνδυασμοί μεταξύ τους (Cohn, Hyer, Dahlhaus, Anderson, & Wilson, n.d.).

αυστηρούς όρους τήρηση της μουσικής αρμονίας και ως εκ τούτου την αποφυγή της χρήσης του αντιθέτου της, της διαφωνίας. Σε αντιπαράβολή, το καινοφανές ύφος της *seconda pratica*, επέτρεπε μια πιο ελεύθερη χρήση της μουσικής διαφωνίας (Χάρδας, 2019). Δηλαδή την ενσωμάτωση ενός δυσαρμονικού συνδυασμού δύο ή περισσότερων μουσικών τόνων (πχ τρίτονα), που παραδοσιακά συμβόλιζαν μέσα στο μουσικό έργο συναισθήματα δυσάρεστα, όπως ένταση, πένθος, πόνο κ.α. (Kamien, 2008, p. 41).

Παρά την ομοιότητα των δύο θεωριών ως προς τη διαφωνία, την οποία και προσπάθησε να αναδείξει ο μουσικός Christoph Bernhard, οι περιορισμένες διαφορές που υπήρχαν μεταξύ τους ήταν αρκετές ώστε να κρατήσει ο ανταγωνισμός τους μέχρι και τον 18^ο αιώνα. Η διαφορά τους όμως εντοπίζονταν και στη χρήση τους. Η *prima pratica* (ή *stile antico*) είχε επικρατήσει στη θρησκευτική μουσική της καθολικής και προτεστάντικής Ευρώπης σε αντιδιαστολή με την *seconda pratica* (ή αλλιώς *stile moderno*) που εμφανιζόταν συχνότερα στην κοσμική μουσική (Lester, 1992, p. 24).

Ο συνθέτης Γιάννης Ιωαννίδης εκφράζει την άποψη πως στα μουσικά συστήματα, το ζήτημα της προσαρμογής σε νέους κανόνες όπως και το ζήτημα της αντίδρασης του κοινού σε νέες, καινοτόμες μορφές μουσικής, έγκειται σε μεγάλο βαθμό στην αρμονία. Κατά τον συνθέτη, η αρμονία αποτελεί έννοια καίρια και καθοριστική ως προς την ουσία και τον χαρακτήρα του εκάστοτε μουσικού συστήματος.

Ειδικότερα, ο Γ. Ιωαννίδης αναφέρει πως το αίσθημα της αρμονίας, το οποίο και διαμορφώνεται από τις συνηχήσεις δύο ή περισσότερων φθόγγων (είτε συμφωνία είτε διαφωνία) αποτελεί ένα ψυχολογικό φαινόμενο το οποίο οφείλεται στην δυνατότητα του ανθρώπινου εγκεφάλου να συνθέτει τους διαφορετικούς φθόγγους μεταξύ τους ως ενότητες. Η χρήση της λέξης «ενότητα» από τον Ιωαννίδη συσχετίζεται άμεσα με την συνάρτηση των αριθμητικών σχέσεων των συχνοτήτων των φθόγγων. Ο Ιωαννίδης στη συνέχεια προσθέτει πως όσο πιο απλή είναι η σχέση αυτή, τόσο πιο εύκολη και αβίαστη είναι η αντίληψη της ενότητας των φθόγγων. Αντίθετα, όσο πιο περίπλοκη είναι η αριθμητική σχέση της ενότητας, τόσο πιο έντονη και δυσάρεστη είναι η πρόσληψη των συνηχήσεων αυτών (Ιωαννίδης, 2016, σσ. 11-12).

Διαφαίνεται από την παραδοσιακή θεωρία πως η έννοια του θορύβου λειτουργεί με όμοιους όρους όπως και η διαφωνία. Η μουσική διαφωνία, αποτελεί δυνητικά μια πηγή ενόχλησης στον ακροατή, η καλαισθητική κρίση του οποίου εξαρτάται από την ψυχολογική «ανοχή», την ανοιχτότητα πρόσληψης και το επίπεδο εξοικείωσης του ακροατή με ανάλογης φύσης ερεθίσματα.

Παραδείγματος χάρη, στη πρεμιέρα του έργου *Μεγάλη Φούγκα (Große Fuge)* του Beethoven, η ασυνήθιστη και πρωτοποριακή για τα χρονικά σύνθεση προκάλεσε το κοινό, εκτός από τους «έμπειρους» στις περίπλοκες συγχορδίες, να απορρίψουν το έργο ως «παραλήρημα ενός τρελού» (Cooper, 2008).

Είναι εφικτό σε αυτό το σημείο το συμπέρασμα πως μεταξύ της προσωπικής καλαισθητικής κρίσης και του ωραίου, καθότι η κοινωνική επίδραση είναι έντονη και στα δύο στοιχεία, η διάκριση των ορίων αποτελεί πρόκληση. Ο Ιωαννίδης διατείνει την σημασία του ευρύτερου πολιτισμικού συγκειμένου ως προς το προσωπικό γούστο του κάθε ατόμου. Ο εγκλιματισμός και η εξοικείωση του ακροατή σε ένα μουσικό ερέθισμα καθορίζει σε αξιοσημείωτο βαθμό την αποδοχή ή απόρριψη αυτού από τον αποδέκτη. Η προσωπική καλαισθητική κρίση επιτρέπει μεν τον αυτοπροσδιορισμό του ατόμου σε συνάρτηση με τα είδη της τέχνης που προσφέρονται από το πολιτισμικό του περιβάλλον, δεν προκαθορίζει όμως την απόκλιση ή σύγκλιση που θα έχει το γούστο του ατόμου με τις αισθητικές προτάσεις της εποχής του.

Σε περιόδους όπου το ύφος της μουσικής επενδυόταν με ηθικούς και αξιολογικούς κανόνες, μπορεί να ειπωθεί πως ο κοινωνικός έλεγχος, αν όχι της διαμόρφωσης της ατομικής αισθητικής, τότε της κοινοποίησής της, εντείνεται.

Ειδικότερα, κατά την Αναγέννηση κυρίως, λαμβάνοντας υπόψη την ενσωμάτωση μουσικής στις εκκλησιαστικές λειτουργίες ανά την Ευρώπη, συνεπώς και την εμφάνιση του είδους της εκκλησιαστικής μουσικής, η μουσική πρόσληψη όπως και οι μουσικοί κανόνες ως ένα βαθμό ξεκίνησαν να ερμηνεύονται με θεολογικούς όρους. Παραδείγματος χάρη, λόγος γινόταν από τους θεωρητικούς της εποχής για την παρουσία της θεολογική οντότητα του Διαβόλου στην μουσική (*diabolus in musica*), ταυτίζοντας τον με την μουσική Διαφωνία και πιο συγκεκριμένα με το μουσικό τρίτονο (Ιωαννίδης, 2016, σ. 32).

Η κοινωνική επίδραση στη μουσική έχει την δυνατότητα να ριζώσει βαθιά στον τρόπο νόησής της. Καθότι τα φαινόμενα της διαφωνίας και της συμφωνίας (και τα δυσάρεστα/ευχάριστα αισθήματα που προκαλούν) δε μπορούν να τεκμηριωθούν πλήρως με απόλυτους επιστημονικούς όρους, έχουν ανά περιστάσεις εδραιωθεί στη μουσική θεωρία με βάση την επικρατούσα κοινή πεποίθηση και αισθητική/ψυχολογική πρόσληψη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, από την Αναγεννησιακή περίοδο μέχρι και σήμερα, το στοιχείο του ανεπιθύμητου, του εσφαλμένου, της ανάγκης ξορκισμού που συνδέεται με την μουσική διαφωνία επιζεί στην σύγχρονη μουσική θεωρία. Ως μέρος των ωδειακών σπουδών παραμένει ο κανόνας πως η διαφωνία, ως σύμβολο μιας

ασταθούς ισορροπίας αποζητά την αποκατάσταση της (ο μουσικός όρος της οποίας είναι *λύση διαφωνίας*), ώστε να επέλθει στη συνέχεια το ευχάριστο αίσθημα στον ακροατή (Ιωαννίδης, 2016, σ. 32).

Η δύναμη της κοινωνικής συνθήκης μπορεί λοιπόν να λειτουργήσει είτε ως οδηγός συμμόρφωσης του ατόμου προς την ευρύτερη αποδεκτή αισθητική της εποχής, ή αντιθέτως, να λειτουργήσει ως έναυσμα κοινωνικής αντίδρασης, εξερεύνησης αισθητικών εκφράσεων εκτός της νόρμας. Η καλαισθητική κρίση αφενός δεν μπορεί να υπάρξει αυτούσια και ανεπηρέαστη από τις κοινωνικές προτάσεις και αφετέρου δεν μπορεί να λείπει από το άτομο η συνειδητοποίηση των κοινωνικών αντιδράσεων που μπορεί να επιφέρει η αισθητική του κοινοποίηση. Η προσωπική αισθητική μπορεί να αποτελέσει από μόνη της ένα μήνυμα, μια πράξη επικοινωνίας προς το κοινωνικό σύνολο είτε υπάρχουν οι κατάλληλες μορφές τέχνης ή γλώσσας, είτε όχι. Οι αισθητικές επιλογές του ατόμου επικοινωνούν όχι μόνο τις πηγές ευχαρίστησης του ανθρώπου ή την αίσθηση ομορφιάς που κατέχει ο ίδιος, μα επικοινωνούν επίσης και την αντίδραση, την ασυμφωνία ως προς το κοινωνικό περιβάλλον, την άρνηση ¹⁶.

Ειδικά σε περιόδους όπου η συμμόρφωση στις κοινωνικές συμβάσεις, ακόμα και στη τέχνη, είναι πιο έντονες, η ιστορική πορεία της τέχνης επηρεάζεται αντιστοίχως. Για τους συνθέτες, η έλλειψη κατάλληλων εκφραστικών μέσων αποτέλεσαν και συνεχίζουν να αποτελούν γόνιμο πεδίο συζήτησης, έρευνας και εξερεύνησης των ορίων της τέχνης τους όπως και των ορίων της αποδοχής του ακροαματικού κοινού.

Ουδέν αναληθές πως έχουν υπάρξει συνθέτες που χαρακτηρίστηκαν ως ασυμβίβαστοι, ως επαναστατικοί, ως *l'enfant terrible* της τέχνης τους. Πρέπει να τονιστεί πως η καλλιτεχνική τους δραστηριότητα έρχεται σε συνάρτηση με την ελευθερία και τις γενικότερες πεποιθήσεις που επικρατούν στην κοινωνία μέσα στην οποία αναπτύσσονται και δρουν. Πέρα από την επιδραστικότητα της αισθητικής θεωρίας που προέταξε ο Kant, σημαντική ήταν και η θεωρία του περί ιδιοφυΐας που επηρέασε σημαντικά την κοινωνική αντίληψη της τέχνης και των καλλιτεχνών. Κατά τον Kant, ο ιδιοφυής καλλιτέχνης «έχει το ταλέντο να παράγει αυτό για το οποίο δεν

¹⁶ Η κοινωνική αντιπαράθεση ως υποκειμενικό συναίσθημα μπορεί να κοινοποιηθεί παίρνοντας πολλές μορφές και κατευθύνσεις. Παρατηρείται όμως συχνά στην ιστορία της μουσικής πως ήχοι που θεωρήθηκαν από την παραδοσιακή μουσική θεωρία δυσάρεστοι ενσωματώθηκαν στον 20^ο αιώνα από καινοφανή δημοφιλή, λαϊκά (popular) μουσικά είδη βαθιά συνδεδεμένα με στάσεις εξέγερσης και περιφρόνησης προς την επικρατούσα κοινωνική κατάσταση. Λόγου χάρι το punk rock και heavy metal, είδη τα οποία υιοθέτησαν «σκληρούς» ήχους όπως ανθρώπινες κραυγές, δυσαρμονικές κιθάρες κ.α. (Wicke, 1987) .

μπορεί να διατυπωθεί κανένας κανόνας· η ουσιώδης ιδιότητά του είναι η πρωτοτυπία· δεν μιμείται, αν και μπορεί να εμπνέεται από παραδείγματα· ο τρόπος με τον οποίο εργάζεται δεν επιδέχεται επιστημονική περιγραφή. » (Beardsley, 1989, σ. 212).

Η ανάδυση της έννοιας της ιδιοφυΐας όπως και η έννοια της ρομαντικής ατομικότητας και της εξύψωσης του αισθήματος, αποτελούν σημαντικούς λόγους για τους οποίους το νήμα των πρωτοποριών στην μουσική αρχίζει να ξετυλίγεται πιο έντονα από τον 18^ο αιώνα και έπειτα.

4.3. Η εμφάνιση της μουσικής θορύβου

Την περίοδο της Αναγέννησης άρχισε να εδραιώνεται το κυριότερο μέρος των αρχών της μουσικής τονικότητας (όπως το γνωστό ζεύγος μείζονος-ελάσσονος κλίμακας) η οποία μετέπειτα θεωρητικοποιήθηκε χάρη στον συνθέτη Jean Philippe Rameau. Το θεωρητικό έργο του Rameau κατάφερε να εξηγήσει με καινοτόμο τρόπο την δύναμη της τονικής αρμονίας στην πρόσληψη του κάθε ακροατή όσον αφορά την ενότητα και συνοχή ενός μουσικού έργου είτε στα επιμέρους μέτρα του είτε στην ολότητά του (Χάρδας, 2019, σ. 158).

Η δυτική μουσική μεταξύ του 16^{ου} και του 19^{ου} αιώνα θα μπορούσε να ειπωθεί πως χαρακτηρίζεται από «λειτουργική τονικότητα». Με την ανάδυση της τονικής μουσικής¹⁷, έμφαση δίνεται στον τόνο, το ακουστικό σημείο εκείνο όπου η νότα προσλαμβάνεται ως πιο «πλήρης», πιο «γεμάτη», ή καλύτερα, πιο ευχάριστη και πιο επιδραστική συγκινησιακά από τον ακροατή. Ο όρος αυτός αποτυπώνει εν ολίγοις μια βασική μουσική κλίμακα στην οποία επικρατούν ορισμένες ιεραρχίες (πχ μείζονα και η ελάσσονα κλίμακα) που εκφράζουν ισορροπία ή αστάθεια. Η τονικότητα στην μουσική υποδηλώνει μια τάξη στη μουσική σκέψη κατά την οποία κάθε μελωδική και αρμονική συγκρότηση υπάρχει σε μια προκαθορισμένη σχέση με άλλες συγκροτήσεις (Σάλτσμαν, 1983, σ. 21) .

Παρά τον εξοστρακισμό των διάφωνων συγχορδιών την περίοδο της Αναγέννησης, στην τονική μουσική δεν ήταν ασυνήθιστη η χρήση τους, όπως και η

¹⁷ Οι έννοιες της αρμονίας, της μελωδίας, η δομή της διατονικής κλίμακας (δηλαδή η μείζονα και η ελάσσονα κλίμακα), οι λειτουργίες των συγχορδιών κ.α. αποτελούν βασικά στοιχεία της τονικής μουσικής και συνεπώς της σύγχρονης δυτικής μουσικής θεωρίας καθώς η τονική μουσική από τα μέσα του 17ου αιώνα θα αποτελέσει την επικρατέστερη μορφή μουσικής που θα παραχθεί στον δυτικό κόσμο (Christensen, 2019).

χρήση εναλλασσόμενων μουσικών κλειδιών¹⁸ και μετατροπιών¹⁹, μέσα σε ένα μουσικό κείμενο. Η προσθήκη των διάφωνων συγχορδιών από τους συνθέτες είχε διττό σκοπό. Χάρη στην ιδιαίτερη συναισθηματική επιρροή που είχαν στον ακροατή, αφενός βοηθούσαν στην πιο ξεκάθαρη σηματοδότηση στιγμών έντασης μέσα στην πλοκή του μουσικού έργου. Αφετέρου, οι συνθέτες απέβλεπαν στην ανακούφιση και συναισθηματική ευχαρίστηση που προκαλούσε η έλευση της λύσης της διαφωνίας μέσα στο έργο (Whittall, 2018).

Οι διαφωνίες²⁰ όμως δεν ανέτρεψαν την τονικότητα. Ειδικότερα, η εκτεταμένη χρήση των διάφωνων, αν και αποδυνάμωσαν σε έναν βαθμό την τονικότητα δεν την ανέτρεψαν. Αντιθέτως, διετέλεσε σημαντικό δομικό στοιχείο ως προς την ανάπτυξη των τονικών μορφών. Χαρακτηριστικά, στα κλασικά και ρομαντικά συμφωνικά έργα, ο χρωματισμός²¹ και οι μουσικές μετατροπίες έπαιξαν βασικό ρόλο στη διαμόρφωση μουσικών έργων με επιμηκυσμένες δομές και υψηλό βαθμό εκφραστικής λεπτομέρειας, όπως πχ στα βαγκνερικά έργα²² (Σάλτσμαν, 1983, σσ. 29-30). Ειδικότερα, στο βαγκνερικό έργο *Ο Τριστάνος και η Ιζόλδη* η χρήση των χρωματισμών οδηγούν στην αναπόφευκτη επιμήκυνση του μουσικού κειμένου και συνεπώς μεγάλη (ίσως και ανεκπλήρωτη) αναμονή της λύσης της διαφωνίας από τον ακροατή. Στο έργο όμως η λύση της διαφωνίας είτε καθυστερεί ή ματαιώνεται από μια αλλοιωμένη ή ασαφής τελική συγχορδία (Σάλτσμαν, 1983, σσ. 29-30).

Μπορεί να φανταστεί λοιπόν κανείς τόσο την μουσική καινοτομία όσο και την πρωτόγνωρη συναισθηματική επίδραση που είχε αυτή η ρηξικέλευθη πρόταση της απουσίας λύσης της διαφωνίας στη ψυχολογία του ακροατή που έμενε σε μια ανικανοποίητη αναμονή, περιμένοντας μια λύση που δε θα έρθει – μια μη-αναμονή.

¹⁸ Μουσικό κλειδί ορίζεται το σύστημα συγχορδιών των μείζονων και ελάσσονων κλιμάκων, με μια κεντρική «τονική» νότα το κάθε ένα. Η κεντρική συγχορδία ονομάζεται «τονική τριάδα» βασιζόμενη στην κεντρική νότα. (DeVoto, Key, n.d.)

¹⁹ Οι λεγόμενες αυτές μετατροπίες, οι αλλαγές δηλαδή από ένα τονικό κλειδί σε ένα άλλο, βασικά εργαλεία για την διάνθιση της ποικιλίας μέσα στο μουσικό έργο, βοήθησαν στη μεγαλύτερη ανάπτυξη και επέκταση της μουσικής δομής (DeVoto, Modulation, n.d.).

²⁰ Σε συνδυασμό με τις διαφωνίες, οι συνθέτες αξιοποιούσαν τις παρενθετικές δεσπόζουσες και τις αλλοιωμένες συγχορδίες μέσω των μετατροπιών και του χρωματισμού (Σάλτσμαν, 1983). Η ποικιλία στην μουσική και η ευρηματικότητα των συνθετών αυξανόταν.

²¹ Χρωματισμός στη μουσική ονομάζεται η χρήση νοτών που δεν ανήκουν στο μουσικό κλειδί του εκάστοτε μουσικού κειμένου (Dyson, n.d.). Αποτελεί ένα είδος διάνθισης της μελωδικής και αρμονικής πλευράς ενός μουσικού κομματιού.

²² Σημειωτέον πως ο Richard Wagner, καινοτόμος της εποχής του, εισήγαγε αρκετά πρωτότυπα στοιχεία στα έργα του τα οποία και θα επηρεάσουν την εξέλιξη της Μουσικής στον 19ο και 20ο αιώνα.

Την σκυτάλη από τον Richard Wagner ως προς αυτήν την ιδιαίτερη ψυχολογική κατάσταση της μη-αναμονής παίρνουν κατά κύριο λόγο ο Γάλλος Claude Debussy, ο Ρώσος Igor Stravinsky και πρωτίστως ο Αυστριακός Arnold Schoenberg που θεωρείται από πολλούς ο δημιουργός της *δωδεκάφθογγης μουσικής* (Σάλτσμαν, 1983). Η Ευρώπη λοιπόν γίνεται το κέντρο του πειραματισμού και της εξερεύνησης των ορίων της λειτουργικής τονικότητας της μουσικής. Ο Debussy πρότεινε νέα μοντέλα και δομές σύνθεσης δίνοντας έμφαση σε μια ευθεία κίνηση της αρμονίας και εξασθενώντας την αίσθηση της τονικότητας στη μουσική του. Ο Stravinsky, ιδιαίτερα στο έργο του *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*, έδωσε έμφαση στον ρυθμό, στον τονισμό του μέτρου και στην επανάληψη βάζοντας σε υποδεέστερο ρόλο την παραδοσιακή αλληλεπίδραση μελωδικής και αρμονικής οργάνωσης της τονικής μουσικής (Σάλτσμαν, 1983). Επιπρόσθετα, ο Schoenberg προέταξε τη θεωρία της ατονικότητας και υποστήριξε την *απελευθέρωση της διαφωνίας*. Το όραμα του Schoenberg ήταν η διεύρυνση της θεωρίας της αρμονίας με ατονικές συνηχήσεις, η ρήξη της διάκρισης μεταξύ συμφωνίας και διαφωνίας, η αντιμετώπιση όλων των συνηχήσεων ως συγχορδίες, η ενσωμάτωση στη μουσική φόρμα φθόγγων που παραδοσιακά ήταν απορριπτέοι, με το επιχείρημα πως κάθε φθόγγος που παράγεται ανήκει στο φυσικό φαινόμενο που ονομάζεται μουσική (Χάρδας, 2019, σ. 162).

Στον Ευρωπαϊκό Νότο, την ίδια περίοδο, εμφανίζεται ο Ιταλός ζωγράφος Luigi Russolo με ακόμη πιο ρηξικέλευθες ιδέες. Ενεργός καλλιτέχνης του ρεύματος του Φουντουρισμού, ο Russolo με το *μανιφέστο* που εκδίδει το 1913 και με τίτλο *Η Τέχνη του Θορύβου* (*L'arte dei Rumori*), πρώτος στην ιστορία προτείνει την εισαγωγή θορυβώδων ήχων στην μουσική. Χάρη στο *μανιφέστο* του, γίνεται πρώτη φορά λόγος για όρο *μουσική θορύβου*. Στη προσπάθεια επίτευξης του οράματος του, ο Russolo κατασκεύασε δικά του μουσικά όργανα, κατ' ουσία μηχανές θορύβου όπως τις ονόμασε ο ίδιος, ή αλλιώς *intonatumori* (Sadie & Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p. 362).

Σε αντιπαράβολή με τους Debussy, Stravinsky και Schoenberg, ο Russolo δεν απήλαυσε την αποδοχή των ιδεών του. Παρόλα αυτά, έσπειρε έναν σπόρο που θα απέδιδε καρπούς αργότερα στην ιστορία. Σημαντικοί συνθέτες του 20^{ου} αιώνα θα επικεντρώσουν τις πειραματικές προσπάθειές τους στο φαινόμενο του θορύβου.

5. Η τεχνολογική πρωτοπορία

και ο θόρυβος παύει των ζώντων.

- Ανδρέας Κάλβος, *Ωδή Δέκατη: Ο Ωκεανός*

Στη σύγχρονη ιστορία της μουσικής, δύο αποτελούν τα χρονικά σημεία όπου χαράχτηκαν νέοι δρόμοι για τη σύνθεση. Αφενός, η περίοδος μετά το 1900, όταν εγκαταλείφθηκε η λειτουργική τονικότητα, όπως και η περίοδος πριν και μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο όπου συνθέτες επιδίδονταν στη διεύρυνση του νέου μουσικού υλικού. Αφετέρου, σημαντική χαρακτηρίζεται η περίοδος λίγο μετά το τέλος του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου, χάρη στους νέους τρόπους μουσικής ανάλυσης και σύνθεσης (Σάλτσμαν, 1983, σσ. 23-24).

Σημαντικός λόγος για την εμφάνιση της μουσικής θορύβου αποτέλεσε το γεγονός πως κατά τη πρώτη ιστορική συγκυρία, μετά το 1900, είχε γίνει συνειδητό πως ιδέες των παλαιότερων χρόνων, σχετικές με τη φύση του ήχου και την αρμονία περιόριζαν την ανθρώπινη έκφραση σε μεγαλύτερο βαθμό από ότι έδιναν δομή στη μουσική.

Η αυξανόμενη περιέργεια και ελευθερία μουσικού πειραματισμού οδήγησε στην εξερεύνηση νέων ήχων, στην εξάντληση των ορίων της μουσικής, στην αναθεώρηση ήχων που παλαιότερα θεωρούνταν εκτός μουσικής. Επιπρόσθετα, η αυξανόμενη χρήση των μηχανών στη καθημερινή ζωή του ανθρώπου (ειδικά του κατοίκου αστικών κέντρων) είχε ως αποτέλεσμα την εξοικείωση του ανθρώπου με τους δυνατούς ήχους των μηχανών. Ομάδες καλλιτεχνών άρχισαν να αποδίδουν στους «μηχανικούς» ήχους την ιδιότητα της μουσικότητας.

Η τεχνολογία έγινε εργαλείο και έμπνευση ταυτόχρονα στις υπηρεσίες των νέων αισθητικών απαιτήσεων της εποχής.

5.1. Μηχανές θορύβου

Την αυγή του 20^{ου} αιώνα η εκβιομηχάνιση συνέχισε να προοδεύει και να ανακαλύπτονται νέα υλικά και τεχνολογίες. Ο χάλυβας, ο ηλεκτρισμός και η πρόοδος της χημικής βιομηχανίας μεταξύ άλλων, άλλαξε ριζικά τα μοντέλα οργάνωσης και παραγωγής (Burns, 2006). Για το νέο καλλιτεχνικό κίνημα του 20^{ου} αιώνα, τους

Φουτουριστές, η ταχύτητα, η βία, η τεχνολογία, η εξέλιξη της μηχανικής και κάθε τι καινούργιο ήταν άξια θαυμασμού (Marinetti, 1909). Η φιλική στάση του νέου κινήματος προς τα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής ήταν καίρια για την αποδοχή και αξιοποίηση των νέων μηχανικών μέσων στην μουσική.

Το χαρακτηριστικό που διαφοροποιούσε τους Φουτουριστές από τα σύγχρονα τους καλλιτεχνικά κινήματα έγκειται στην ριζοσπαστικότητα και την έμφασή τους στις ιδέες περισσότερο από ότι στο ύφος, στις παραδοσιακές καλλιτεχνικές αξίες και αισθητικές θεωρήσεις (Lynton, 2015). Η καθημερινή τριβή με τους ήχους των μηχανών οδήγησε στο να συνειδητοποιήσουν οι Φουτουριστές τις άπειρες δυνατότητες των θορυβωδών ήχων και συνάμα τους περιορισμούς της μουσικής τέχνης και των παραδοσιακών μουσικών οργάνων. Για τους Φουτουριστές, η μουσική πλέον είχε χάσει το στοιχείο της έκπληξης (Nyman, 2012). Ήδη, δύο χρόνια πριν την έκδοση του Φουτουριστικού Μανιφέστου, το 1907, ο μουσικός και συνθέτης Ferruccio Busoni εξέδωσε την πραγματεία του περί μουσικής με τίτλο *Σχέδιο για την Νέα Αισθητική της Μουσικής* όπου και έκανε λόγο για την απόλυτη, ελεύθερη μουσική που βρίσκεται εκτός των εδραιωμένων μουσικών συστημάτων, αλλά εντοπίζεται σε κάθε φυσική και ανθρώπινη δραστηριότητα²³. Η ιδέα που πρώτα προέταξε ο Arthur Schopenhauer για μια απόλυτη μουσική, χωρίς πλοκή και συγκεκριμένη φόρμα, επανέρχεται ως αίτημα του σύγχρονου δημιουργού.

Οι κληροδοτημένες παραδόσεις και ιδέες περί μουσικής στο παρελθόν. Ο Russolo δηλώνει χαρακτηριστικά στο μανιφέστο του *Η Τέχνη του Θορύβου* (1913) πως:

«Ο θόρυβος μας είναι οικείος. Έχει τη δύναμη να μας επαναφέρει στη ζωή. Από την άλλη πλευρά, ο μουσικός θόρυβος, ξένος προς τη ζωή, ένα εξωγενές περιστασιακό στοιχείο, προκαλεί τ'αυτιά μας περίπου όσο ένα υπερβολικά γνώριμο πρόσωπο προκαλεί την όρασή μας» (Russolo, 2004, p. 9).

Στο μανιφέστο του, ο Russolo επιχειρηματολογούσε πως η ζωή κοντά στη φύση, μακριά από τις βιομηχανοποιημένες πόλεις, βρίθει από συμβάντα θορύβων, τα οποία όμως δεν μπορούν αυτόματα να χαρακτηριστούν δυσάρεστα, πχ ο άνεμος, οι καταρράκτες, ο ήχος του τρεχαλητού ενός αλόγου, ο ήχος του καροτσιού, οι ήχοι των

²³ Ο Busoni δήλωνε ότι μουσικοί κανόνες όπως κλίμακες, τόνοι, νότες κ.α. παρόλο που είναι χρησιμοί στη μουσική πρακτική και μπορούν να αξιοποιηθούν, προσέθεσε πως «αν σταθούν μόνοι τους, δεν μπορούν να αποκαλεστούν μουσική όσο και τα κέρνα αγάλματα δεν μπορούν να αποκαλεστούν μνημεία». Ο Ιταλός συνθέτης ανέφερε επίσης πως «η μουσική είναι ένα μέρος του δονούμενου σύμπαντος» και πως όταν περιορίζεται από μουσικές παραδόσεις, κανόνες, δομές και φόρμες χάνει την ουσία της (Busoni, 2010).

κατοικίδιων κ.α.. Για τον Ιταλό Φουτουριστή, η ζωή στην πόλη απλά συσώρευε όλα αυτά τα συμβάντα σε μεγαλύτερο βαθμό, όπως οι ήχοι του νερού και του αερίου που περνάνε μέσα από τους μεταλλικούς σωλήνες, οι ήχοι των ενεργοποιημένων μηχανών και των πιστονιών, των τρένων κ.α. (αυτόθι, σ. 7). Η βιομηχανική επανάσταση δεν αντικατέστησε το παλαιό ακουστικό περιβάλλον του ανθρώπου με κάτι καινούργιο· απλά το επαύξησε σε πυκνότητα, ταχύτητα, ένταση, τυχαιότητα. Αναμφισβήτητα, οι πηγές των ήχων άλλαξαν σε έναν βαθμό, αλλά ο θόρυβος υπήρχε ήδη πριν την τεχνολογία και θα υπάρχει και μετά.

Για τους Φουτουριστές, όπως και άλλες ομάδες πρωτοπόρων μουσικών, οι ήχοι που παρήγαγαν τα μουσικά όργανα, όπως και οι κανόνες που διέπνεαν την μουσική δομή και σύνθεση φάνηκαν ανεπαρκείς και επιτηδευμένοι. Το ηχητικό περιβάλλον που προέκυπτε από την εξέλιξη της μηχανικής και της βιομηχανοποίησης των μέσων παραγωγής και μεταφοράς υιοθετήθηκε στη μουσική τέχνη ως η πλέον επίκαιρη και άμεση έκφραση της ανθρώπινης εμπειρίας, πόσο μάλλον στο ευρύτερο πλαίσιο της διαβίωσης στις πόλεις.

Την ίδια περίοδο, λοιπόν, στην άλλη πλευρά της Ευρώπης, το ενδιαφέρον τους προς την εξέλιξη της μουσικής στρέφουν και οι καλλιτεχνικοί κύκλοι του ρωσικού Φουτουρισμού. Ειδικότερα, ο φυσικός και ζωγράφος Nikolai Kulbin, συμβαδίζοντας με την θεωρία του Busoni, έθιξε την ανάγκη για μια *ελεύθερη μουσική*, μακριά από τις επιταγές των παραδοσιακών μουσικών συστημάτων και κοντά στους κανόνες της φύσης, στην επανάκτηση της συμπαντικής μουσικής που περιβάλλει τον άνθρωπο²⁴ (Smirnov, 2013). Ακόμα πιο επαναστατική φαντάζει όμως η οπτική του Ρώσου συνθέτη και θεωρητικού Arseny Avraamov²⁵.

Ενστερνίζοντας τις απόψεις του Kulbin, ο Avraamov έστρεψε το ενδιαφέρον του στις πηγές ήχου που πλέον συνυπάρχουν με τον σύγχρονο άνθρωπο – τις μηχανές. Χαρακτηριστικό της πρωτοποριακής οπτικής του αποτελεί το magnum opus του, με τίτλο *Συμφωνία των Σειρήνων*. Η σύνθεση απαιτούσε τον συγχρονισμό πλοίων, κανονιών, ατμομηχανών κ.α. καθότι αυτά αποτελούσαν τα μουσικά όργανα της συναυλίας. Το έργο, ένα κατ' ουσίαν δημόσιο δρώμενο, έλαβε χώρα το 1922 στο

²⁴ Στη διατριβή του που εκδόθηκε το 1909 και με τίτλο *Ελεύθερη μουσική. Μουσικές εφαρμογές της νέας θεωρίας καλλιτεχνικής δημιουργικότητας* ο Nikolai Kulbin ανέφερε ότι: «Είμαστε μικρά όργανα της ζωντανής Γης, τα κύτταρα του σώματός της. Ας ακούσουμε τις συμφωνίες της, που μας κάνουν μέρος της κοινής συναυλίας του σύμπαντος» σ. 23 (Smirnov, 2013)

²⁵ Ο Avraamov, κατά την Οκτωβριανή επανάσταση θα προτείνει στον Κομισάριο Διαφώτισης, Anatoly Lunarcharsky, να καούν όλα τα πιάνο ως το συμβολικό τέλος του παραδοσιακού μουσικού συστήματος που είχε καταδυναστεύσει την ακοή των ανθρώπων για γενεές (Smirnov, 2013, p. 31).

Μπακού, ενεργοποιώντας όλη σχεδόν τη πόλη για την εκτέλεση του²⁶ (Duong Ba Wendel, 2012).

Η νέα μουσική του 20^{ου} αιώνα έφερνε στη πρώτη γραμμή τους ήχους που οι άνθρωποι προσπαθούσαν να ωθήσουν στην άγνοια, ή καλύτερα, στο πεδίο όπου γινόντουσαν ανεκτοί αλλά ποτέ αξιοσημείωτοι. Οι θόρυβοι των εξατμίσεων, οι σειρήνες των καραβιών και των τρένων, ανάξια λόγου, ακόμη και ανεπιθύμητα για τον μέσο κάτοικο των άστεων αποτέλεσαν τα νέα σημεία νοήματος της μουσικής.

5.2. Η επεξεργασία του ήχου

Χάρη στο ορμητικό πνεύμα του Φουτουρισμού, ο θόρυβος, η «διαταραχή» της ενάρμονης ζωής, γίνεται μέσο ανθρώπινης έκφρασης. Πέρα όμως από το κοινωνικό και πνευματικό συγκείμενο που χαρακτηρίζει την πορεία της μουσικής, αξιοσημείωτη είναι και η διάσταση της υλικότητας της. Όπως ο Πυθαγόρας έπρεπε να ακούσει να χτυπιέται ένα σίδερο για να εξάγει τη θεωρία του, έτσι και οι τεχνολογικές εξελίξεις φαίνεται να επιβεβαιώνουν την υλική καταβολή της μουσικής. Η πρόοδος και τα επιτεύγματα του τεχνολογικού τομέα μετέβαλαν την κατασκευή των μουσικών οργάνων και την ανάπτυξη των δυνατοτήτων τους.

Ιστορικοί υποστηρίζουν πως αφενός η κατασκευή εξελιγμένων μουσικών οργάνων και αφετέρου η διάδοση της χρήσης τους βοήθησε στη θετική πρόοδο της μουσικής πρακτικής και συνεπώς της μουσικής θεωρίας. Παραδείγματος χάρη, η άφιξη της «λειτουργικής τονικότητας» και η διερεύνηση των συγχορδιών οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στα νέα μουσικά όργανα που επέτρεπαν την εκτέλεση πολλαπλών μερών ενός πολυφωνικού συνόλου σε σύγκριση με τις προηγούμενες περιόδους όπου η εκτέλεση περιοριζόταν στα χαμηλότερα μέρη του συνόλου. Κατά αυτόν τον τρόπο, διευκολυνόταν η ακουστική αντίληψη των τονικών διαφοροποιήσεων μέσα σε ένα έργο, οι σχέσεις των συγχορδιών μεταξύ τους και έναντι της μελωδίας του έργου (Λαντορμύ, 2006, σ. 89).

Αιώνες αργότερα, ο Russolo στο μανιφέστο του προέβλεπε πως η τεχνολογική εξέλιξη θα έφτανε στο σημείο να μπορεί ο άνθρωπος να ξεχωρίζει, χάρη στον πολλαπλασιασμό των μηχανών, μέχρι και τριάντα χιλιάδες (30.000) διαφορετικούς

²⁶ Λόγω μεγέθους και απαιτητικότητας, το έργο ποτέ δεν μπόρεσε να επανεκτελεστεί ολόκληρο (Duong Ba Wendel, 2012).

θορύβους που θα μπορεί αντί να τους μιμείται να τους συνδυάζει όπως προστάζει η καλλιτεχνική του φαντασία (Russolo, 2004, p. 12). Κατά ανάλογο τρόπο λειτούργησαν μετέπειτα οι τεχνολογίες του ραδιοφώνου και της ηχοληψίας εν γένει, διαμορφώνοντας έτσι τη νέα μουσική του 20^{ου} αιώνα. Στρέφοντας το βλέμμα στα σύγχρονα studio μουσικής παραγωγής και ηχοληψίας, αποδεικνύεται πως η πρόβλεψη του Russolo έχει εν πολλοίς πραγματοποιηθεί.

Μετά τη λήξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, το 1948, στο Παρίσι, οι μουσικοί και τεχνολογικοί πειραματισμοί έφεραν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός νέου μουσικού είδους, τη πρώιμη μορφή της σύγχρονης ηλεκτρονικής μουσικής στη Δύση²⁷. Ειδικότερα, ο συνθέτης Pierre Schaeffer, έχοντας εμπειρία με την τεχνολογία του ραδιοφώνου, παρουσίασε στο κοινό το είδος της *musique concrète*, ή αλλιώς *συγκεκριμένη μουσική*. Αξιοποιώντας την τεχνολογία της μηχανικής του ήχου και παρακάμπτοντας την παραδοσιακή μουσική πρακτική (όπως τα μουσικά όργανα, τις παρτιτούρες κλπ) ο Schaeffer άρχισε να ηχογραφεί απευθείας ηχογόνες πηγές (πχ ανθρώπινη φωνή, αστικό περιβάλλον, μουσικά όργανα κ.α.) και έπειτα να επεξεργάζεται το καταγεγραμμένο υλικό ως προς το ρυθμό, το ηχόχρωμα, την διάρκεια, τον τόνο κ.α.²⁸. Σκοπός του συνθέτη ήταν οι ήχοι να γίνονται αντιληπτοί από τους ακροατές ως αυτούσια ακουστικά φαινόμενα²⁹ (Sadie & Tyrrell, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001). Οι ήχοι των τρένων, παραδείγματος χάρη, στο κομμάτι *Étude aux chemins de fer* (μελέτη σιδηροδρόμου)³⁰, δεν αποτελούσαν μια πληροφορία του πραγματικού κόσμου. Το κοινό δεν αντιλαμβανόταν τον ήχο ως μια προειδοποίηση πως ένα τρένο αναχωρεί ή καταφθάνει και ούτε ανέμενε κάτι ανάλογο

²⁷ Το 1944 ήδη, ο Halim El-Dabh ενώ σπούδαζε στο Κάιρο και διερευνώντας τις νέες διαθέσιμες τεχνολογίες, χάρη στη πρόσβαση που είχε εξασφαλίσει στο studio των γραφείων του *Ραδιοφώνου Μέσης Ανατολής*, δημιούργησε ένα από τα πρώτα έργα ηλεκτρονικής μουσικής που έχουν καταγραφεί. Ειδικότερα, ο El-Dabh κατέγραψε από τον δρόμο τυχαίους ήχους αλλά και ήχους από μια «προ-ισλαμική» τελετή, τους οποίους στη συνέχεια επεξεργάστηκε. Οι πειραματισμοί του El-Dabh αναφορικά με την επεξεργασία του καταγεγραμμένου ηχητικού υλικού προσανατολίστηκαν κυρίως στο φαινόμενο της ακουστικής αντήχησης, θέλοντας «να ξεκλειδώσει τον ενδότερο ήχο» που υπήρχε μέσα στο υλικό (Holmes, 2016, p. 47). Ένα παράδειγμα των πειραματισμών του αποτελεί και το έργο του, από το 1944, με τίτλο *Wire Recorder Piece* https://www.youtube.com/watch?v=j_kbNSdRvgo

²⁸ Το έργο του Pierre Schaeffer με τίτλο *Études de bruits* (1948) <https://www.youtube.com/watch?v=CTf0yE15zzi>

²⁹ Χαρακτηριστικό είναι το σημείωμα του Schaeffer στη θήκη του επανεκδοθέντα δίσκου του *Études Concrètes* όπου ο συνθέτης εξέφραζε την άποψη πως: «το έργο δεν αποτελεί ένα αντικείμενο που θα απαντήσει σε όλες τις ερωτήσεις· η σχέση του υποκειμένου και του αντικειμένου είναι εγγεγραμμένη μέσα του. Το έργο προσμένει να δεχτεί αυτή την σχέση ο ακροατής. Αν αυτός ή αυτή κινηθεί έξω, στρέψει την προσοχή του/της σε ηχητικές ποιότητες άλλες από αυτές που έχει χειριστεί ο συνθέτης ως αξίες, η δομή θα του / της διαφύγει· μόνο το χάος θα γίνει αντιληπτό.» (Nattiez, 1990, p. 98).

³⁰ Το κομμάτι του Pierre Schaeffer, *Étude aux chemins de fer* <https://www.youtube.com/watch?v=N9pOq8u6-bA>

να συμβεί. Ο ήχος του τρένου πήρε τη θέση της μουσικής ως αντικείμενο πιθανής αισθητικής ευχαρίστησης.

Οι ήχοι της συγκεκριμένης μουσικής πλέον είχαν αποκοπεί από την πηγή τους. Οι ήχοι αντί να ηχήσουν από τα μουσικά όργανα, εξέπεμπαν από ηχεία. Η σημειολογία των ήχων δεν αντιπροσωπεύονταν από νότες ούτε μπορούσαν να αναλυθούν βάσει των νοημάτων και των αφηγημάτων της παραδοσιακής μουσικής. Το κοινό είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει ένα μουσικό δρώμενο χωρίς μουσικούς.

Το πρωτότυπο έργο έτσι αποκόπτεται από την *αύρα* που κατέχει στο φυσικό του περιβάλλον. Ο θεωρητικός Walter Benjamin ήδη από το 1935, είχε θίξει τις επιδράσεις που θα επέρχονταν από την ενσωμάτωση τεχνικών μέσων στην παραγωγή μουσικής. Με την έκδοση του δοκιμίου του *Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του*, το 1935, στο Παρίσι, διαμήνυε την ευχέρεια που διαθέτει προς την αυτονομία η τεχνική αναπαραγωγή σε αντιδιαστολή με την χειρώνακτη, σε πραγματικό χρόνο, αναπαραγωγή ενός έργου. Επιπρόσθετα, οι ιδιότητες του πρωτότυπου έργου σε σύγκριση με το τεχνικά αναπαραγόμενο αντίγραφο του διαφέρουν, πολλές φορές σε σημαντικό βαθμό. Παραδείγματος χάρη η τεχνική επαύξηση κάποιων ήχων στη πρωτότυπη εκτέλεση μπορεί να μην είναι δυνατοί, ενώ παράλληλα, η εστίαση της προσοχής των ακροατών αποκλειστικά στον ήχο μπορεί να υποβαθμιστεί από αντιπερισπασμούς από τον περιβάλλοντα χώρο μιας συναυλιακής αίθουσας ή το κοινό κ.τ.λ. (Benjamin, 2015).

Κάθε ένα από τα εργαλεία που εισάγονται στη μουσική πρακτική μεταλλάσσουν με τις εγγενείς τους ιδιότητες τους όρους ανάλυσης και πρόσληψης των ήχων. Μέσα από τη χρήση των νέων τεχνολογικών μέσων, αποδεσμεύτηκε η ακοή από την αναγκαιότητα της αυτήκοης μαρτυρίας της ζωντανής εκτέλεσης της μουσικής. Κάθε ήχος μπορούσε να καταγραφεί³¹, να αποθηκευτεί, να υποστεί επεξεργασία και να αναπαραχθεί κατ' επανάληψη ενώ η συσσώρευση του ηχητικού υλικού, αλλά και η ποικιλομορφία του, γινόταν πλέον πιο εύκολα.

³¹ Η καταγραφή αποτελεί από μόνη της μια παραμορφωτική διαδικασία πάνω στο ηχητικό υλικό (Sadie & Tyrrell, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001). Η πιστότητα της ηχητικής καταγραφής ως προς τον πραγματικό ήχο εξαρτάται από την ποιότητα των τεχνολογικών μέσων και μεθόδων όπως και το πλήθος καταγραφών που έχουν ακολουθήσει στη συνέχεια. Κάθε νέα καταγραφή μειώνει την απόδοση καταγραφής όλων των συχνοτήτων ενώ επίσης μπορεί να προσθέσει τον δικό της θόρυβο. Η πρώτη καταγραφή (master) θεωρείται ως εκείνη με τον λιγότερο θόρυβο (Holmes, 2016, p. 176).

5.3. Το μουσικό σήμα

Η τεχνολογική πρόοδος αναμφίβολα άλλαξε άρδην τη μουσική παραγωγή και εκτέλεση. Από το 1950, όπου και πρωτοεμφανίστηκε η μαγνητοταινία, η διάδοση και δημοφιλτικότητα των ηλεκτρονικών μέσων υπήρξε τόσο σημαντική ώστε να αποτελούν πλέον βασικό μέρος της καλλιτεχνικής μουσικής διαδικασίας.

Σήμερα, μπορούν να οριστούν δύο είδη ηλεκτρονικής (ή ηλεκτρο-ακουστικής) μουσικής, των οποίων τα όρια πολλές φορές συγχέονται. Το πρώτο είδος, ονομαζόμενο *ακουσματική μουσική*³², ορίζεται ως η μουσική εκείνη που έχει καταγραφεί και αποθηκευθεί σε ένα τεχνολογικό μέσο και μπορεί να αναπαραχθεί με τη χρήση ηχείων. Το δεύτερο είδος, με την ονομασία *ζωντανή ηλεκτρονική μουσική*, ορίζεται ως η μουσική που αξιοποιεί τα τεχνολογικά μέσα, όμως ερμηνεύεται ζωντανά μπροστά στους ακροατές και εκπέμπεται χάρη στη χρήση ηχείων (Sadie & Tyrrell, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001, σ. 60). Ο ηλεκτρονικός ήχος παίρνει πολλές μορφές και επιτυγχάνεται με πολλαπλούς τρόπους. Τεχνολογικά μέσα όπως η μαγνητοταινία, οι δίσκοι μεγάλης διάρκειας ή πολλαπλής εγγραφής, οι μηχανισμοί αναπαραγωγής μαγνητικής εγγραφής (play-back), πολλαπλών καναλιών, οι τεχνολογίες ραδιοφώνου (Σάλτσμαν, 1983, σ. 203), τα μικρόφωνα κ.α. έδωσαν στους δημιουργούς την δυνατότητα να καταγράψουν και να επεξεργαστούν κατά το δοκούν το ηχητικό υλικό.

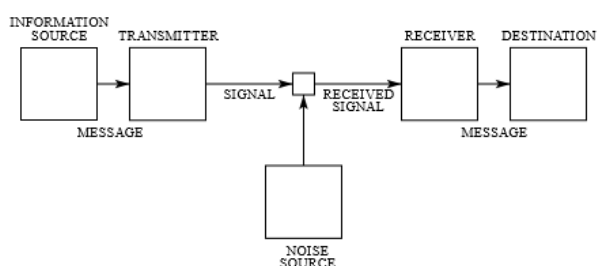
Στη συνέχεια, ως εργαλείο μουσικής παραγωγής και σύνθεσης άρχισε να χρησιμοποιείται ο ηλεκτρονικός υπολογιστής. Οι ποικίλες δυνατότητές του τον κατέστησαν ως το βασικότερο μουσικό εργαλείο της εποχής. Χάρη στην δημοφιλτικότητα του υπολογιστή και τα προνόμια που προσφέρει θα μπορούσε λοιπόν να ειπωθεί πως οι όροι ηλεκτρονική μουσική και μουσική του υπολογιστή ταυτίζονται (Sadie & Tyrrell, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001). Όμως, η τεχνολογία δεν περιορίστηκε μόνο στην επεξεργασία του ήχου. Παράλληλα, εφευρέσεις όπως το theremin (ή αλλιώς αιθερόφωνο), κατασκευασμένο από τον Leon

³² Ο όρος ακουσματική μουσική προήλθε από τους *ακουσματικούς* της αρχαιότητας που ήταν οι πρώτοι μαθητές του Πυθαγόρα. Οι μαθητευόμενοί του δεν τον έβλεπαν όταν μιλούσε, μόνο τον άκουγαν σιωπηλοί με τη πεποίθηση πως η πραγματική γνώση έρχεται από τη προσεκτική ακοή χωρίς περισπασμούς. Η πρώτη βαθμίδα των μαθητών του, οι *εξωτερικοί* έπρεπε να τηρήσουν σιωπή σε αντίθεσή με την δεύτερη βαθμίδα, τους *εσωτερικούς*, οι οποίο είχαν κερδίσει το δικαίωμα να συνομιλούν με τον Πυθαγόρα (Ιάμβλιχος, 2001). Η χρήση του όρου «ακουσματική» στην παρούσα περίπτωση υποδηλώνει τον διαχωρισμό του ακροατή από την μουσική, την έλλειψη δυνατότητας να συμμετέχει με κάποιο τρόπο σε διάλογο με τη μουσική καθότι έχει ήδη εγγραφεί σε κάποιο τεχνολογικό μέσο (είτε CD δίσκο, είτε σε ψηφιακό αρχείο κ.α.) και μένει απαράλλαχτη.

Theremin περίπου το 1920 (Smirnov, 2013), το synthesizer, οι ηλεκτρικές κιθάρες όπως και οι ενισχυτές και άλλα προσαρτήματά τους (Catephoris, 2011) από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και έπειτα επικράτησαν στη μουσική πρακτική. Πλέον, η συντριπτική πλειοψηφία της παραγόμενης μουσικής μετατράπηκε σε ηλεκτρονική δίχως να ορίζεται κατά αυτόν τον τρόπο το ύφος της μουσικής, μόνο οι τρόποι παραγωγής και αναπαραγωγής της.

Με την ενσωμάτωση της τεχνολογίας στη μουσική πρακτική και την μετατροπή των ήχων σε δεδομένα και πληροφορίες μέσω των ηλεκτρονικών συσκευών, το παραγόμενο μουσικό αποτέλεσμα μετετράπη σε σήμα. Το σήμα από το μουσικό όργανο, ή από τον τεχνολογικό εξοπλισμό, μεταδίδεται στα ηχεία και στο τέλος, στον δέκτη, τον ακροατή. Ζητούμενο στην ηλεκτρονική μουσική, για την καλύτερη επιθυμητή εκτέλεσή της, αποτελεί η ορθή επικοινωνία μεταξύ όλων των συσκευών του μουσικού εξοπλισμού.

Στους τομείς των θετικών επιστημών, ειδικά στην επιστήμη των υπολογιστών, η επιτυχημένη επικοινωνία μεταξύ των ηλεκτρονικών συστημάτων βασίζεται στην ανεμπόδιστη μεταβίβαση δεδομένων από τη μια πλευρά στην άλλη. Το επιλεγόμενο μήνυμα πρέπει να αναπαράγεται από ένα σημείο σε ένα άλλο είτε ίδιο ή τουλάχιστον κατά προσέγγιση, σε ένα άλλο. Κατά το διαδεδομένο μοντέλο ανάλυσης της επικοινωνίας συστημάτων των Shannon και Weaver, η ορθή μετάδοση των δεδομένων από τον πομπό προς τον δέκτη πρέπει να διεκπεραιώνεται αποκλείοντας όσο περισσότερο τον δυνατό θόρυβο (τα λεγόμενα *παράσιτα*) που έγκειται στους διαύλους επικοινωνίας, όπως και τις λανθασμένες κωδικοποιήσεις που μπορούν να γίνουν από την πλευρά είτε του πομπού είτε του δέκτη. (Shannon, 1948) .



1. Σχεδιάγραμμα του μοντέλου επικοινωνίας των Shannon και Weaver³³

³³ Αναδημοσίευση από το άρθρο A Mathematical Theory of Communication. The Bell System Technical Journal, 27, 379–423, 623–656, του Shannon, C. E. (1948). Διάγραμμα 1, σ. 2. © C. E. Shannon.

Στο πεδίο της τεχνολογίας του ήχου, η «καθαρότητα» του ήχου που εκπέμπεται από ένα όργανο, συνεπάγεται τη μείωση σε μέγιστο βαθμό του θορύβου και των παραμορφώσεων που υπάρχουν στον δίαυλο επικοινωνίας των συστημάτων του εξοπλισμού.

Σημειωτέον πως τα ηχητικά εφέ παραμόρφωσης (distortion) δεν ταυτίζονται με τον θόρυβο. Οι παραμορφωμένοι ήχοι είναι όσοι έχουν υποστεί αλλοίωση κατά τη κυκλοφορία τους στο σύστημα αλλά με την κατάλληλη κωδικοποίηση, η πλευρά του αποδέκτη μπορεί να αναιρέσει την αλλοίωση και να φτάσει στο αρχικό μήνυμα του πομπού. Επιπρόσθετα, η παραμόρφωση διαφοροποιείται από τον θόρυβο στο ότι η παραμόρφωση είναι λειτουργία του σήματος. Δηλαδή, ένα μεταδιδόμενο σήμα, δίχως να υπάρχει δεύτερο όμοιό του σε ένα σύστημα, παράγει το ίδιο σήμα στον δέκτη κατ' επανάληψη και ως εκ τούτου μπορεί να υπολογιστεί πως μπορεί να αναιρεθεί η παραμόρφωση.

Σε αντιπαράβολή, ο θόρυβος αποτελεί μια μεταβλητή πιθανοτήτων και ποτέ ένα μεταδιδόμενο σήμα που έχει υποστεί θόρυβο δε μπορεί να επαναλαμβάνεται το ίδιο κάθε φορά στον δέκτη. Κάθε φορά είναι πιθανό να αναπαραχθεί ως κάτι άλλο και η αναίρεση του φαινομένου αλλοίωσης στο σήμα είναι σχεδόν αδύνατη (Shannon, 1948, p. 19).

Παρόλα αυτά, οι αλλοιώσεις του ήχου, είτε πρόκειται για παραμόρφωση ή για θόρυβο, αποτελούν φαινόμενα επιθυμητά για την επίτευξη του κατάλληλου αισθητικού αποτελέσματος, ανάλογα το υφολογικό είδος της μουσικής.

6. Διαταράσσοντας τον ήχο

*Φαντάζομαι ότι, καθώς η σύγχρονη μουσική συνεχίζει να αλλάζει με τον τρόπο που την αλλάζω
εγώ, αυτό που θα γίνει είναι ότι θα απελευθερωθούν όλο και πιο ολοκληρωτικά οι ήχοι από τις
αφηρημένες ιδέες που έχουμε για αυτούς, και θα τους επιτρέπουμε όλο και πιο κυριολεκτικά να είναι ο
εαυτός τους ως υλικά και μονάδες*
- John Cage (Nyman, 2012, σ. 91)

Με την έλευση της συγκεκριμένης μουσικής και την αντίστοιχη τεχνολογική εξέλιξη της μουσικής παραγωγής, επεξεργασίας και αναπαραγωγής, οι μουσικοί πειραματισμοί έγιναν πιο προσιτοί στο κοινό. Αν και η ηλεκτρονική μουσική αφορά περισσότερο τον τεχνολογικό εξοπλισμό που απαιτείται για μια μουσική ερμηνεία, μπορεί να λειτουργήσει συνδυαστικά και με άλλα μέσα μουσικής.

Η λεγόμενη *μεικτή μουσική*, δηλαδή η μουσική που συνδύαζε και ηλεκτρονικά μέσα και παραδοσιακά μουσικά όργανα, συνδέθηκε με διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις, όπως η ενίσχυση του ζωντανού ήχου, η πλαισίωση του από ηλεκτρονική μουσική, η ζωντανή ηλεκτρονική μουσική και οι αυτοσχεδιασμοί της κ.α. (Sadie & Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001). Συγκεκριμένα, δύο είδη μεικτής μουσικής συνέβαλαν σημαντικά στην αποδοχή του στοιχείου του θορύβου από το ευρύ κοινό· η μουσική blues και rock ‘n’ roll.

Η χρήση πολλών και ποικίλων εφέ παραμόρφωσης σε δημοφιλή είδη μουσικής άρχισε από τα τέλη της δεκαετίας του 1930, αλλά από την δεκαετία του 1950 και έπειτα, ο παραμορφωμένος ήχος της ηλεκτρικής κιθάρας, έγινε ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους rock ‘n’ roll (Hodgson, 2010). Από τη μια πλευρά, η απομάκρυνση από τον «καθαρό» ήχο θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως μια αισθητική αντίσταση από τις καθιερωμένες επιταγές της κύριας αισθητικής προτίμησης του γενικού συνόλου. Όντως, όπως έχει προαναφερθεί, η μουσική σκηνή της rock ‘n’ roll, όπως και της punk συμπεριλάμβαναν συγκεκριμένες κοινωνικές στάσεις αντίστασης ή αδιαφορίας (Wicke, 1987). Από την άλλη, ο Dave Davies, κιθαρίστας του μουσικού συγκροτήματος *Kinks*³⁴ είχε δηλώσει χαρακτηριστικά: «Είχα αρχίσει να βαριέμαι αυτόν τον κιθαριστικό ήχο – ή την έλλειψη ενός ενδιαφέροντος ήχου [...]» (Hodgson,

³⁴ Το κομμάτι του συγκροτήματος, με τίτλο *You Really Got Me* ήταν ένα από τα πρώτα που έκαναν δημοφιλή τη χρήση παραμόρφωσης (ειδικότερα τη μέθοδο *slash and burn*) (Hodgson, 2010, p. 99)
<https://www.youtube.com/watch?v=fTTsY-oz6Go>

2010, p. 99). Η εξερεύνηση του ηλεκτρονικού πλέον ήχου είχε εξαπλωθεί στη δημοφιλή μουσική κουλτούρα.

6.1. Η τυχαιότητα στη μουσική

Ο μουσικός πειραματισμός του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα χαρακτηρίζεται πολυδιάστατος και προς πολλές κατευθύνσεις. Η συνεχόμενη μείωση του κόστους των τεχνολογικών μέσων σήμαινε πως μεγαλύτερο πλήθος μουσικών είχαν τη δυνατότητα να πειραματιστούν με την ηλεκτρονική μουσική. Παρόλα αυτά, πέρα από τη συγκεκριμένη μουσική, δε σχηματίστηκε κάποια «σχολή» σύνθεσης που να ορίζει συγκεκριμένους τρόπους χρήσης των ηλεκτρονικών μέσων (Σάλτσμαν, 1983, σ. 206). Τα νέα εργαλεία, καθότι ήταν πρωτόγνωρα, ευέλικτα και πολύμορφα, αποτελούσαν αχαρτογράφητα νερά για τους μουσικούς.

Όμως, την περίοδο εκείνη, στους πειραματικούς μουσικούς κύκλους, σημαντική επιρροή άσκησε ο Αμερικανός συνθέτης John Cage. Υπό την οπτική του Cage, η τεχνολογία δεν εξυπηρετούσε μόνο στον έλεγχο της μουσικής, στην τιθάσευσή της, στην επεξεργασία της. Η τεχνολογία ήταν επίσης το μέσο που ευνοούσε την ανάδυση του τυχαίου, του μη-ορθολογικού στη μουσική πρακτική (Σάλτσμαν, 1983).

Αξιοποιώντας όρους των φυσικών επιστημών, μπορεί να ειπωθεί πως στον 20^ο αιώνα η μουσική προσεγγίζει τον θόρυβο υπό την έννοια της εντροπίας, το φαινόμενο του Δεύτερου Νόμου της Θερμοδυναμικής. Ως εντροπία στη φυσική επιστήμη ορίζεται η τάση διαταραχής της τάξης εσωτερικά ενός συστήματος (όπως και του περιβάλλοντος του) και η ροπή προς την αταξία των συστατικών στοιχείων (Arnheim, 2003, σ. 25). Παράλληλα, ως εντροπία ορίζεται στη θεωρία της συστημικής επικοινωνίας η μέτρηση της αταξίας που παρατηρούνται στις των αλληλουχίες της πληροφορίας. Στη συστημική θεωρία επικοινωνίας, αναγνωρίζεται πως μέσα σε ένα σύστημα μεταδίδονται πολλαπλά πιθανά μηνύματα. Οι πληροφορίες μεταδίδονται ως αλληλουχίες και ένα μέτρο αντιμετώπισης των συνεπειών του θορύβου μέσα στο σύστημα είναι ο πλεονασμός, δηλαδή η επανάληψη των πληροφοριών έτσι ώστε να μπορεί να ανιχνευτεί η μεταδιδόμενη πληροφορία ορθά από τη πλευρά του δέκτη. Όσο περισσότερη πληροφορία υπάρχει σε ένα σύστημα, τόσο μεγαλύτερη είναι η τάξη του και αντιστρόφως ανάλογα, τόσο λιγότερη η εντροπία (Shannon, 1948). Στη συστημική θεωρία, η εντροπία αντιπροσωπεύει το αντίθετο της πληροφορίας. Επίσης, στον

αντίποδα, η τάξη αντιπροσωπεύει στο πλαίσιο της στατιστικής μια αλληλουχία η οποία δε μπορεί να οφείλεται σε τυχαιότητα.

Πέραν τούτου, οι Shannon και Weaver εξέφρασαν ενδοιασμούς για την εφαρμογή της θεωρίας τους σε ζητήματα που δε σχετίζονται με τη τεχνική πλευρά της επικοινωνίας, όπως η σημασιολογία του μηνύματος (Shannon, 1948). Επίσης, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός πως το περιεχόμενο και οι τυχόν πληροφορίες μέσα σε ένα έργο τέχνης δε μπορούν να μετρηθούν με μαθηματικούς όρους στατιστικής (τουλάχιστον όχι με ακρίβεια), πιο ικανή φαντάζει η θεωρία της εντροπίας για να αναλυθεί το φαινόμενο της μουσικής τυχαιότητας. Η εντροπία ως μέτρηση αφορά την κατανομή των ειδών μέσα σε μια διάταξη (Arnheim, 2003). Στον τομέα της μουσικής θα μπορούσε να ειπωθεί πως η εντροπία αφορά την κατανομή των διαφορετικών νοτών μέσα σε ένα μουσικό έργο. Όσο μεγαλύτερη η τυχαιότητα της κατανομής των νοτών, δηλαδή, όσο πιο απομακρυσμένη από αφηγήσεις, μοτίβα και κανόνες της δυτικής μουσικής παράδοσης, τόσο μεγαλύτερη και η εντροπία της.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εφαρμογής της αρχής της τυχαιότητας στη μουσική σύνθεση του Cage αποτελεί το έργο με τίτλο *Music of Changes* (1951)³⁵. Ο συνθέτης, επηρεασμένος από την φιλοσοφία του Ζεν, αποστασιοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό από την διαδικασία σύνθεσης, αφήνοντας τους ήχους να λάβουν από μόνοι τους τρόπον τινά την τελική τους θέση και τα χαρακτηριστικά τους. Αρχικά, ο Cage επέλεξε ένα μεγάλο σύνολο ηχητικού υλικού, το οποίο αποτελούταν από μεμονωμένους ήχους, ακανόνιστα σύνολα ήχων, θορύβους κ.α.. Όμως, δεν υπήρχε κάποια παρτιτούρα, κάποια προκαθορισμένη σειρά διαδοχής ή αφήγηση. Το ηχητικό υλικό θα διαλεγόταν τυχαία με μόνη κατευθυντήρια αρχή το κινέζικο βοήθημα μαντείας, το *Βιβλίο των Αλλαγών* (ο συνθέτης, για να λάβει τους χρησμούς που αναζητούσε για τα ερωτήματά του, έπρεπε να στρίψει τρία νομίσματα επί έξι φορές). Έπειτα, ακολουθούσε η ομαδοποίηση του ηχητικού υλικού σε διαγράμματα τα οποία όριζαν τους ρυθμούς, τις διάρκειες, τις δυναμικές, τους ήχους (όπως και τις σιωπές) αλλά και το πλήθος των ηχητικών συμβάντων που θα πραγματοποιούνταν την ίδια στιγμή κατά τη διάρκεια ενός δομικού χώρου του μέτρου (Nyman, 2012, σ. 103).

Οι ήχοι, επακόλουθα, δεν λειτουργούσαν σε αλληλοσυσχέτιση με το πριν και το μετά, ως μέρη ενός ενιαίου συνόλου. Το έργο περιείχε ένα πιθανό συνονθύλευμα

³⁵ Η ηχογράφηση του έργου *Music of Changes*, αποτελούμενο από τέσσερα (4) μέρη, σε εκτέλεση του 1951 στη Νέα Υόρκη https://www.youtube.com/watch?v=B_8-B2rNw7s

διάφωνων και σύμφωνων, οι οποίοι όμως δεν υφίσταντο σε σχέση αλληλεξάρτησης και συμπληρωματικότητας. Καμία διαφωνία δεν θα είχε την λύση της, ούτε και καμία συμφωνία θα είχε απώτερο σκοπό πέρα από την εκτέλεσή της. Ο David Tudor, ο πιανίστας που ερμήνευσε το έργο για πρώτη φορά, δήλωσε χαρακτηριστικά πως «έπρεπε να μάθω να σβήνω από τη συνείδησή μου κάθε προηγούμενη στιγμή, ώστε να μπορώ να δημιουργήσω την επόμενη» (Nyman, 2012, σ. 104). Κάθε μουσικό συμβάν που ο συνθέτης σχεδίαζε παραδοσιακά έχοντας ως αναφορά τα καλλιτεχνικά του κριτήρια (του ωραίου, του αρμονικού, του δυσάρεστου, του απορριπτέου από τους μουσικούς κανόνες), πλέον, οριζόταν τυχαία από κινέζικους χρησμούς.

Η μαντική επέμβαση στη σύνθεση τρόπον τινά αφαιρεί τον άνθρωπο και τις καλλιτεχνικές πεποιθήσεις του από το έργο. Ο ήχος γίνεται πιο άμεσος, πιο αληθινός όπως τα συμβάντα ήχου της καθημερινότητας σε μια πόλη, για τα οποία μιλούσαν οι Φουτουριστές. Πολλοί και διαφορετικοί ήχοι, σε μη ορισμένα χρονικά σημεία και εντάσεις, δίχως αλληλοσύνδεση μεταξύ τους, ηχούν στον χώρο. Η έσχατη έννοια του θορύβου, στο μουσικό πλαίσιο, ενέχει την απουσία κάποιου προφανούς νοήματος που το συνδέει με ένα άλλο συμβάν.

6.2. Η μουσική συσσώρευση

Η εντροπία, ως μαθηματική μέτρηση δε μπορεί να επιτευχθεί, σε μια μουσική σύνθεση, στο μέγιστο βαθμό της δίχως μαθηματικούς υπολογισμούς. Από την εποχή όπου ο Πυθαγόρας ανέλυσε με μαθηματικούς όρους τα διαστήματα των ήχων, έγινε αντιληπτό πως τα μαθηματικά είναι ένα αξιόπιστο εργαλείο για τον άνθρωπο ώστε να κατανοήσει την μουσική. Η επίτευξη της απόλυτης τυχαιότητας επιτάσσει την χρήση της μηχανής και του υπολογιστή.

Αν ο Cage έλαβε τη βοήθεια της μαντείας, ο Έλληνας συνθέτης Ιάννης Ξενάκης για να επιτύχει μια πραγματικά τυχαία μουσική, χρησιμοποίησε τα μαθηματικά. Στόχος του ήταν να παράγει στατιστικά τυχαία μοντέλα (απρόβλεπτα συμβάντα) τα οποία στη συνέχεια μπορούσαν να αποτυπωθούν μουσικά, με «ενόργανες ηχητικές αξίες» (Σάλτσμαν, 1983, σ. 221). Επιδιώκοντας το τυχαίο στη μουσική, οι μέθοδοι είχαν ως προϋπόθεση την όσο δυνατόν λιγότερη εμπλοκή του συνθέτη κατά τη δημιουργική διαδικασία.

Το στοιχείο του δημιουργού ως προσωπικότητα, οι κανόνες της τέχνης του και οι ιστορικές απόψεις περί αυτής, χάρη στην χρήση είτε ενός μαντικού εργαλείου είτε των στατιστικών υπολογισμών, φτάνουν στον ελάχιστο βαθμό επίδρασης πάνω στο καλλιτεχνικό έργο. Κατά συνέπεια, μειώνεται και η παρουσία του κοινωνικού στοιχείου στη μουσική. Ο ήχος, ξεπερνώντας τον σχεδιασμό και τη διάταξή του υπό τα καλλιτεχνικά κριτήρια του δημιουργού, αποφεύγει συνακόλουθα και όποια προκατάληψη ή προτίμηση μπορεί να υφίσταται από το κοινωνικό γίνεσθαι σχετικά με την φύση του ωραίου και την αισθητική. Ο ήχος, ως μέσο έκφρασης, απαλλάσσεται από κοινωνικές νοθεύσεις· αντηχεί όσο το δυνατόν πιο καθαρός ώστε να κριθεί από το άτομο ως αισθητήρια εμπειρία. Το νόημα του ήχου πλησιάζει τη χειραφέτησή του.

Βασισμένος στο έργο του Ξενάκη, *Πιθόπρακτα*³⁶, ο Γάλλος φιλόσοφος Michel Serres κάνει αναφορά σε μια μουσική που μιλά στη δική της γλώσσα, χωρίς παρεμβολές, μια οικουμενική μουσική (Serres, 2001). Επιπρόσθετα, ο Ξενάκης, σε συνομιλία με τον συνθέτη Morton Feldman αναφορικά με την απόσταση που διατηρεί ο Ξενάκης από τη συμφωνία δήλωσε πως, όπως και στη μουσική της νήσου Ιάβα³⁷, η διαφωνία κάνει τον ήχο πιο ζωντανό. Επιπρόσθετα, η διαφωνία εξυπηρετεί στην ισχυροποίηση της ταυτότητας όλων των μουσικών οργάνων που μπορούν να χρησιμοποιούνται για την ερμηνεία ενός έργου, δίχως να αλληλοεπικαλύπτονται και να ενσωματώνονται το ένα μέσα στο άλλο (Gasseling & Nieuwenhuizen).

Θεμιτό είναι να τονιστεί, πως η αλεατορική μουσική αλλά και κάθε έργο που δημιουργείται από το άτομο δεν μπορεί ποτέ να είναι καθ' ολοκληρία τυχαίο. Εξακολουθούν να αποτελούν δημιουργίες που περιέχουν τις προτιμήσεις του δημιουργού του, έστω και σε πολύ περιορισμένο βαθμό από ότι πολλά άλλα καλλιτεχνικά έργα. Ο Cage φερειπείν, όπως και ο Ξενάκης, στην αρχή της δημιουργικής διαδικασίας μεριμνούσαν για τη συλλογή του υλικού τους και έθεταν τους κατάλληλους όρους ώστε να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα κατά τη μουσική σύνθεση. Ουσιαστικά, κύριος στόχος αποτελούσε ο επαναπροσδιορισμός της δημιουργίας, μια νέα αισθητική δίχως τα εδραιωμένα μοτίβα της μουσικής, μια «ορθολογικοποίηση του ανορθόλογου» (Σάλτσμαν, 1983, σ. 256). Η αύξηση των

³⁶ Η ηχογράφηση του έργου *Πιθόπρακτα*, σε εκτέλεση από την Buffalo Philharmonic Orchestra υπό τον μαέστρο Lukas Foss <https://www.youtube.com/watch?v=AE1M2iWjTsM>

³⁷ Μπορεί να παρατεθεί ως παράδειγμα ένα Ινδονησιακό μουσικό κομμάτι από τη σειρά *Sound Tracker & Genelec* <https://www.youtube.com/watch?v=UEWCCSuHsuQ>

μουσικών συμβάντων, η αταξία των στοιχείων ενός μουσικού έργου, η ανορθολογικότητα έδειξαν πως είναι τα νέα εργαλεία ανάλυσης του θορύβου.

Οπότε, η αύξηση της εντροπίας μέσα σε ένα μουσικό έργο μπορεί να ιδωθεί αφενός ως η διάβρωση του ήχου από τον θόρυβο που πηγάζει από τα τεχνολογικά μέσα, όπως για παράδειγμα τα παράσιτα στην ηχογράφηση ενός μουσικού κομματιού³⁸. Αφετέρου, η εντροπία μπορεί να θεωρηθεί ως η αναδιανομή των μουσικών στοιχείων απορρίπτοντας καθιερωμένες θεωρίες αρμονίας, αντίστιξης κ.α. που υπαγορεύουν τις σχέσεις μεταξύ των στοιχείων. Η εντροπία, εφόσον οδηγηθεί στο έσχατο, επιφέρει ριζικές μεταλλάξεις στον ήχο.

6.3. Η δομή της εντροπίας

Υπάρχει μια ιστορία, από τον Ρώσο Alexander Pushkin, όπου ένα μαγικό χρυσό ψάρι εκπλήρωνε τις ευχές της συζύγου του πάμφτωχου εκείνου ανθρώπου που το έσωσε από θάνατο, ως ένδειξη ευγνωμοσύνης³⁹. Η σύζυγος ζητούσε από το ψάρι όλο και μεγαλύτερες ευχές με πλούτη και εξουσία, στο σημείο που ζήτησε όλον τον κόσμο υπό τις διαταγές της. Ως αποτέλεσμα, το μαγικό ψάρι πήρε πίσω όλες τις ευχές που εκπλήρωσε και το συζυγικό ζευγάρι κατέληξε στην αρχική, μηδενική του κατάσταση. Αντίστοιχα και η εντροπία, εφόσον φτάσει στο μέγιστο πιθανό βαθμό, καταλήγει στην ισοπέδωση του ήχου, στην απόλυτη ομοιομορφία, όπου δε μπορεί να διασαφηνιστεί ούτε μουσικός ήχος, ούτε μουσική δομή.

Η μέγιστη εντροπία καταλήγει να μετατρέπει το σήμα κατά κόρον σε λευκό θόρυβο, όπου (χρησιμοποιώντας τεχνικούς όρους) ο ήχος εκπέμπεται σε όλες τις συχνότητες και με χαμηλή πληροφορία. Η μουσικότητα του ήχου χάνεται μέσα στην

³⁸ Παραδείγματος χάρη, το κομμάτι *Jesus' Tod*, από τον δίσκο *Filosofem* του black metal συγκροτήματος *Burzum*, έχει υποστεί επεξεργασία σε τέτοιο βαθμό ώστε να υποβαθμίζεται η πιστή καταγραφή του ήχου και να είναι έντονη η παρουσία των παράσιτων και η παραμόρφωση μέσα στη μουσική, βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=vfBmYfnjLho>. Ειδικότερα, ο δημιουργός Varg Vikernes χρησιμοποίησε τεχνολογικά μέσα που προορίζονταν για άλλες χρήσεις ώστε να επιτύχει το επιθυμητό αισθητικό αποτέλεσμα των παράσιτων. Στον συγκεκριμένο δίσκο ο Vikernes αντί να χρησιμοποιήσει ενισχυτή κιθάρας όπως ήταν το σύνθημα της εποχής, προτίμησε τον ενισχυτή ενός stereo. Περαιτέρω, ο δημιουργός για να ηχογραφήσει τη φωνή του ζήτησε «το χειρότερο μικρόφωνο» που είχε στη διάθεσή του ο τεχνικός ήχου και στο τέλος προτίμησε μικρόφωνο ακουστικών. (Vikernes, 2005)

³⁹ Το κείμενο της ιστορίας διατίθεται στην ιστοσελίδα Stosvet Literary Project, μεταφρασμένο στην αγγλική γλώσσα από τον Robert Chandler και με τίτλο *A Tale about a Fisherman and a Fish*, <http://www.stosvet.net/12/chandler/index9.html>.

ομοιομορφία και υπερνικά το παράσιτο. Πλέον δεν μπορεί να γίνει λόγος για μουσική, παρά μόνο για άτεχνο, «μηχανικό» βόμβο. Κατά τον Arnhem, το φαινόμενο αυτό ονομάζεται *καταβολική επίδραση*, η καταστροφή της δομής, μια καταστροφή η οποία τείνει προς την απλούστερη δυνατή οργάνωση των στοιχείων μεταξύ τους. Το ηχητικό υλικό, για να αποκτήσει μουσικότητα, απαιτεί φόρμα, μια οργάνωση πιο περίπλοκη, με μεγαλύτερο νόημα από την βασική οργάνωση του θορύβου.

Από τις απαρχές της ιστορίας της μουσικής, το ζήτημα ήταν να βρει ο άνθρωπος την κατάλληλη δομή πάνω στην οποία θα διαμορφωθεί ο μουσικός ήχος⁴⁰. Η μουσική πάντα προϋποθέτει μια δόμηση, έναν αξιοσημείωτο βαθμό πληροφίας, ώστε να μην εκπέσει στην ομοιομορφία του λευκού θορύβου. Η επιβολή της τάξης (η αλλιώς μορφοποίησης) στην απόλυτη αταξία, η οργάνωση του υλικού έναντι της αταξίας, δηλαδή η *αναβολική τάση* (Arnhem, 2003) συνεπάγεται την γέννηση ενός έργου τέχνης.

Το είδος της οργάνωσης του καλλιτεχνικού υλικού αποτελεί το κύριο διαφοροποιητικό στοιχείο μεταξύ των πολλαπλών μουσικών ειδών (genre). Στην ιστορία της δυτικής μουσικής, το είδος του έργου μπορούσε να καθορίσει τη δομή, τη κατανομή των νοτών και, όπως προαναφέρθηκε, τη διάρκεια του (Demers, 2010, p. 151). Λόγου χάρη, η χρήση των χρωματισμών και των μετατροπιών που επικράτησε στο συμφωνικού ύφους της ρομαντικής και κλασικής μουσικής επέτρεψε στη διεύρυνση του χρόνου του μουσικού κομματιού ώστε να εξελιχθεί μέσα στο έργο η μελωδία και αρμονία.

Στα νέα είδη θορυβώδους μουσικής, η διάρκεια κομματιών μπορεί να ποικίλει από μια ώρα έως και λίγα λεπτά. Η εξέλιξη του χρόνου μέσα στο κομμάτι έχει τη δυνατότητα να πάρει πολλές πιθανές πορείες, είτε χάρη στην επαναληπτικότητα της μουσικής, στις συνεχείς αλλαγές, ή μέσα από την αύξηση και μείωση της έντασης⁴¹. Η

⁴⁰ Χαρακτηριστικά, ο Ιάnnης Ξενάκης πίστευε πως η μουσική είναι μια μορφή «ακουστικής ενέργειας». Το ζήτημα που αντιμετωπίζει ο συνθέτης είναι ο τρόπος χρήσης της ενέργειας. Παράλληλα, ο τρόπος χρήσης αυτής, αν και μπορεί να επωφεληθεί από το ύφος, καλύτερο είναι να μην εγκλωβίζεται σε αυτό. Ειδικότερα, ο Ξενάκης είχε δηλώσει πως το ύφος προσφέρει στον μουσικό ένα αισθητήριο περιβάλλον, ένα πλαίσιο κανόνων μέσα στη μουσική πρακτική, οι οποίοι όμως θεμιτό είναι να έχουν έναν συμβουλευτικό ρόλο πάνω στο έργο παρά υποχρεωτικό. (Gasseling & Nieuwenhuizen).

⁴¹ Παραδείγματος χάρη, ο γνωστός δημιουργός της μουσικής θορύβου, Merzbow ενσωμάτωσε ένα μουσικό δείγμα (πρακτική γνώση και ως sampling) του κομματιού *Jesus' Tod* (βλ. Υποσημείωση νο. 35) στο κομμάτι του με τίτλο *Requiem* (<https://www.youtube.com/watch?v=3VM40unAjfQ>). Το κομμάτι *Jesus' Tod* εμφανίζει μεγάλη επαναληπτικότητα, οπότε τηρείται σε μεγάλο βαθμό η αίσθηση σταθερότητας του μέτρου. Στο *Requiem* όμως η πρόσθεση επιπλέον μουσικών στοιχείων έντασης πάνω από το επαναληπτικό δείγμα του *Jesus' Tod*, η αύξηση της εντροπίας δηλαδή, επιμηκύνει ή

αυξημένη εντροπία, χάρη στη διεύρυνση ή ελάττωση του ρυθμού, ή στη πρακτική απουσία του, αντιβαίνει στον χρόνο, όχι απορρίπτοντας τον ίδιο (κάτι τέτοιο δε μπορεί να γίνει), αλλά καλύτερα, απορρίπτοντας τη σύμβαση του (Hegarty, 2012, p. 25). Η αίσθηση του χρόνου μέσα από τη μουσική (σε συνάρτηση με το ύφος της) μπορεί να διαφέρει σημαντικά από τη συνηθισμένη, γραμμική πορεία της καθημερινής ζωής του ατόμου. Παραδείγματος χάρη, ο John Cage μια φορά είχε αναφερθεί σε μια δήλωση του διδάσκοντά του, Arnold Schoenberg. Όταν ο Schoenberg λοιπόν είχε απειληθεί πως ένα από τα έργα του θα περικοπεί για να είναι πιο σύντομη η διάρκειά του (τότε ακόμα οι απόψεις περί μουσικής δομής ήταν πολύ ισχυρές), ο συνθέτης απάντησε πως ακόμα και αν κοπεί ένα μέρος της σύνθεσής του, η διάρκεια δε θα άλλαζε (Arnheim, 2003, σ. 39). Η αντίληψη του ήχου, σε συνάρτηση με το χρόνο, ξεπερνά τη γραμμική μέτρηση της ώρας. Τρόπον τινά, ο χρόνος μετατρέπεται, από μια γραμμική πορεία προς μια κατεύθυνση, σε μια διόγκωση προς όλες τις κατευθύνσεις του βάθους και του πλάτους, στην οποία παρόλα αυτά πρέπει να υφίσταται μορφοποίηση· μια στιγμή που μένει στον χρόνο. Όσο περισσότερο μεγεθύνεται ο ζωτικός χώρος του ήχου, όσο πληθαίνουν τα σημεία νοήματος μέσα στη μουσική, τόσο πιο πιθανή η κατάρρευσή τους από την ισοπέδωση της καταβολικής επίδρασης.

Η δομή είναι το στοιχείο που μπορεί να συγκρατήσει το μουσικό έργο και να αποφύγει τη καταστροφή. Παράλληλα, η δομή μπορεί να ενισχύσει την αίσθηση του χρόνου ή να την εξαλείψει. Η διάρκεια ζωής της αισθητήριας εμπειρίας δεν εξαρτάται από τον χρόνο που σημειώνουν κάθε λεπτό τα ρολόγια, μα από τον χρόνο που βρίσκεται μέσα στο μουσικό έργο.

συντομεύει σημεία της σύνθεσης, αλλοιώνοντας έτσι την αίσθηση σταθερότητας του ρυθμού και συνεπώς του χρόνου.

7. Η αίσθηση του θορύβου

*I would flog myself until I bled,
And after hour on hour of prayer
And torture and delight
Until my blood should ring the lamp
And glisten in the light;*
-T.S. Eliot, *The Love Song of Saint Sebastian*

Πολλές αναφορές έχουν γίνει στο παρόν κείμενο για την επίδραση του ήχου στον άνθρωπο, όπου ο ήχος, ως εξωτερικό, φυσικό φαινόμενο στοχεύει στον ακροατή και μεταβάλλει την αισθητήρια αντίληψή του. Ο τεχνικός χαρακτήρας της θεωρίας επικοινωνίας των Shannon και Weaver όπως προαναφέρθηκε δε μπορεί να εφαρμοστεί με απόλυτη πιστότητα στη περίπτωση της επίδρασης του μουσικού μηνύματος στο άτομο.

Παρόλα αυτά, χρήσιμη για την ανάλυση της πρόσληψης της μουσικής αποτελεί η έννοια της επιλογής του μηνύματος. Στη συστημική θεωρία επικοινωνίας η μέχρι πρότινος ισχύουσα πεποίθηση περί της εκπομπή μηνύματος από τη μια πλευρά του καναλιού και η παθητική αποδοχή του στην άλλη, αντικαθίσταται. Τη θέση της παίρνει η έννοια της επιλογής του μηνύματος μέσα από το σύνολο των μεταδιδόμενων πληροφοριών. Κριτήριο της διαδικασίας επιλογής θεωρείται η αναδρομικότητα, δηλαδή, η προτίμηση του συστήματος προς το πλεονάζον μήνυμα που εμφανίζεται μέσα σε ένα δυνητικά εντροπικό σύνολο μηνυμάτων. Παράλληλα, ρυθμιστικά εργαλεία του συστήματος για την επίτευξη μιας ορθής επιλογής αποτελούν οι λειτουργίες της κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης στις αμφότερες πλευρές του καναλιού επικοινωνίας (Shannon, 1948, p. 7). Προσαρμόζοντας τη παραπάνω θεωρία στην ανθρώπινη αντίληψη, ουδέν αναληθές πως ο άνθρωπος έχει τα δικά του φίλτρα με τα οποία προσλαμβάνει τον κόσμο και επιλέγει πληροφορίες.

Η μουσική πληροφορία, λοιπόν, δεν απευθύνεται σε έναν παθητικό αποδέκτη. Αντιθέτως, η ακρόαση, όπως διευκρινίζει ο Jean-Jacques Nattiez, είναι μια ενεργητική διαδικασία. Συνεπώς, η πρόσληψη του μηνύματος, σε αυτή τη περίπτωση, η πρόσληψη της μουσικής, συνεπάγεται την ανάλυση της από τον ακροατή και συνδιαμόρφωση αυτής βάσει των προηγούμενων γνώσεων και εμπειριών του ατόμου (Nattiez, 1990) . Η ενεργητική ακρόαση συνεπάγεται την τέλεση της τελικής επεξεργασία του μηνύματος από τον ίδιο τον αποδέκτη, έχοντας ως οδηγό το προσωπικό γούστο, τις προηγούμενες

εμπειρίες, τη συναισθηματική κατάσταση του ατόμου, τον τρόπο οργάνωσης της σκέψης του, την ψυχολογία του κ.α.. Η αισθητήρια πρόσληψη όμως, καθότι συντελείται μέσω του σώματος και των αισθητήριων οργάνων του, βρίσκεται στο μεταίχμιο της σωματικής -υπαγόμενης στους κανόνες της βιολογίας- εμπειρίας και της υποκειμενικότητας.

7.1. Οι συντεταγμένες του ήχου

Η συναισθηματική διάσταση της μουσικής πρόσληψης μέχρι και σήμερα κεντρίζει το ενδιαφέρον της επιστημονικής κοινότητας. Χάρη στην εξέλιξη της τεχνολογίας μπορεί να μελετηθεί με πιο ακριβείς όρους η αίσθηση που μπορεί να προκαλέσει η μουσική στο άτομο. Στο πεδίο των ψυχοφυσιολογικών επιστημών γίνεται προσπάθεια αποσαφήνισης σημαντικών λειτουργιών και επιδράσεων που έχει η μουσική στην αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπου. Ειδικότερα, έχει παρατηρηθεί πως η μουσική, ως φυσικό φαινόμενο, μπορεί να μεταβάλλει την αίσθηση της παρόδου του χρόνου στον άνθρωπο, καθώς και την σχέση που μπορεί να υφίσταται μεταξύ του ήχου και των θετικών ή αρνητικών συναισθημάτων.

Ο ρυθμός και το tempo αναγνωρίζονται ως βασικά δομικά στοιχεία του μουσικού έργου, το οποίο χωρίζεται παραδοσιακά σε μικρά κομμάτια (μέτρα) πάνω στο πεντάγραμμο για λόγους ευκολότερης ανάγνωσης της παρτιτούρας και μέτρησης του έργου. Ο ρυθμός καθορίζει την κατανομή των φθόγων του έργου ενώ το tempo αφορά την ταχύτητα εκτέλεσης των φθόγων από τον μουσικό ερμηνευτή (Rogers, n.d.). Αναλύοντας λοιπόν την μετρήσιμη πλευρά της μουσικής και την επιρροή που ασκεί στο άτομο, φαίνεται πως κομμάτια γρήγορου tempo προκαλούν την αίσθηση συμπυκνωμένου χρόνου, σε αντίθεση με μουσική αργού tempo, η οποία μπορεί να δώσει την εντύπωση πως ο χρόνος περνά πιο αργά (Droit-Volet, Ramos, L.O.Bueno, & Bigard, 2013). Γεγονός είναι πως ο χρόνος ως έννοια είναι μια ανθρώπινη επινόηση καθότι τα ίδια τα σώματα κουβαλούν μια αίσθηση του χρόνου, όπως ο χτύπος της καρδιάς, ο ρυθμός του βαδίσματος κ.α.. Είναι φυσική, ακόμα και ασυναίσθητη, η τάση του ανθρώπου να μετρά τον χρόνο που περνά, πόσο μάλλον έχοντας τους ήχους ως μονάδες μέτρησης.

Η μουσική, όπως είναι ευνόητο, μπορεί να θεωρηθεί ως ένα ακουστικό συμβάν το οποίο λειτουργεί δυναμικά ως μέτρηση του χρόνου. Οι νότες ως αλλοτινοί δείκτες

του ρολογιού οριοθετούν το τέλος μιας μονάδας χρόνου και την έλευση της επόμενης. Κατά αυτόν τον τρόπο, θα μπορούσε να ειπωθεί πως το εγγενές βιολογικό ρολόι του ανθρώπου προσαρμόζεται αντίστοιχα με τα ακουστικά ερεθίσματα που λαμβάνει το σώμα (αυτόθι). Όσο πιο γρήγορο είναι το tempo της μουσικής, τόσο πιο γρήγορη είναι η διαδοχή των μουσικών δεικτών ανάμεσα τους. Τα λεπτά φαίνεται να επιταχύνονται και ο χρόνος κυλά πιο γρήγορα, συμπυκνώνεται μέσα στην ακοή. Παρά το γεγονός πως στον εξωτερικό κόσμο οι δείκτες των ρολογιών θα δείχνουν το πέρασμα μιας ώρας, θα φαίνεται σαν να έχει περάσει περισσότερος χρόνος. Αντιθέτως, στα αργόσυρτα μουσικά κομμάτια, οι νότες ηχούν η μια μετά την άλλη με σημαντική χρονική απόσταση μεταξύ τους. Ο χρόνος καθυστερεί και φαίνεται να είναι λιγότερος από αυτόν που είναι κανονικά. Οι αργοί ήχοι δείχνουν να συρρικνώνονται ενώ οι γρήγοροι να γιγαντώνονται στη διάρκειά τους.

Η ταχύτητα της μουσικής κατά αυτόν τον τρόπο προσλαμβάνεται από το άτομο ως ισοδύναμη με την ταχύτητα του χρόνου του εξωτερικού περιβάλλοντος. Όμως, όσο καθοριστικά και να είναι τα δομικά στοιχεία ενός μουσικού έργου (όπως το tempo, η αρμονία κ.α.) ως προς την διαμόρφωση των επιδράσεων που θα βιώσει ο ακροατής, δεν πρέπει να παραλείπεται η δύναμη του συναισθήματος που πηγάζει από την καλλιτεχνική δημιουργία. Η μουσική, ανάλογα με τα χαρακτηριστικά της, μπορεί να διαμορφώσει ένα ξεχωριστό πρίσμα θέασης του κόσμου. Το συναίσθημα σε αυτό το σημείο έρχεται να επαυξήσει ή να μειώσει την επίδραση αυτή.

Ειδικότερα, έχει παρατηρηθεί πως ενώ, υπό γενικά πλαίσια, το άκουσμα μουσικής γρήγορου tempo δίνει την εντύπωση μεγαλύτερης χρονικής διάρκειας από ότι στη πραγματικότητα, όταν εμπλέκεται το αίσθημα της απόλαυσης κατά την ακρόαση, η προσλαμβανόμενη χρονική πορεία αντιστρέφεται· η διάρκεια συρρικνώνεται. Ο ανθρώπινος νους στρέφει τη προσοχή του στην ευχαρίστηση (αυτόθι). Η αισθητήρια ικανότητα του ατόμου απορροφάται μέσα στην απόλαυση σε τέτοιο βαθμό όπου ο χρόνος ξεφεύγει, παραμερίζεται εν μέρει στο πίσω μέρος των αισθήσεων. Ο ρυθμός και το tempo αν και εξακολουθούν να καταδεικνύουν το πέρασμα του χρόνου, αποδυναμώνονται.

Η απόλαυση δε μπορεί να εξισώσει ένα σύνολο μουσικών έργων με διαφορετικούς ρυθμούς. Έχει όμως παρόμοια επίδραση σε κάθε ρυθμική παραλλαγή. Μουσικά κομμάτια με γρήγορο tempo μπορεί να δώσουν την εντύπωση ενός πιο αργού χρόνου (όταν ο ακροατής νιώθει ευχαρίστηση) μόνο σε σύγκριση με αίσθηση που προκαλείται κατά την ακρόαση όπου το αίσθημα της ευχαρίστησης δεν υφίσταται.

Αντιστοίχως, κομμάτια με αργό tempo, ενώ ήδη μπορεί να προσδώσουν μια αίσθηση συμπακνωμένου χρόνου, όταν εμπλέκεται η αισθητική απόλαυση, μπορεί να προκαλέσουν το μέγιστο της χρονικής συρρίκνωσης στον ακροατή (αυτόθι).

Μιλώντας για τη παρουσία του θορύβου στη μουσική, αξιοπρόσεχτος αποτελεί ο τρόπος τροποποίησης του υποκειμενικού αισθήματος του χρόνου. Ο θόρυβος μπορεί να πάρει πολλαπλές μουσικές φόρμες, διαφορετικές στην αίσθηση. Οι ορισμοί και οι αποδόσεις των μουσόφιλων έχουν γεννήσει πολλές διαφορετικές ονομασίες για σύγχρονες μορφές μουσικής που αποδίδουν διαφορετικά η καθε μια τα θορυβώδη στοιχεία μέσα στη μουσική. Από τη μια πλευρά, μουσικά σημεία επιβραδύνονται και επαναλαμβάνονται (όπως στα μουσικά είδη drone metal⁴², dark ambient⁴³ κ.α.), φτάνοντας σχεδόν σε μια καταβολική καταστροφή του μέτρου, στο όριο του ομοιόμορφου λευκού θορύβου. Από την άλλη, οι ήχοι μπορεί να συσσωρεύονται και να σχηματίζουν πλήθη μοναδιαίων φθόγγων, αναδυόμενα μέσα από ασταθείς ρυθμούς και δομικές εναλλαγές (όπως στα είδη power electronics⁴⁴, Japanoise⁴⁵, exteme metal⁴⁶ κ.α.).

Η αίσθηση του χρόνου στα μουσικά είδη με στοιχεία θορύβου μπορεί να μεταβάλλεται ανάλογα με την δομή του έργου. Ποια όμως είναι η αλλαγή που μπορεί να επιφέρει η αίσθηση της απόλαυσης σε ακραία έργα; Μπορεί η απόλαυση να υπερκεράσει τα έντονα σωματικά ερεθίσματα που δέχεται ο άνθρωπος από τη θορυβώδη μουσική;

7.2. Φτάνοντας στο αισθητικό υψηλό

Την περίοδο όπου τέθηκαν τα θεμέλια της αισθητικής θεωρίας, η μουσική ήταν σε ένα αρκετά διαφορετικό στάδιο από ότι είναι σήμερα. Μπορεί κανείς να φανταστεί πως για κάθε στιγμή στην ιστορία, θα υπήρχε και μια μουσική φόρμα αντίστοιχη με αυτή της θορυβώδους μουσικής του 21^{ου} αιώνα. Όμως ένα τέτοιο συμπέρασμα θα παραγνώριζε την ριζοσπαστική πρόταση που έθεσαν μπροστά στην ιστορία οι Φουτουριστές στις

⁴² Βλέπε παράδειγμα: Sunn O))) - *Black One* https://www.youtube.com/watch?v=HkIpddogl_Y

⁴³ Βλέπε παράδειγμα: Burzum - *Hliðskjálf* <https://www.youtube.com/watch?v=4a7a28NifQc>

⁴⁴ Βλέπε παράδειγμα: Iphar Clinic - *'Torture Music' Cassette*
<https://www.youtube.com/watch?v=Y4CgK3QdkP8>

⁴⁵ Βλέπε παράδειγμα: C.C.C.C. - *Sonic Machine* <https://www.youtube.com/watch?v=-cDp4walFILM>

⁴⁶ Βλέπε παράδειγμα: Dragged Into Sunlight - *Hatred for Mankind*
<https://www.youtube.com/watch?v=0LtJV60xVbA>

αρχές του 20^{ου} αιώνα και η ηλεκτρονική μουσική μετέπειτα. Η μουσική ιστορία έχει καταδείξει πως για ένα σημαντικό διάστημα, το πεδίο ανάπτυξης του καλλιτεχνικού ήχου ευνοούσε την αρμονική συνοχή και φιλική συγκατάβαση των σύμφωνων συγχορδιών. Η δύναμη, η ταχύτητα και η βία πολλές φορές, λιμνάζουν στα μουσικά είδη θορύβου ως αλλοτινές παρακαταθήκες των Φουτουριστών.

Το πλαίσιο στο οποίο θα μπορούσε να αναλυθεί η ευχαρίστηση από τέτοιου είδους αισθητικά ερεθίσματα -μακριά από έννοιες όπως αρμονία, τάξη και συμφωνίες συγχορδιών- εντοπίζεται στην θεωρία του Immanuel Kant. Ο φιλόσοφος είχε παρατηρήσει μια βασική διαφορά μεταξύ της άντλησης ευχαρίστησης από αρνητικές εμπειρίες και εκείνης της καλαισθητικής κρίσης της ομορφιάς. Η διαφορά αυτή οφείλεται σε έναν τρίτο παράγοντα ανάμεσα στην αίσθηση και το ερέθισμα – τον παράγοντα του *υψηλού*.

Στην αισθητική θεωρία του Kant, η εμπειρία του υψηλού χαρακτηρίζεται ως η αίσθηση της ανωτερότητας που πηγάζει από την λογική αντίληψη του ανθρώπου, μπροστά στα φαινόμενα της φύσης. Ακολουθώντας, ορίζονται δύο κατηγορίες του υψηλού.

Η πρώτη κατηγορία, το *μαθηματικό υψηλό*, ανιχνεύεται στο αίσθημα ανωτερότητας του νου, χάρη στη λογική και τη φαντασία, ως φυσική ικανότητα της αισθητήριας γνώσης (Ginsborg, 2019). Στην κατηγορία αυτή συγκαταλέγεται, λόγου χάρη, η αντίληψη ενός φαινομένου διαστάσεων εκτός των ανθρώπινων αναλογιών – η αντίληψη του «ασύλληπτου». Όπως για παράδειγμα η απεραντοσύνη του σύμπαντος, η πολλαπλότητα των αστερισμών, οι απύθμενες θάλασσες. Παρά το δέος που εμπνέουν με τα μεγέθη τους οι συγκεκριμένες περιπτώσεις, η αντίληψη τους από τον άνθρωπο, υπό λογικούς και επιστημονικούς όρους, με μαθηματικές μονάδες και τα πολλαπλάσιά τους, επιφέρει το μαθηματικό υψηλό αίσθημα στον άνθρωπο.

Η δεύτερη κατηγορία ορίζεται ως το *δυναμικό υψηλό* και αποτελεί ένα αμεσότερο αίσθημα της ανωτερότητας της λογικής του ανθρώπου σε σχέση με της πρώτης κατηγορίας. Ο Kant αναφέρει πως δυναμικά υψηλό μπορεί να ονομαστεί το αίσθημα της ασφάλειας, της ανωτερότητας του ανθρώπου μπροστά σε ένα φυσικό φαινόμενο επικίνδυνο, το οποίο όμως δε μπορεί να επιφέρει κάποια βλάβη (Ginsborg, 2019). Η αναίρεση του φόβου, η άρνηση του κινδύνου, η υπερνίκηση της καταστροφής αποτελεί ένα από τα πιο έντονα αισθήματα που μπορεί να βιώσει ο άνθρωπος. Η αίσθηση του δυναμικού υψηλού ευνοεί τη συνειδητοποίηση της διττής θέσης του ατόμου, αφενός ως κομμάτι μιας φύσης ισοπεδωτικής και αφετέρου ως μια οντότητα

ξέχωρη, αποκομμένη από το περιβάλλον της. Όπως για παράδειγμα όταν ακούει μια αστραπή χωρίς να εκτίθεται στη βροχή και στον αέρα, από την ασφάλεια της οικίας του, ή όταν αντιλαμβάνεται μια καιρική καταστροφή που συντελείται σε έναν τόπο μακριά από την τοποθεσία όπου βρίσκεται ο άνθρωπος.

Η τέχνη φαίνεται κατά τον Kant να μην εμπλέκεται στο αίσθημα του υψηλού. Η πρόκληση του συγκεκριμένου αισθήματος, κατά τη θεωρία του, περιορίζεται στα φυσικά, ανεξάρτητα από τον άνθρωπο φαινόμενα του περιβάλλοντος. Το υψηλό πηγάζει από το αίσθημα που προκαλείται μέσα από την εμπειρία των φυσικών φαινομένων και όχι από υλικές, ανθρώπινες δημιουργίες που μπορεί να ενέχουν λειτουργίες χρησιμότητας ή πρακτικότητας παραδείγματος χάρι (Shapshay, 2018)⁴⁷.

Η απόλαυση της ανωτερότητας (χάρη στην αποφυγή του θανατηφόρου κινδύνου και του κοσμικού χάους) που απορρέει από την αίσθηση του υψηλού, συνυπάρχει με το αίσθημα της δυσαρέσκειας. Η δυσαρέσκεια αυτή έγκειται στην συνειδητοποίηση της εγγενούς αδυναμίας του ανθρώπου να αναμετρηθεί ουσιαστικά με τις δυνάμεις της φύσης. Απόλαυση και δυσαρέσκεια μπορούν να βιώνονται ταυτόχρονα ή να εναλλάσσονται ραγδαία. Ο Immanuel Kant είχε δηλώσει χαρακτηριστικά πως η αίσθηση του υψηλού είναι «η απόλαυση που γίνεται δυνατή μόνο μέσω της δυσαρέσκειας» ή ως «αρνητική αρέσκεια» (Ginsborg, 2019).

Στο σημείο αυτό, ο Schopenhauer, παρόλο που συμβαδίζει με τις τοποθετήσεις του Kant⁴⁸, αναγνωρίζει όχι μόνο στη φύση, αλλά και στη τέχνη τη δυνατότητα να προκαλεί την αίσθηση του υψηλού. Για τον Schopenhauer, κύριος φορέας του υψηλού στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας αποτελούσε η τέχνη της τραγωδίας (Shapshay, 2018). Στη συνέχεια ο Γερμανός φιλόσοφος Friedrich Nietzsche, βαδίζοντας στο ίδιο ρεύμα σκέψης όπως ο Schopenhauer, εφάρμοσε την σκληρή πραγματικότητα της τραγωδίας, την τάση για καταστροφή και αφανισμό, στη μουσική. Στο έργο του, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, γίνεται λόγος για την τραγική μουσική, μια μουσική μέσα από την οποία εκφράζεται ο τραγικός μύθος με όλη την αγωνία και βία. Τα στοιχεία του κακόμορφου και του διάφωνου, στη θεωρία του Nietzsche, εμπλέκονται στη βάση τους με το αίσθημα της ανθρώπινης απόλαυσης, όπως και η

⁴⁷ Στο σημείο αυτό θεμιτό είναι να τονιστεί το γεγονός πως ο Immanuel Kant προηγήθηκε της ρομαντικής μουσικής κατά έναν αιώνα και συνεπώς μπορεί να ειπωθεί πως η αισθητική θεωρία του φιλοσόφου δε μπορεί να αποκοπεί τελείως από το ευρύτερο ιστορικό συγκείμενο στο οποίο διαμορφώθηκε.

⁴⁸ Ο Schopenhauer ονομάτισε το αίσθημα του μαθηματικού υψηλού ως *ψυχολογικό υψηλό*.

ισοπέδωση της αρχαίας πολιτείας της Θήβας από τον αρχαίο θεό Διόνυσο και τις Βάκχες του καθώς επιδίδονταν την ίδια στιγμή σε ηδονικές τελετουργίες.

Η διονυσιακή μουσική –όρος επινοημένος από τον Nietzsche- πηγάζει από την πρωτόγονη χαρά του ίδιου του πόνου. Ο διονυσιακός μουσικός ενέχει στη φύση του την πρωταρχική οδύνη (Nietzsche, 2016). Καθότι η λέξη «πόνος» φέρει ιδιάζουσα σημασία, θα πρέπει να τονιστεί πως η κάθε αναφορά σε πόνο, πόσο δε όταν πηγάζει από ένα καλλιτεχνικό ερέθισμα, μπορεί να εννοεί διαφορετικά πράγματα. Σε συγκεκριμένες περιπτώσεις εννοείται ο συναισθηματικός πόνος που μπορεί να προκαλέσουν οι στίχοι ενός στενάχωρου τραγουδιού. Ίσως, να εννοείται ο πόνος της νοσταλγίας, στο άκουσμα ενός έργου που σηματοδοτούσε μια συγκεκριμένη περίοδο στη ζωή του ακροατή.

Στη περίπτωση του διονυσιακού πόνου, όπως αναφέρθηκε από τον Nietzsche, ο πόνος μπορεί να είναι κυριολεκτικός. Η ένταση του ήχου, οποιουδήποτε είδους ηλεκτρονικής μουσικής (μουσικής αναπαραγόμενης μέσα από ηχεία), χάρη στη σημερινή τεχνολογία, μπορεί να φτάσει στο σημείο κώφωσης του ακροατή ή/και στον σωματικό πόνο. Παρόλα αυτά, μπορούν να διακριθούν συγκεκριμένες μορφές μουσικής όπου η πρόκληση της αρνητικής αρέσκειας ευνοείται και έχει περισσότερες πιθανότητες πραγμάτωσης από άλλες. Οι εντροπικές συνθέσεις και τα μουσικά παράσιτα συνεισφέρουν ως δομικά στοιχεία στην επαύξηση της αίσθησης του πόνου, την βίωση του υψηλού.

7.3. Η υπέρβαση των ορίων

Πέρα από τον παράγοντα της υψηλής ακουστικής έντασης που μπορεί να αυξήσει την αίσθηση του σωματικού πόνου, παρατηρείται και ο παράγοντας της μουσικής σύνθεσης στην οποία οφείλεται η δυσαρμονική πυκνότητα του ήχου και οι απότομες εναλλαγές από πολύ υψηλές συχνότητες σε πολύ χαμηλές. Είδη μουσικής που εμπεριέχουν σε μεγάλο βαθμό το στοιχείο του παράσιτου και της εντροπικής εσωτερικής σύνθεσης όπως Japanoise, extreme metal κλπ, φαίνεται να έχουν μια ιδιαίτερη σχέση με την πρόκληση δυσφορίας και (πολλές φορές κυριολεκτικού) πόνου.

Η σημερινή εμπειρία της μουσικής – αλλιώς κατανάλωση – μεταλλάσσεται ανάλογα με τους όρους και τα τεχνολογικά μέσα ακρόασης. Πλέον, η μουσική μπορεί να αναπαραχθεί σε συσκευές του ιδιωτικού χώρου του ακροατή όπως και σε μεγάλες

μουσικές σκηνές των φεστιβάλ. Στη πρώτη περίπτωση ο ακροατής, έχοντας πρόσβαση στη διαρρύθμιση της έντασης της μουσικής, δύναται να ελέγξει την ένταση της μουσικής. Η δυνατότητα του ελέγχου του ήχου σε αντιδιαστολή με την έκθεση σε αυτόν όπως η ατομική ακουστική εμπειρία σε αντιδιαστολή με τη συμμετοχική ακρόαση αποτελούν στοιχεία καθοριστικά για τη διαμόρφωση της μουσικής πρόσληψης. Η αισθητική εμπειρία καθορίζεται από τη συνθήκη της.

Σημαντικό στοιχείο της μουσικής πρακτικής, είτε παραδοσιακής (όπως της εποχής Μπαρόκ, της ρομαντικής μουσικής κ.α.) είτε της ηλεκτρο-ακουστικής (δηλαδή κάθε μουσική που αναπαράγεται αναγκαστικά μέσα από ηχεία) παραμένει η ζωντανή της ερμηνεία στους συναυλιακούς χώρους. Στις ζωντανές εκτελέσεις, το έργο ηχεί υπό τις οδηγίες και τους όρους του μουσικού-δημιουργού. Μιλώντας συνεπώς για την αίσθηση του υψηλού και τον πόνο που κρύβεται στην ακουσματική έκσταση, θεμιτό είναι να ληφθούν υπόψη οι ιδιαιτερότητες της συνθήκης της ζωντανής ερμηνείας της μουσικής, πόσο μάλλον σε συναυλίες σκληρού ήχου.

Το υποκείμενο παραδομένο στην ένταση των ηχείων, μεταλαμβάνει το καλλιτεχνικό όραμα. Παράλληλα, η προσωρινή συνύπαρξη, ή καλύτερα συμβίωση, ενός μεγάλου αριθμού ακροατών, νοθεύει την ενικότητα της ακρόασης. Το άτομο ενσωματώνεται και βιώνει την εμπειρία ως μέρος ενός δυναμικού, ενεργητικού, εκφραστικού συνόλου. Η μουσική εμπειρία επαυξάνεται στις μεγάλες μουσικές σκηνές. Το σώμα του κοινού, το σώμα του ανθρώπου, αφήνεται να παρασυρθεί από τα επιβλητικά ηχητικά κύματα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αξιοποίησης και πειραματισμού πάνω στη φυσική επίδραση που έχει ο ήχος πάνω στο σώμα αποτελεί το συγκρότημα *Sunn O)))*. Οι συναυλίες τους έχουν αποκτήσει φήμη πλέον για τους ισχυρούς παλμούς των ηχητικών κυμάτων από τα ηχεία της σκηνής οι οποίοι καλύπτουν τα σώματα του κοινού⁴⁹. Επιπρόσθετα, ένα ακόμη πιο ακραίο παράδειγμα της θορυβώδους μουσικής (πιο συγκεκριμένα του είδους *power electronics*) αποτελεί το σύνολο των μουσικών έργων του συγκροτήματος *Whitehouse*. Η ένταση, η βία και οι παραφιλικές αποκλίσεις αποτελούν επαναλαμβανόμενα θέματα στη δισκογραφία τους⁵⁰. Πιο συγκεκριμένα, ο

⁴⁹ Ο καθαρίστας και ιδρυτικό μέλος του συγκροτήματος *Sunn O)))* Greg Anderson, σε συνέντευξή του το 2019 δήλωσε πως «Η πραγματική πίεση ήχου και αυτό το ισχυρό αίσθημα όταν σε χτυπά. Αυτό θέλαμε να νιώθει το κοινό επίσης. Για αυτό και οι ζωντανές παραστάσεις μας έγιναν σημαντικές για εμάς. Οι ζωντανές μας συναυλίες χρειάζεται να είναι μια πολύπλευρη εμπειρία: έχεις τον ήχο και το αίσθημα του να σε περιβάλλει (ο ήχος) και να προσκρούει στο σώμα σου. » (Anderson, 2019) .

⁵⁰ Παραδείγματος χάρη, το κομμάτι των *Whitehouse* από τον δίσκο *Twice is not enough* με τίτλο *Torture chamber* <https://www.youtube.com/watch?v=IVtWcQOWWmE>

ιδρυτής του συγκροτήματος, William Bennett, αναφερόμενος στο καλλιτεχνικό του όραμα δήλωσε πως πάντα είχε τη φαντασίωση να δημιουργήσει έναν ήχο που θα ανάγκαζε το κοινό σε υποταγή (FAQ v3.01, 2011).

Διαφαίνεται λοιπόν στη θορυβώδη μουσική μια εκκωφαντική πλευρά εξουσίας του ήχου πάνω στον ακροατή. Μια αίσθηση κινδύνου της ακεραιότητας του σώματος, που συνήθως δεν πραγματώνεται στο τέλος. Η πλευρά αυτή είναι και το δέλεαρ του ακροαματικού κοινού, η ηδονική καταστροφή που εμπεριέχει το αίσθημα του υψηλού. Η μουσική – ή τουλάχιστον η παραδοσιακή φόρμα της μουσικής – καταστρέφεται, όπως καταστρέφεται και ο ακροατής. Η καταστροφή αυτή όμως είναι μόνο σε ένα συμβολικό επίπεδο.

Ο μουσικός θόρυβος καταστρέφει την «τυπική» μουσική φόρμα, αλλά καθότι απαιτεί μια δομή ούτως ή άλλως για να μην κατακρημνιστεί στην ομοιομορφία του λευκού θορύβου, δε δύναται να αποκοπεί ολοκληρωτικά από τη μουσική τέχνη. Σε ακραίες περιπτώσεις θορυβώδους μουσικής, όπως το είδος *Japanoise* π.χ., το κοινό γίνεται αυτήκοος μάρτυρας ενός ήχου που αποπειράται να καταστρέψει τη μουσική, χωρίς όμως να εξαλείφει τα ίχνη της μουσικής τέχνης από τον εαυτό του (Potts, 2015). Το εντροπικό περιεχόμενο της μουσικής αυτής, η υπέρβαση της αρμονίας και της – αισθητικής – ισορροπίας, ο υπερκορεσμός της ακοής από τον χαοτικό ήχο, είναι η ανισορροπία αυτή που φέρνει στην επιφάνεια την έκσταση.

Ο Γάλλος φιλόσοφος Georges Bataille αναφερόμενος στην εσωτερική εμπειρία του ατόμου, έκανε λόγο για τη διάλυση του υποκειμένου μέσα στο αισθητήριο ερέθισμα – μια διάλυση όμως που ποτέ δεν ολοκληρωνόταν. Η παρακαταθήκη της συνείδησης δε μπορεί να σβήσει, ακόμα και αν εισέρχεται στο (ακουστικό) χάος (Bataille, 2018, σ. 100). Μπορεί να ειπωθεί πως με τον ίδιο τρόπο που η μουσική θορύβου, ενώ προσεγγίζει τη καταστροφή της, δε δύναται να επιτύχει το σκοπό της και φαντάζει ως μια μουσική=που=πεθαίνει (Potts, 2015, p. 380) το ίδιο συμβαίνει και στον άνθρωπο. Καθότι η μουσική αποτελεί ίσως ένα από τα επιδραστικότερα μέσα έκφρασης του υποκειμένου, το άτομο, στο ακουστικό ερέθισμα της μουσικής αυτής φαντάζει αντίστοιχα ως το εγώ=που=πεθαίνει. Ο θάνατος που βιώνεται τη στιγμή της ακρόασης είναι ένας θάνατος που ποτέ δε πραγματώνεται. Το εγώ=που=πεθαίνει δε παύεται, αλλά παραμένει πάντα ενεργό απρόσιτο μέχρι το έσχατο τέλος. Η πορεία προς τον φανταστικό θάνατο διογκώνει το εγώ, του αποδίδει εξουσία. Η ψευδαίσθηση της παντοδυναμίας του εγώ=που=πεθαίνει προσβλέπει στην κυριαρχία του επί του κόσμου (Bataille, 2018, σ. 112).

Η ακραία μουσική προσκαλεί το άτομο να βιώσει την σπάνια (ψευδή) αίσθηση ελέγχου πάνω στο απόλυτα ανεξέλεγκτο, τον τερματισμό της ζωτικής ενέργειας, ως μια δυνητική εξάσκηση θανάτου. Λαμβάνοντας υπόψη την εκούσια συμμετοχή του κοινού στην ακρόαση του ακραίου ήχου μπορεί να οδηγηθεί κανείς στο έσχατο παράδειγμα της μεταφορικής αυτοκτονίας. Ο άνθρωπος οδηγείται υπό τη δική του θέληση και ευχέρεια στο επέκεινα με τους δικούς του όρους. Η αυτοκτονία, ως μια αλλοτινή οικειοποίηση του θανάτου, ως ένας ιδιάζων ξορκισμός του ανθρώπινου τέλους μέσω της δύναμης της μουσικής, δε παύει να είναι κάτι διαφορετικό από τον θάνατο. Η εθελούσια αποχώρηση του ανθρώπου από τη ζωή μπορεί να θεωρηθεί ως μια επίδειξη εξουσίας. Το πεισιθάνατο υποκείμενο καλωσορίζει το φοβερό τέλος όποτε και όπως επιλέξει το ίδιο. Υπό τις συνθήκες αυτές, ο θάνατος απλά προσομοιώνεται. Η έλευση του τότε, διαφέρει άρδην, από εκείνη που παρατηρείται να συμβαίνει σε όλα τα πλάσματα της φύσης (Potts, 2015). Ο θάνατος ως το απόλυτα απρόσιτο, το ξένο προς τη ζωή, που έρχεται από μόνο του να επιβληθεί δίχως συμβιβασμούς και ελαφρύνσεις, ακυρώνοντας τη παντοδυναμία του ανθρώπου πάραυτα, είναι αδύνατον να εμπεριέχεται στην αισθητήρια γνώση ενός οποιουδήποτε έργου τέχνης.

Ακολουθώντας το νήμα των θρησκευτικών τελετουργιών από την αρχαιότητα μπορεί κανείς να παρατηρήσει ομοιότητες στους σύγχρονους τρόπους ακρόασης των ζωντανών μουσικών παραστάσεων (κυρίως στα μεγάλα μουσικά φεστιβάλ) όσον αφορά την υπερβατική βίωση του πόνου ως μέσο επίτευξης της έκστασης. Από τα Αναστενάρια μέχρι τα σύγχρονα mosh pits⁵¹ ο ηδονισμός από τον πόνο, με την αρωγή της μουσικής (αλλά και λοιπών ψυχοτροπικών ουσιών), συνεπάγεται πιθανότατα την μεταφορά του εγώ σε μια άλλη διάσταση πέρα από αυτή της συναυλίας.

Το εγώ γιγαντώνεται σε τέτοιο βαθμό που πρέπει να βρει διαφυγή προς κάπου αλλού, σε μια άλλη νοητική διάσταση. Όπως έλεγε ο Georges Bataille, «γοήτευση, δύναμη, *κυριαρχία*, είναι απαραίτητες στο εγώ=που=πεθαίνει: για να πεθάνεις πρέπει να είσαι θεός.» (Bataille, 2018, σ. 112). Το αίσθημα του υψηλού ανυψώνει τις αισθήσεις του ατόμου πέρα από τον χρόνο και τον χώρο στον οποίο βρίσκεται το σώμα. Το εγώ βρίσκει διόδους να απελευθερωθεί σε ένα νέο άνοιγμα, σε ένα μεγεθυνόμενο πεδίο μέσα στο οποίο μπορεί να αναπτυχθεί περαιτέρω.

⁵¹ Ως mosh pit ονομάζεται η βίαιη σύγκρουση των θεατών που βρίσκονται στον συναυλιακό χώρο ως μέρος της (κυρίως φεστιβαλικής) μουσικής εμπειρίας. Βλέπε παράδειγμα <https://www.youtube.com/watch?v=1PuhxRvquzU>

8. Ερμηνεύοντας τον μουσικό θόρυβο

Ο διπλός χαρακτήρας της τέχνης, ως σφαίρας χωριστής από την εμπειρική πραγματικότητα και κατά συνέπεια από το πλέγμα των κοινωνικών επιδράσεων, η οποία όμως ταυτόχρονα ανήκει στην εμπειρική πραγματικότητα και στο πλέγμα των κοινωνικών επιδράσεων, μπορεί να διαπιστωθεί άμεσα στα ίδια τα αισθητικά φαινόμενα. Τα έργα είναι και τα δύο: αισθητικά μορφώματα και κοινωνικά γεγονότα.

-Theodor. W. Adorno (Adorno T. , 2000, σ. 429)

Η αίσθηση του υψηλού, όπως ανιχνεύεται στη μουσική τέχνη, οφείλεται στην ενσωμάτωση ακραίων μουσικών στοιχείων στη μουσική δομή. Παράσιτα, παραμορφωτικά εφφέ, διαφωνίες κ.α. συνθέτουν μια ηχητική υπερπληθώρα ερεθισμάτων, εντροπική και χαοτική. Τα πολλαπλά ακουστικά ερεθίσματα της ακοής, σε συνδυασμό με την επίδραση που έχουν οι μεγάλης έντασης ηχητικοί παλμοί του εκπεμπόμενου ήχου πάνω στο ανθρώπινο σώμα φέρουν ως αποτέλεσμα την υπέρβαση του αισθητήριου κορεσμού του ατόμου.

Η μουσική και η συναισθηματική κατάσταση χαρακτηρίζονται από μια αμφίδρομη σχέση. Αφενός, το εξωτερικό ερέθισμα μπορεί να επιφέρει στον δέκτη συγκεκριμένες αισθήσεις όπως η μεταβολή στην αίσθηση του χρόνου φερειπείν (βλ. 7.1.). Αφετέρου, η αντίληψη της εξωτερικής τάξης ενός έργο τέχνης λειτουργεί ως καθρέφτης της εσωτερικής τάξης του αντικειμένου ή μιας λειτουργικής τάξης που λαμβάνει χώρα κάπου αλλού, όπως, παραδείγματος χάρη, μέσα στον συναισθηματικό κόσμο του ακροατή ή θεατή (Arnheim, 2003, σ. 96).

Κατά τον Mikel Dufrenne, τα καλλιτεχνικά έργα κατέχουν μια διττή ταυτότητα. Αφενός τα έργα, ως αντικείμενα, αποτελούν δεδομένα του φυσικού κόσμου, όπως και τα υπόλοιπα αντικείμενα, με κάποια να έχουν μεγαλύτερη πρακτικότητα και χρησιμότητα από τα υπόλοιπα. Αφετέρου, σε αντιδιαστολή με τα χρηστικά εργαλεία, τα καλλιτεχνικά έργα φέρουν την ταυτότητα του εσωτερικού τους κόσμου. Ο Dufrenne αναγνωρίζει μια «εσωτερικότητα» στο καλλιτεχνικό έργο. Διακρίνει το συναίσθημα, δηλαδή την αισθητήρια γνώση, ως μια δήλωση του εγώ του ατόμου αλλά και μια συσώρευση των εμπειριών του, αντικρίζοντας το αντικείμενο τέχνης (Beardsley, 1989, pp. 357-358).

Το έργο τέχνης ως κόμβος επικοινωνίας φέρει πολλαπλές πηγές του εγώ, όπως το εγώ του δημιουργού και το εγώ του κάθε ενός από το πλήθος των αποδεκτών του αισθητικού αποτελέσματος του έργου. Το έργο τέχνης επίσης μπορεί να είναι φορέας

των καλλιτεχνικών ιδεών και νοοτροπιών που επικρατούσαν την εποχή κατά την οποία δημιουργήθηκε. Η καλλιτεχνική παραγωγή ως επέκταση του υλικού κόσμου δε μπορεί να αφαιρεθεί από την ιστορικότητα του. Ακόμα και στη περίπτωση της μουσικής, ένα κατά κοινή ομολογία άυλο καλλιτεχνικό έργο, μαρτυράται η ιστορική καταγωγή της από τις μεθόδους σύνθεσης έως και τα μουσικά όργανα που απαιτούνται για την ορθή ερμηνεία του έργου.

Μπορεί να ειπωθεί πως η δυναμικότητα που μπορεί να έχει το έργο τέχνης μεταβάλλεται αδιάλειπτα. Οι πληροφορίες που φέρει, όπως ο λευκός θόρυβος, εκπέμπουν δυναμικά προς όλες τις συχνότητες ταυτόχρονα δίχως δομή. Η υπόληψη του ιστορικού πλαισίου της καλλιτεχνικής δημιουργίας αποκτά την λειτουργία μιας πύλης θορύβου⁵², δηλαδή έναν οδηγό που αποκλείει περιττές πληροφορίες και στόχος του είναι η ορθότερη ερμηνεία της τέχνης ως προς το περιεχόμενό της, την κοινωνία που την παρήγαγε, το κοινό που την απήλαυσε.

8.1. Το παράσιτο ως σταθερά

Γίνεται παραδεκτό πως ο δημιουργός τη στιγμή της καλλιτεχνικής σύλληψης στέκεται μετέωρος μπροστά στη τέχνη του και τα καλλιτεχνικά έργα, ως μέσο επικοινωνίας και συνεπώς προσωπικής έκφρασης (Baecker, 2008). Ο καλλιτέχνης καλείται να οργανώσει το πλήθος των σκέψεων, των συναισθημάτων και των συνειρμών του έτσι ώστε να ευοδωθεί η δημιουργική διαδικασία. Αυτή η εσωτερική άσκηση ελέγχου, ή καλύτερα, η αυτορρύθμιση, ενέχει μέσα της τις έννοιες της εξισορρόπησης των ανθρώπινων παρορμήσεων, τη συγκέντρωση, τη σταθερότητα.

Η οργανωτική παρέμβαση πάνω στη κατανομή των νοητικών στοιχείων κατά τη διάρκεια της δημιουργίας μπορεί να θεωρηθεί ως μέρος της ευρύτερης οργάνωσης της νοητικής κατάστασης του ατόμου (Arnheim, 2003, σ. 65). Το άτομο εμπεριέχει τον δικό του εσωτερικό θόρυβο πάνω στον οποίο καλείται να επιβάλει τάξη και δομή.

Πουθενά στη μουσική τέχνη δεν διαφαίνεται τόσο άμεσα η θεώρηση αυτή όσο στο ξακουστό κομμάτι του John Cage με τίτλο 4'33''. Το κομμάτι αυτό έχει γίνει

⁵² Η πύλη θορύβου είναι μια συσκευή της τεχνολογίας του ήχου. Η κύρια λειτουργία της είναι να αποκλείει από το μουσικό σήμα τον θόρυβο εκείνο που παραμένει χαμηλότερα από το οριζόμενο κάθε φορά επίπεδο θορύβου. Η συσκευή αυτή συνεπώς επιτρέπει την παρουσία του επιθυμητού θορύβου μόνο (Hodgson, 2010, p. 86) .

γνωστό στο ευρύ κοινό για την παραδοξότητα του περιεχομένου του, καθώς κατά τη διάρκεια του μουσικού κομματιού δεν ηχεί κανένας ήχος από τα όργανα, αλλά μόνο η σιωπή. Ο συνθέτης όμως δεν είχε σκοπό την σιωπή. Ειδικότερα, ο Cage αναγνώριζε πως σιωπή δεν υπάρχει⁵³. Στο κομμάτι 4'33'' ακούγονται ήχοι, όχι όμως από μουσικά όργανα. Το περιεχόμενο του κομματιού είναι οι ήχοι που παράγονται από τα σώματα του κοινού όπως και την ανθρώπινη δραστηριότητα που λαμβάνει χώρα έξω από την αίθουσα μουσικής καθώς εισχωρεί μέσα τους τοίχους και τις χαραμάδες. Στο κομμάτι 4'33'' η συνήθης συνθήκη ακρόασης σε μια συναυλία αντιστρέφεται. Το κοινό έχει την ευκαιρία να ακούσει τον φυσικό θόρυβο του κόσμου δίχως να του αποσπάσει την προσοχή μια μουσική παράσταση (Nyman, 2012, σ. 61).

Ο θόρυβος και οι παραφωνίες που προκαλεί το άτομο σε συνάρτηση με εξωτερικούς παράγοντες, ο θόρυβος που παράγει το ίδιο του το σώμα, προσφέρουν στον άνθρωπο την αίσθηση της ταυτότητας, επισφραγίζουν τον διαχωρισμό του ατόμου από το εξωτερικό του περιβάλλον (Serres, 2009, σ. 255). Το υποκείμενο παρά την αδυναμία ενσωμάτωσης του προσωπικού παράσιτου στο περιρρέοντα εξωγενή θόρυβο είναι σε θέση να γνωρίζει πως βρίσκεται σε μια ομάδα ομοίων του, πηγών παρασιτικού ήχου.

Υπό την οπτική της επικοινωνίας, ο θόρυβος εξατομικεύει τον άνθρωπο και συνάμα αποτελεί το ενοποιητικό στοιχείο μεταξύ όλων των συμμετεχόντων της διαπροσωπικής επαφής. Όπως στο παράδειγμα του έργου 4'33'', έτσι και στην διαπροσωπική επικοινωνία, ο θόρυβος δε μπορεί παρά να διαχυθεί στο εξωτερικό περιβάλλον.

Έστω ότι δύο άτομα που μετέχουν σε μια απόπειρα συνεννόησης μεταξύ τους αποτελούν ο κάθε ένας ξεχωριστή οντότητα μέσα σε ένα σύστημα επικοινωνίας. Ως κλειστές μονάδες (λόγω του απροσπέλαστου εγώ) και λαμβάνοντας υπόψη την δεδομένη διαφορά μεταξύ τους συνεπάγεται πως τα σήματα της μιας μονάδας διαπερνώντας το κανάλι επικοινωνίας, δε μπορούν να αναγνωριστούν από την άλλη. Η κάθε μονάδα αναγνωρίζει τον εαυτό της, ότι άλλο διαφορετικό δεν γίνεται αντιληπτό. Τα σήματα εκπέμπονται δίχως να υπάρχει αποδέκτης. Το παράσιτο, ως κοινός

⁵³ Ο Cage επιβεβαίωσε την ανυπαρξία της σιωπής όταν το 1951 ο συνθέτης, κατά την επίσκεψή του στο Πανεπιστήμιο του Harvard μπήκε μέσα σε έναν ανηχοϊκό θάλαμο. Καθώς στεκόταν μέσα στον θάλαμο διέκρινε τον ήχο που παρήγαγε το νευρικό του σύστημα. Παράλληλα, διέκρινε και τον ήχο που παρήγαγε το αίμα του καθώς κυκλοφορούσε στο σώμα του (Nyman, 2012, σ. 61).

συντελεστής και των δύο σημάτων είναι ο κοινός παράγοντας που επιτρέπει τη σύζευξη μεταξύ των δύο μονάδων.

Καθώς το υποκείμενο κάνει απόπειρες να μεταδώσει προς τα έξω τα ενδότερα νοήματα της αισθητήριας γνώσης του, προσκρούει και αναμειγνύεται με τα νοήματα των άλλων υποκειμένων. Ως συνέπεια της τριβής των σημείων νοήματος του ενός ατόμου με το άλλο, ένα συμπαγές εντροπικό σώμα περικυκλώνει κάθε επικοινωνία. Τα άλλοτε ασύνδετα σημεία νοήματος συμπλέκονται, δημιουργούν μια νέα χίμαιρα. Στο πλαίσιο της επικοινωνίας και των ιδεών οι ατομικές ενέργειες επαυξάνουν την εντροπία του εξωτερικού περιβάλλοντος.

Παρά το γεγονός ότι στην επικοινωνιακή διαδικασία που επιδίδεται το άτομο, δύναται να εκφράζεται με πληθώρα σημάτων, τα οποία φέρουν προσωπικά εκφραστικά «μαθηματικά σημεία» νοήματος (Serres, 2009, p. 254), το παράσιτο, ως βασικός πυρήνας της ανθρώπινης επικοινωνίας, δεν καταδικάζει εκ του προοιμίου την ανθρώπινη συνεννόηση σε μόνιμη αποτυχία. Κάτι τέτοιο δε θα μπορούσε να υποστηριχτεί από την ανθρώπινη εμπειρία ούτως ή άλλως. Είναι δυνατόν να υπάρξουν περιπτώσεις αυθεντικής, πηγαίας συνεννόησης μεταξύ ατόμων η οποία να χαρακτηρίζεται από αρμονική συμφωνία (Serres, 2009, σ. 245). Όπως το παιχνίδι των πιθανοτήτων και της τυχειότητας οδηγεί σε μια διάφωνη, θορύβωδη εντροπία, μπορεί να οδηγήσει και στο αντίθετο, σε μια αβίαστα αρμονική συνεννόηση. Καθώς γίνεται λόγος για πιθανότητες εντροπίας όμως, εμπεδώνεται πως η πιθανότητα να προκύψει συμφωνία από μια αυθεντική συζήτηση είναι πολύ χαμηλότερη από εκείνη μιας αδιέξοδης ασυνεννοησίας.

Μια επιτυχημένη συνεννόηση εξαρτάται από τον βαθμό στον οποίο επιτυγχάνεται δομή στον θόρυβο ώστε να μην καταρρεύσει το κύκλωμα επικοινωνίας. Η δομή υπερνικά την καταβολική ομοιομορφία όταν μέσα από τις εναλλαγές πληροφοριών υπάρχει διαφοροποίηση νοημάτων από τον λευκό θόρυβο. Τα κοινά νοήματα ως άξονας ένωσης μεταξύ δύο ή περισσότερων υποκειμένων, ως μάρτυρες κοινής κουλτούρας και κοινού σημειολογικού φορτίου μειώνουν την αναλογία θορύβου και σήματος και ελαχιστοποιούν τις πιθανότητες παρανόησης.

Με την οικοδόμηση του πολιτισμού και την θεσμοθέτηση εθίμων, τρόπων ζωής και σκέψης, οι δραστηριότητες του ατόμου οριοθετούνται και αξιολογούνται με γνώμονα το εκάστοτε πολιτισμικό πλαίσιο. Αναμφίβολα, το πολιτισμικό εποικοδόμημα της κάθε κοινωνίας – το συμπαγές σώμα νοημάτων του συνόλου των ατόμων- αποκτά τόση ισχύ που δε δύναται ο άνθρωπος να μείνει ανεπηρέαστος, ένας

άγραφος πίνακας μπροστά στη υπερπληθώρα σημαίνοντων και σημαινόμενων εννοιών. Ανά ιστορική περίοδο και ανά γεωγραφικό πλάτος, οι συμπεριφορές, οι ιδέες και οι πεποιθήσεις των ανθρώπων που κατοικούν σε διαφορετικές κοινωνίες μπορούν να εμφανίσουν, φαινομενικά, αγεφύρωτες διαφορές μεταξύ τους (Geertz, 2003). Το μόνο στοιχείο που μπορεί να θεωρηθεί ως βάση όλων των δραστηριοτήτων του ανθρώπου στο πλαίσιο της επικοινωνίας, είτε συλλογικής (όπως μέσα στη κοινωνία) είτε ατομικής (όπως στη τέχνη) είναι ο εσωτερικός θόρυβος που βουίζει μέσα από τον κάθε νου, το ατέρμονο παράσιτο που εισχωρεί σε κάθε σήμα.

Μπορεί να υποστηριχθεί λοιπόν η ύπαρξη μιας μοναδικής και αποκλειστικής για τον άνθρωπο κατάστασης σε σύγκριση με τα άλλα έμβια όντα (αυτόθι). Ο τρόπος αντίληψης της κατάστασης αυτής, οι μορφές έκφρασης και έκφασής της θα υπόκεινται πάντα σε συνεχείς ανατιμήσεις, αξιολογήσεις και ερμηνείας ανάλογα με το κοινωνικό, πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο στο οποίο λαμβάνει δομή το άτομο.

8.2. Η μεταβλητότητα του θορύβου

Ουδέν αναληθές πως ένας νους αποδεσμευμένος από τις επιταγές της οργανωμένης εμπειρίας είναι δυνατόν να λαμβάνει αισθητική ικανοποίηση από τυχαία υλικά ή ήχους δίχως συγκεκριμένη μορφή και οργάνωση.

Ο τυχαίος λευκός θόρυβος, καθότι απαιτεί η δομή του να έχει την ελάχιστη απαιτούμενη ένταση, αποζητά τον ελάχιστο βαθμό ενέργειας από τον πομπό ως προς τη παραγωγή και μετάδοσή του αλλά και από τον αποδέκτη ως προς τη πρόσληψη και αξιολόγηση του ερεθίσματος (Arnheim, 2003, σ. 93). Καθότι όμως το άτομο, ως μέρος ενός κοινωνικού συνόλου υπόκειται σε εκπαιδευτικές διαδικασίες και διάφορες μορφές κοινωνικοποιήσεις, κρίνεται σπάνιο το γεγονός ύπαρξης ενός νου που να μπορεί να απαλλάσσεται από την απαίτηση οργανωμένης δόμησης του αισθητικού ερεθίσματος.

Η ιστορική γνώση, η διεύρυνση των αισθητικών ερεθισμάτων και αναφορών, οι αναπόφευκτες επιρροές του καλλιτέχνη αποτελούν ένα είδος αύξησης της δομής του θορύβου.

Για τις επιδράσεις που δέχονται οι καλλιτέχνες, ειδικότερα οι λογοτέχνες, έκανε λόγο ο θεωρητικός Harold Bloom, παρουσιάζοντας τη πρωτότυπη *θεωρία της επίδρασης*, το 1973. Κατά τον Bloom ο κάθε νέος συγγραφέας και ποιητής, συνειδητά ή όχι, αναμετρείται με τις μεγάλες προσωπικότητες που έχουν αποτελέσει σημεία

αναφοράς στην παράδοση της τέχνης που ασκεί ο ίδιος. Αυτή η αναμέτρηση με τα επιτεύγματα των προγενέστερων μεγάλων δημιουργών της παράδοσης τοποθετεί τον νέο καλλιτέχνη ανάμεσα σε δυο τινά. Από τη μια πλευρά, ο καλλιτέχνης τείνει προς τη μίμηση αυτών και από την άλλη, προς την απόκλιση από αυτούς, ώστε να αναδείξει το προσωπικό καλλιτεχνικό στίγμα του.

Υπό αυτή την οπτική, αφενός το καλλιτεχνικό έργο πρέπει να βαδίζει στους δρόμους των προηγούμενων και αφετέρου να είναι καλύτερο. Το δίπολο που σχηματίζεται, χαρακτηρίζεται από τον Bloom ως μια πηγή αγωνίας για τον νέο δημιουργό: μια αγωνία για τη συμβολική υπερνίκηση του κατά των προδρόμων του (Bloom, 2004, σ. 23). Αυτή η νέα οπτική της κριτικής αντιμετώπισης της τέχνης επιτρέπει την ιστορική ανάλυση των καλλιτεχνικών ρευμάτων με βάση τα νήματα αναφορών και μοτίβων όπως εξελίσσονται στο χρόνο ή διακόπτονται.

Όντως, υπό την οπτική της θεωρίας της επίδρασης, μπορεί να ειπωθεί πως οι παρακαταθήκες των προγενέστερων καθώς συσσωρεύονται αθροιστικά με αναφορές, σημεία και ιδέες τη μουσική παράδοση φέρουν ως αποτέλεσμα μια χαώδη έκταση επίδρασης. Είναι στον ρόλο του καλλιτέχνη να αναμετρηθεί με το χάος αυτό και να δομήσει τις δικές του αναφορές, φέρνοντας στην επιφάνεια μια ιδιότυπη εντροπία.

Η εντροπία, μέσα από την αυξανόμενη και τυχαία αναβολική τάση, αποτελεί η κινητήρια δύναμη πίσω από την ανθρώπινη εξέλιξη, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Η ανατροφοδότηση του θορύβου και η αυξανόμενη ένταση της συνδιαλλαγής συμβάλλει στην δημιουργία νέων αναδυόμενων ιδεών (Serres, 2009, σ. 258). Στρέφοντας το βλέμμα στην υλικότητα της μουσικής, ανιχνεύεται μια άλλου είδους εντροπία επίσης. Με τη πάροδο του χρόνου και χάρη στην τεχνολογική εξέλιξη, όλο και περισσότερα μέσα ενσωματώνονται στη μουσική παραγωγή. Όπως διέτειναν οι Φουτουριστές, πηγή θορύβου αποτελεί κάθε συμβάν συσσωρευμένης μάζας, με σημαντική εσωτερική σύγκρουση και ένταση. Έτσι και η αύξουσα τάση συσσώρευσης των υλικών εξοπλισμών, πλέον και ψηφιακών δεδομένων, στη καλλιτεχνική πρακτική αποτελεί ιδανική συνθήκη για την εμφάνιση του θορύβου στη μουσική τέχνη όπως και για την πιο εύκολη χρήση του από τους δημιουργούς. Ο μουσικός καλείται να βάλει σε τάξη τους υλικούς πόρους ώστε να προχωρήσει στη διαδικασία παραγωγής του έργου του. Ο θόρυβος των ιδεών και των υλικών είναι η άλλη πλευρά της δημιουργίας.

Το δομικό ζήτημα -η αναβολική επίδραση- όπως συντελείται στη φύση αλλά και στη τέχνη, ρέπει προς μια αύξουσα πορεία διότι και η δημιουργική διαδικασία *αυξάνει την εντροπία του σύμπαντος*. Παρατηρώντας τα καλλιτεχνικά ρεύματα και την

εξέλιξή τους, σημειώνεται μια σταθερή εντροπία, πάντα όμως τηρώντας το εκάστοτε δομικό θέμα. Στην απόλυτη ακμή τους, η ώριμη πλέον καλλιτεχνική παραγωγή χαρακτηρίζεται από πληρότητα (Arnheim, 2003, σ. 87). Η υψηλότερη δυνατή συσσώρευση εκφραστικών σημείων – η απόλυτη εντροπία – τίθεται σε δομή. Πέραν τούτου, οι ήχοι που χαρακτηρίζονταν τους προηγούμενους αιώνες ως θόρυβος, η μουσική που προκαλούσε την αίσθηση του υψηλού στις παλαιότερες γενεές, διέφερε από την αντίστοιχη μουσική του τώρα. Η συνεχόμενη εντροπική αύξηση, η συνεχόμενη ένταση της αίσθησης του υψηλού αντικατοπτρίζει την εποχή όπου γεννήθηκε η κάθε δημιουργία. Από τα πιο απλά όργανα, από τις πιο απλές συνθέσεις, η τέχνη εντροπιάζει προς όλο και πιο σύνθετες κατασκευές και μεθόδους σύνθεσης.

Θα μπορούσε να θεωρηθεί πως η μουσική της κάθε εποχής προορίζεται για το κοινό της εποχής του, πως η σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία είναι ικανή να αντικατοπτρίζει πιστά το πνεύμα της ιστορικής της περιόδου, ή καλύτερα, πως τα ίχνη του καλλιτέχνη μέσα από το έργο του βρίσκουν πρόθυμη αποδοχή στους ακροατές του έργου, ως άτομα που ζουν στην ίδια κοινωνία με τον καλλιτέχνη. Παρόλα αυτά, παρατηρείται πως ακραίες μορφές μουσικής απολαμβάνουν λιγότερης αποδοχής από το ακροαματικό κοινό σε σύγκριση με είδη μουσικής που έλκουν την καταγωγή τους σε προγενέστερες ιστορικές περιόδους.

Ο θεωρητικός και μέλος της Σχολής της Φρανκφούρτης Theodor W. Adorno αναφερόμενος σε αυτό το φαινόμενο «ασυμβατότητας» του νοήματος του καλλιτεχνικού έργου με τις έλξεις και το γούστο του κοινού έφερε στο προσκήνιο τις πιθανές ψυχολογικές διεργασίες που μπορεί να εκτυλίσσονται από τη πλευρά του ακροατή, μακριά από τυχόν εκστατικές αποδράσεις. Πιο συγκεκριμένα, ο Γερμανός φιλόσοφος έκανε λόγο για τάση απόρριψης ή απώθησης των διαφωνιών και παρασίτων, από το ακροαματικό κοινό καθότι –φέροντας στο νου την έννοια της μουσικής ως καθρέπτη του εγώ- θόρυβοι και αναταραχές φέρνουν στην επιφάνεια όποιες συγκρούσεις ή διαφωνίες που μπορεί να συντελούνται στον ψυχισμό του ατόμου (Αντόρνο, 2012). Ως τρόπο αποφυγής της υπενθύμισης ανεπιθύμητων εσωτερικών καταστάσεων, το υποκείμενο στρέφεται σε πιο «ακίνδυνα» ακούσματα, με λιγότερη διαφωνία και περισσότερη αρμονική τάξη. Όπως υπάρχει η τάση στον άνθρωπο να ενδίδει στη καταστροφή, να αποδέχεται την αρνητική του πλευρά και να απολαμβάνει την έκσταση, αντίστοιχα υπάρχει και η πλευρά της αυτοσυντήρησης, της ασφάλειας, της επιβίωσης. Η σχεδόν εθιστική φύση της εντροπικής μουσικής, έχει ως αποτέλεσμα τη διαρκή αναζήτηση οριακών εμπειριών μεταξύ ζωής και –μεταφορικού- θανάτου.

Σε κάποιες περιπτώσεις, κύριο ζήτημα αποτελεί η συνεχής παράδοση σε διεγερτικές εμπειρίες (όπως συμβαίνει επίσης με ισχυρές ουσίες) δίχως επιφυλάξεις και φραγμούς⁵⁴. Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, αντιθέτως, η καταστροφική απόλαυση της εντροπίας δύναται να προκαλέσει πανικό, μπροστά στην πιθανότητα απώλειας ελέγχου του σώματος και των αισθήσεων του (Loose, 2002). Ουδέν αναληθές πως η ανταπόκριση σε εξωτερικά ερεθίσματα οφείλεται σε βιολογικές αιτίες· η φύση του ανθρώπου είναι τέτοια που τον οδηγεί σε συγκεκριμένες ενέργειες, είτε λόγω κληρονομικότητας, είτε λόγω ενστίκτου ή κάποιου άλλου βιολογικού φαινομένου.

Όμως ένα τέτοιο συμπέρασμα παραβλέπει την επίδραση της κοινωνίας πάνω στο άτομο. Η εκπαίδευση, η ανατροφή, οι κανόνες συμπεριφοράς κ.α. λειτουργούν ως ρυθμιστές της συμπεριφοράς του ανθρώπου.

8.3. Η διάκριση της μουσικής αίσθησης

Εάν η καλλιτεχνική δραστηριότητα θεωρηθεί ένα κομμάτι του συνόλου της ύπαρξης και δράσης του ανθρώπου μέσα στο κοινωνικό σύνολο, τότε, εύλογο είναι το συμπέρασμα πως το καλλιτεχνικό έργο εμπεριέχει τις ιδιαιτερότητες της κοινωνίας όπου εμφανίζεται.

Το έργο τέχνης δε περιέχει μόνο το πνεύμα της εποχής του, αλλά μαρτυρά, μέσα από τους τρόπους παραγωγής του, τις επικρατέστερες οργανωτικές και παραγωγικές διαδικασίες της κοινωνίας.

Από την γέννηση της μουσικής μέχρι και τον 21^ο αιώνα, οι μεταβολές που παρουσιάζονται στην ιστορία της μουσικής δε περιορίζονται μόνο στις μεθόδους σύνθεσης και την εξέλιξη των μουσικών οργάνων, αλλά επεκτείνονται και στους τρόπους διακίνησης της μουσικής ως πληροφορίας και αγαθού. Μεγάλη προσοχή στην οικονομική και εμπορική διάσταση που απέκτησε η μουσική από τον 20^ο αιώνα και έπειτα, έδειξε ο Theodor W. Adorno.

Παρατηρώντας την ακμή της πολιτιστικής βιομηχανίας και συνειδητοποιώντας τη μετατροπή της μουσικής από μια μορφή τέχνης σε ένα προϊόν προσφερόμενο στο συνεχώς αυξανόμενο αγοραστικό κοινό, ο Adorno άρχισε να εκφράζει τη δυσαρέσκεια του για τη νέα κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει η μουσική. Πρόδηλη είναι η

⁵⁴ Ο θεωρητικός της μουσικής, Γιάννης Ιωαννίδης, κάνει επίσης αναφορά στο φαινόμενο του εθισμού του ακροατή στον διάφωνο ήχο και τη δυσφορία που μπορεί να προκαλεί (Ιωαννίδης, 2016, σ. 46).

καχυποψία του γερμανού θεωρητικού όσον αφορά την απήχηση και δημοφιλικότητα συγκεκριμένων ειδών μουσικής σε σύγκριση με άλλα. Ο Adorno δήλωνε χαρακτηριστικά πως οι προτιμήσεις του ευρύ ακροαματικού κοινού δε μπορούν να θεωρηθούν τίποτε περισσότερο από απατηλές. Σχετικά με το μαζικό κοινό, για τον γερμανό θεωρητικό, δε μπορεί να γίνει λόγος για αυθεντική καλαισθητική κρίση αλλά μια μεθοδευμένη παρακίνηση εξωγενών μηχανισμών (των κερδοσκοπικών εταιρειών της πολιτιστικής βιομηχανίας) με στόχο τη όσο δυνατόν μεγαλύτερη κατανάλωση πολιτιστικού προϊόντος (Adorno W. T., 2001).

Ο θεωρητικός της σχολής της Φρανκφούρτης εισήγαγε στην πρόσληψη της μουσικής τους όρους της αγοραλογίας, του χρήματος, της οικονομίας. Υπό αυτή την οπτική, το μαζικό κοινό ακούει το μαζικό προϊόν που του προσφέρεται. Ο ακροατής και ο συνθέτης παράλληλα, αντικρίζοντας τη καλλιτεχνική δημιουργία –από διαφορετική πλευρά ο καθένας- προσλαμβάνουν αναπόφευκτα την ιστορική εξέλιξη της καλλιτεχνικής φόρμας όπως και τη σύγκρουση του ατομικού έργου με τις κοινωνικές πολιτισμικές προτάσεις.

Γίνεται παραδεκτό πως η τέχνη δε μπορεί να υπάρξει δίχως την υλική πλευρά της. Η παραγωγή και αξιοποίηση των υλικών πόρων, απαιτούμενων για να παράξει ο καλλιτέχνης το έργο του (αλλά και να βιώσει στη συνέχεια ο θεατής/ακροατής το αποτέλεσμα της σπουδής του), δε θα ήταν δυνατή δίχως την οργανωμένη εργατική και οικονομική δράση της κοινωνίας. Με αυτό τον τρόπο, η κοινωνία αυτόματα εισχωρεί στο καλλιτεχνικό έργο (Epstein, 2014, p. 18). Η μουσική κάθε φορά διαπραγματεύεται για την έκφρασή του νοήματός της με την ηχηρή παρουσία της οικονομίας, της ιστορικότητας.

Ο κοινωνιολογικός τονισμός της πρόσληψης της μουσικής, ειδικότερα δε υπό το πρίσμα της μαζικής βιομηχανικής παραγωγής της μουσικής, όπως πρότεινε ο Adorno, υπήρξε επιδραστικός για την ανάλυση του φαινομένου της τέχνης και των κοινωνικών της προεκτάσεων. Η διχοτόμηση της κουλτούρας σε υψηλή και χαμηλή, με κριτήριο την μαζικότητα της παραγωγής έφερε στην επιφάνεια τις κοινωνικές διακρίσεις και διαστρωματώσεις που επιδρούν στην απόλαυση της μουσικής τέχνης. Το άτομο έχει κατά κύριο λόγο οικονομική πρόσβαση στα προϊόντα που προορίζονται για την κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκει. Οπότε, η αισθητήρια γνώση του διαπλάθεται μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια, ριζωμένα στην κοινωνική διαστρωμάτωση και διάκριση. Παραδείγματος χάρη, ο Γάλλος κοινωνιολόγος Pierre Bourdieu, χάρη στη σημαντική έρευνα που διενήργησε για τη κοινωνιολογική ερμηνεία

της λειτουργίας της τέχνης και του γούστου στη ζωή του ανθρώπου, έκανε λόγο για *γούστο ανάγκης*. Με τον όρο αυτό ο Bourdieu ήθελε να καταδείξει την τάση αυτοπεριορισμού των αισθητικών εκφράσεων του ανθρώπου μέσα στα όρια που έχουν τεθεί από και για την κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκει (Bourdieu, 2015, σ. 417). Η καλαισθητική κρίση, ή καλύτερα, η επιλογή κοινοποίησης της καλαισθητικής κρίσης αποτελεί δίχως αμφιβολία μια πράξη είτε συμμόρφωσης είτε εξέγερσης ως προς την κοινωνική κατάσταση που βιώνει το υποκείμενο.

Την ίδια στιγμή όμως, εγείρονται ερωτήματα ως προς την αυθεντικότητα του γούστου και τον βαθμό στον οποίο μπορεί να θεωρείται γνήσια και αληθινή η οποιαδήποτε προσωπική έκφραση. Η εισχώρηση εξωμουσικών κριτηρίων στη διαδικασία πρόσληψης και απόλαυσης της μουσικής μπορεί να λειτουργήσει ως τροχοπέδη σε μια ουσιαστική επικοινωνία του ατόμου με τον εαυτό του και το περιβάλλον του.

Όπως είχε ειπωθεί από τον Ιάnnη Ξενάκη, μόνο η δημιουργία – συνεπώς και η βίωση- του διαφορετικού μπορεί να σηματοδοτήσει την ύπαρξη. Η απόλυτη δημιουργία, η δημιουργία «εκ του μηδενός» η αυτογένεση είναι η απόδειξη της συμμετοχής του υποκειμένου στα τεκταινόμενα του κόσμου (Σολωμός, 2008, σσ. 116-117). Η αίσθηση του εαυτού έγκειται στην ελεύθερη και ανεπιτήδευτη διαφοροποίηση του εντροπικού υποκειμένου. Στην πλεονάζουσα ισχύ των μαζικών πολιτισμικών πρακτικών και των κοινωνικών προτιμήσεων ελοχεύει ο κίνδυνος της αποκοπής του ατόμου από τον εαυτό του.

Επίλογος

A golden seabird

Halfdead with spray

His banners broken flags in the wind

-Current 93, Lucifer over London

Μέχρι στιγμής, έχει αναλυθεί ποικιλοτρόπως η αρωγή του θορύβου στη διεύρυνση της αισθητικής εμπειρίας, όπως και στην επίτευξη αμεσότερης επικοινωνιακής μεταξύ των υποκειμένων αλλά και της επικοινωνίας του ατόμου με τον εαυτό του. Θα πίστευε κανείς πως η ιδιαίτερη φύση του μουσικού θορύβου θα είχε ως αποτέλεσμα μουσικά είδη που ενσωματώνουν ο ηχητικό παράσιτο να έχουν κερδίσει την αναγνώριση και αποδοχή του ευρύ ακροαματικού κοινού.

Χάρη σε ερευνητικά στοιχεία σχετικά με τη καταναλωτική συμπεριφορά του κοινού στο πλαίσιο της παγκόσμιας μουσικής βιομηχανίας φαίνεται πως δημοφιλέστερα στις προτιμήσεις αποτελούν μουσικά είδη όπως pop, hip-hop, rap και μουσικές συνθέσεις των παλαιότερων δεκαετιών (oldies). Μέσα στα πιο δημοφιλή είδη συγκαταλέγονται και αυτά της rock και metal μουσικής (Music Listening 2019, 2019). Καταδεικνύεται λοιπόν πως εκφάνσεις του μουσικού θορύβου έχουν αναρριχηθεί ψηλά στις κατατάξεις των προτιμήσεων των ακροατών. Ο μουσικός θόρυβος δεν φαντάζει τόσο ξένος πλέον όπως γινόταν τον προηγούμενο αιώνα.

Μπορεί να ειπωθεί πως ο βαθμός εξοικείωσης του κοινού με το εκάστοτε μουσικό ερέθισμα διαμορφώνεται σε σημαντικό ποσοστό από τα τεχνολογικά μέσα απαραίτητα για την μουσική παραγωγή. Ο μετασχηματισμός των μέσων παραγωγής του καλλιτεχνικού αγαθού ακολουθείται αναπόφευκτα και από τον μετασχηματισμό της διανομής του στην αγορά, όπως και από τον μετασχηματισμό πρόσβασης των καταναλωτών – στη περίπτωση αυτή, ακροατών- στο αγαθό αυτό. Αξιοποιώντας τη θεωρία της *δημιουργικής καταστροφής* του οικονομολόγου Joseph Schumpeter, γίνεται παραδεκτό πως οι τεχνολογικές καινοτομίες, έχουν τη δυνατότητα να αλλάζουν τη δομή και οργάνωση κάθε βιομηχανικού κλάδου⁵⁵ (Αυδίκος, 2014, σ. 14). Από την

⁵⁵ Ο Joseph Schumpeter, μέλος της νεο-Αυστριακής σχολής, εισηγήθηκε μια νέα θεωρία για την επιχειρηματικότητα, όπου η επιχειρηματική δραστηριότητα ορίζεται ως ένας συνδυασμός παραγωγικών μέσων που μπορούν να συνεισφέρουν στην εισαγωγή ενός καινούργιου αγαθού ή ποιότητας αγαθού, ή στην εισαγωγή μιας καινούργιας παραγωγικής μεθόδου. Επίσης ο συνδυασμός αυτός μπορεί να οδηγήσουν στο άνοιγμα μιας καινοφανούς αγοράς, ή στην κατάκτηση μιας

εφεύρεση του βινυλίου, του δίσκου CD έως και τη ψηφιοποίηση της μουσικής και την ίδρυση διαδικτυακών πλατφόρμων με υπηρεσίες ροής μουσικής (streaming), η πρόσβαση στη μουσική έχει καταστεί πλέον σχετικά ανεμπόδιστη και αρκετά φθηνή σε σύγκριση με παλαιότερα. Το γούστο ανάγκης δείχνει να ελαττώνεται.

Η μουσική έχει γίνει εν πολλοίς ένα είδος κοινού αγαθού με χαμηλό κόστος παραγωγής και μεγάλη διαφοροποίηση ως προς το περιεχόμενο και ύφος του παραγόμενου καλλιτεχνικού αγαθού, όπως παρατηρείται πλέον από τη ποικιλία των μουσικών μορφών. Ως αποτέλεσμα, η μουσική φαίνεται να έχει αποκτήσει μια νέου τύπου κοινωνιολογική διάχυση στο κοινό, καθώς γίνεται όλο και πιο εύκολη η πρόσβαση σε αυτήν ανεξαρτήτως οικονομικών κριτηρίων.

Η οριοθετημένη ανάλογα με την ισχύουσα κοινωνική διαστρωμάτωση κατανομή της μουσικής και εν γένει της αισθητικής φαίνεται να έχει αμβλυνθεί σε σύγκριση με την εποχή που θεωρητικοί όπως ο Adorno και ο Bourdieu παρήγαγαν τις μελέτες τους. Ήδη πριν την ανατολή του 21^{ου} αιώνα είχε παρατηρηθεί στην Αμερικανική κοινωνία παραδείγματος χάρη, σε ομάδες υψηλού κοινωνικού κύρους, μια συνεχόμενη διεύρυνση της κατανάλωσης ενός εκτεταμένου φάσματος μουσικών ειδών μη-τυπικών για τη τάξη τους, όπως πρόσταζαν οι πρωθύστερες κοινωνικές νόρμες. (Peterson & Kern, 1996). Ο μέσος καταναλωτής μουσικής πλέον τείνει να παρουσιάζει μια *αισθητική πολυτροπία* και να μην επιδίδεται σε τέτοιο βαθμό όπως πριν στην καθοδηγούμενη από κοινωνικούς λόγους απόρριψη μουσικών ειδών. Όμως, πέραν τούτου, η κοινωνική διάκριση της μουσικής δεν ακυρώνεται πάραυτα από τα νέα μοντέλα παραγωγής του μουσικού αγαθού. Σημαντικό ερώτημα δεν είναι το είδος του αγαθού που καταναλώνεται, αλλά υπό ποιους όρους προσλαμβάνεται η κατανάλωση αυτή από το άτομο. Η έκθεση σε πολλαπλά μουσικά είδη δε μπορεί να ισοδυναμεί απαραίτητα με πιστή αντιπροσώπευση της προσωπικής καλαισθητικής κρίσης του ατόμου.

Οι κοινωνιολόγοι, όταν αναφέρονται στις προσωπικές επιλογές του ανθρώπου (ειδικότερα στον τομέα της καλλιτεχνικής έκφρασης), συνηθίζουν να τον τοποθετούν ως δρώντα μέσα στο πλαίσιο του κοινωνικού του περίγυρου, τις συνήθειες του και τα ερεθίσματα στα οποία έχει εγκλιματιστεί. Στον αντίποδα, οι φιλόσοφοι της αισθητικής υποστηρίζουν την ιδέα μιας έμφυτης τάσης του ανθρώπου να προσελκύεται από ένα

καινούργιας προμηθευτικής πηγής πρώτων υλών ή εσχάτως, στην καθιέρωση μιας νέας οργάνωσης μέσα σε έναν οικονομικό κλάδο (Αυδίκος, 2014, σ. 14).

απροσδιόριστο, αυτούσιο και εγγενές αίσθημα ευχαρίστησης που καθοδηγεί τις προσωπικές επιλογές στην έκφραση. Εμφανίζεται λοιπόν ένα αντιθετικό σχήμα στη βάση της ανθρώπινης έκφρασης, ανάμεσα στην ατομικότητα και τις κοινωνικές ομάδες. Παράλληλα, ενώ θίχτηκε η επαυξημένη ικανότητα του παράσιτου να ευνοεί την επικοινωνιακή διαδικασία και ενώ θα μπορούσε κανείς να υποθέσει πως ακραία μουσικά είδη θορύβου όπως Japnoise, power electronics κλπ θα λάμβαναν της ίδιας αποδοχής όπως τα υπόλοιπα δημοφιλή είδη της μαζικής μουσικής παραγωγής, κάτι τέτοιο δε μπορεί να επιβεβαιωθεί από τα τεκταινόμενα της παγκόσμιας μουσικής παραγωγής.

Το φαινόμενο της πολλαπλής ερμηνείας της πρόσληψης του μουσικού θορύβου, θεμιτό είναι να προσεγγίζεται έχοντας υπόψη την αρχή της παρατήρησης. Η συγκρότηση αντικειμενικών αναλύσεων και θεωριών της αισθητικής και επικοινωνιακής λειτουργίας του θορύβου στην ανθρώπινη φύση εμφανίζει δυστοκίες. Η τέλεση του άλματος από τα ειδικά χαρακτηριστικά της ατομικής εμπειρίας στην γενίκευση της ανθρώπινης εμπειρίας βασίζεται σε παρατηρήσεις, στον τρίτο θεατή που βρίσκεται σε θέση να καταγράψει, να συγκρίνει, να αξιολογήσει τι φαίνεται πως συμβαίνει στον άνθρωπο δίχως να μπορεί να υπάρξει η απόλυτη γνώση του τι όντως συντελείται στον εσωτερικό κόσμο του άλλου.

Επιπρόσθετα, όπως υποστήριζε ο Heinz von Foerster, η ανθρώπινη αντίληψη είναι δυνατή κυρίως χάρη στη δημιουργία εννοιών κατάλληλων για τη κατανόηση φαινομένων. Υπό αυτή την οπτική, ο άνθρωπος οδηγείται στο να επινοεί ο ίδιος επεξηγηματικούς όρους τους οποίους στη συνέχεια μπορεί να χρησιμοποιεί ως εργαλεία κατανόησης του κόσμου (von Foerster, 2003). Η ανθρώπινη πρόσληψη υπόκειται πάντα σε μια διαδικασία διαμεσολάβησης και αποσαφήνισης των επινοημένων εργαλείων που έχει εφεύρει, για την όσο δυνατόν ακριβέστερη ανάλυση των εξωτερικών συμβάντων που λαμβάνουν χώρα στη φύση.

Η μουσική αποτελεί μια από τις χαρακτηριστικές περιπτώσεις όπου ο άνθρωπος επιχείρησε να εφαρμόσει επινοημένους, μαθηματικούς όρους (όπως διαστήματα, μέτρο κλπ) ώστε να κατανοήσει και να μεταπλάσει ένα φυσικό φαινόμενο: αυτό της μουσικότητας. Η αξιοποίηση της θεωρίας της εντροπίας, του Δεύτερου Νόμου της Θερμοδυναμικής, αποτελεί συνέχεια της απόπειρας κατανόησης του αόριστου φαινομένου της ακουστικής απόλαυσης που βιώνει ο άνθρωπος. Οι έννοιες της εντροπίας και του παράσιτου, παρά το γεγονός πως και εκείνες είναι κατασκευασμένες με σκοπό την κατά προσέγγιση ερμηνεία του κόσμου, έχουν το προνόμιο να βασίζονται

σε ελεγχόμενες επιστημονικές παρατηρήσεις, πλησιάζοντας όσο το δυνατόν πιο πολύ την αρχή της αντικειμενικότητας. Η υποκειμενικότητα της αισθητικής πρόσληψης πλαισιώνεται από παραδεκτές αρχές των θετικών επιστημών.

Παρατηρώντας τις γενικές τάσεις του σύμπαντος, μπορεί να κανείς να εφαρμόσει τις αντίστοιχες θεωρίες για να κατανοήσει επιμέρους στοιχεία του. Η διασπορά της ενέργειας, η αύξηση της έντασης και της αταξίας στον χώρο και την ύλη οδηγούν στη τελική κατάρρευση, παρασύροντας τον άνθρωπο. Με τον ίδιο τρόπο, λόγω της αυξανόμενης παρουσίας των διάφωνων και παράσιτων στη μουσική, από τον *diabolus in musica*⁵⁶ μέχρι την πλήρη παραμόρφωση του μουσικού σήματος, μια δαιμονική διαβολή⁵⁷ σπρώχνει το άτομο στον θερμικό θάνατο των αισθήσεών του.

Το ξόδεμα της ζωτικής ενέργειας μέχρι τη πλήρωση του θανάτου, το ξόδεμα της επικοινωνίας μέχρι τον θόρυβο, το ξόδεμα της ύλης μέχρι τον μετασχηματισμό της – οι δράσεις αυτές μπορούν να θεωρηθούν μαρτυρίες του αυτού καθαυτού. Η ζωτική ενέργεια, πορευόμενη προς τον θάνατο, δεν οδηγείται σε τίποτε λιγότερο από την επιβεβαίωση της ζωής. Το παράσιτο, καθώς ηχεί, δεν επικοινωνεί κάτι λιγότερο από την ίδια την πράξη επικοινωνίας. Η ύλη, καθώς καταστρέφεται και αποσυντίθεται, δε δείχνει τίποτε λιγότερο από την εσωτερική δομή της.

Είναι μέρος της εγγενούς τάσης του σύμπαντος να συσσωρεύει ενέργεια μέχρι τη στιγμή που επέρχεται η τελική παύση. Εκφάνσεις της τάσης αυτής, όπως έχει αναδειχθεί, παρατηρούνται σε πολλές διαφορετικές πλευρές της ανθρώπινης ύπαρξης, από την οικονομία της οργανωμένης κοινωνίας, μέχρι την αισθητική εμπειρία του ατόμου. Μόνο που σε αυτές τις περιπτώσεις δε γίνεται λόγος για έναν αληθινό θάνατο, παρά για έναν συμβολικό. Η αρχαία Θήβα έπρεπε πρώτα να οικοδομηθεί από το χώμα και τις ασμίλευτες πέτρες για να καταστραφεί στη συνέχεια από τον Διόνυσο και τις πιστές του Βάκχες. Μα ύστερα, μια νέα πολιτεία θα ξεπηδούσε πάλι από τα θεμέλια.

⁵⁶ Βλέπε σ. 27

⁵⁷ Μια δαιμονική οντότητα είχε επινοηθεί από τον φυσικό James Clerk Maxwell για να θίξει το φαινόμενο της εντροπίας. Ο *δαίμονας του Maxwell* τοποθετείται ως ρυθμιστής δύο μερών ενός κλειστού συστήματος όπου στο ένα εμπεριέχονται θερμά σωματίδια και στο άλλο ψυχρά. Σκοπός του δαίμονα αποτελεί η εξασφάλιση της σταθερότητας και αποτροπή της αύξησης της εντροπίας που θα σημειωνόταν αν τα θερμά σωματίδια διέρρεαν ελεύθερα προς τη ψυχρή μεριά. Όμως ο δαίμονας δεν αναχαιτίζει την εντροπία. Απεναντίας, είναι συμμετοχός της. Τα μέσα που απαιτούνται για τη ρύθμιση της ροής των σωματιδίων μέσα στο σύστημα (όπως οι μπαταρίες του φακού που χρησιμοποιεί ο δαίμονας για να βλέπει) επαυξάνουν εν τέλει την εντροπία (von Foerster, 2003, p. 193). Η δόμηση του χάους προϋποθέτει την αύξηση της εντροπίας.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αντόρνο, Τ. (2012). *Η φιλοσοφία της νέας μουσικής*. (Γ. Κουζέλης, Ο. Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Επιμ., Τ. Σιέτη, & Ο. Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Μεταφρ.) Αθήνα: Νήσος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1975).
- Αρτώ, Α. (1992). *Το θέατρο και το είδωλό του*. (Π. Μάτεσις, Μεταφρ.) Αθήνα: Δωδώνη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1938).
- Αυδίκος, Β. (2014). *Οι πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες στην Ελλάδα*. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Ιάμβλιχος. (2001). *Ιάμβλιχος: Περί του Πυθαγορικού βίου* (Τομ. 1). (Α. Α. Πέτρου, Τ. Πεντζοπούλου-Βαλαλά, Επιμ., & Α. Α. Πέτρου, Μεταφρ.) Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.
- Ιωαννίδης, Γ. (2016). *Η Μουσική & ο Διάβολος*. Αθήνα: Μουσική Εταιρεία Αθηνών.
- Λαντορμύ, Π. (2006). *Ιστορία της Μουσικής* (Τόμ. 1). (Φιλολογική Ομάδα Κάκτου, Επιμ. & Σ. Σπανούδη, Μεταφρ.) Αθήνα: Κάκτος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1927).
- Σάλτσμαν, Ε. (1983). *Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα*. (Γ. Ζερβός, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1974).
- Σολωμός, Μ. (2008). *Ιάννης Ξενάκης: το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*. (Δ. Κουβίδης, Επιμ. & Τ. Πλυτά, Μεταφρ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Χάρδας, Κ. (2019). *Εισαγωγή στη μουσική θεωρία*. Στο Μ. Αλεξάνδρου, Α. Γουλάκη-Βουτύρα, Α. Καμπουρόπουλος, Θ. Κίτσος, Ε. Νίκα - Σαμψών, Γ. Παπαδέλης, . . . Κ. Χάρδας, & Ε. Νίκα - Σαμψών (Επιμ.), *Εισαγωγή στη Μουσικολογία και στις Μουσικές Επιστήμες* (σ. 162). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Adorno, T. (2000). *Αισθητική Θεωρία*. (Λ. Αναγνώστου, Μεταφρ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1970).
- Arnheim, R. (2003). *Εντροπία και τέχνη*. (Ι. Ποταμιάνος, Γ. Βρυώνη, Επιμ., & Ι. Ποταμιάνος, Μεταφρ.) Θεσσαλονίκη: University Studio press. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1971).
- Baecker, D. (2008). *Επικοινωνία*. (Δ. Καββαθάς, Επιμ., Λ. Αναγνώστου, Μεταφρ.) Αθήνα: Σμίλη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2005).
- Bataille, G. (2018). *Η εσωτερική εμπειρία*. (Δ. Δημητριάδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1945).
- Beardsley, M. (1989). *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*. (Π. Χριστοδουλίδης, Επιμ., Δ. Κούρτοβικ, & Π. Χριστοδουλίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1975).
- Benjamin, W. (2015). Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του. Στο W. Benjamin, *Για το έργο τέχνης* (σσ. 19-58). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1936).
- Bloom, H. (2004). *Πως και γιατί διαβάζουμε*. (Κ. Ταβαρτζόγλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Τυπωθήτω. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2001).

- Bourdieu, P. (2015). *Η διάκριση* (12η εκδ.). (Κ. Καψαμπέλη, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1979).
- Burns, E. (2006). Η πρόοδος της εκβιομηχάνισης (περ. 1870-1914). Στο E. Burns, & I. Κολιόπουλος (Επιμ.), *Ευρωπαϊκή ιστορία - Ο δυτικός πολιτισμός: Νεότεροι χρόνοι* (Τ. Δαρβέρης, Μεταφρ., 4^η εκδ. σσ. 656-699). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1973).
- Geertz, C. (2003). *Η ερμηνεία των πολιτισμών*. (Θ. Παπαδέλλης, Επιμ. και μεταφρ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1973).
- Lynton, N. (2015). Φουτουρισμός. Στο Ν. Στάγκος (Επιμ.), *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον Φοβισμό στον Μεταμοντερνισμό* (Α. Παππάς, Μεταφρ., σσ. 143-155). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1974).
- Nyman, M. (2012). *Πειραματική μουσική*. (Δ. Στεφάνου, Επιμ., & Δ. Στεφάνου, Μεταφρ.) Αθήνα: Οκτώ. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1999).
- Ritzer, G. (2012). *Σύγχρονη κοινωνιολογική θεωρία*. (Ι. Καντανζόγλου, Επιμ., & Γ. Χρηστίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Κριτική. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2008).
- Serres, M. (2001, Φεβρουάριος). Μουσική και περιρρέων θόρυβος. (Γ. Φαράκλας, Μεταφρ.) *Ο Πολίτης* (85), σσ. 12-19. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1969).
- Serres, M. (2009). *Το παράσιτο*. (Δ. Καββαθάς, Χ. Τούτουνα, Επιμ., & Ν. Ηλιάδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Σμίλη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1980).

Ξενόγλωσση

- Adorno, W. T. (2001). On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening. In T. Adorno, & J. M. Bernstein, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (pp. 270-299). New York: Routledge.
- Anderson, G. (2019, March 23). (((O))) Interview: Louder than life – An interview with Greg Anderson of Sunn O))). (R. Ono, Interviewer) echoesanddust.com. Retrieved from <https://www.echoesanddust.com/2019/03/louder-than-life-an-interview-with-greg-anderson-of-sunn-o/>
- Baecker, D. (2013). Systemic Theories of Communication (March 1, 2011). (P. Cobley, & J. P. Schulz, Eds.) *Handbooks of Communication Sciences, Vol. 1: Theories and Models of Communication*, pp. 85-100. Retrieved from <https://ssrn.com/abstract=1865641>
- Barthes, R. (1991). *Mythologies*. (A. Lavers, Trans.) New York: The Noonday Press.
- Busoni, F. (2010). *Sketch of a New Esthetic of Music*. (T. Baker, Trans.) Fairbanks, Alaska, United States of America: Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Retrieved from <https://www.gutenberg.org/files/31799/31799-h/31799-h.htm>
- Catephoris, T. (2011). *Are We Not New Wave?: Modern Pop at the Turn of the 1980s*. University of Michigan Press.

- Christensen, T. (2019, February 27). *Tonality*. Oxford Bibliographies.
doi:10.1093/OBO/9780199757824-0252
- Cohn, R., Hyer, B., Dahlhaus, C., Anderson, J., & Wilson, C. (n.d.). *Harmony*.
doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.50818
- Consonance and dissonance*. (n.d.). Retrieved March 31, 2020, from Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/consonance-music#ref266336>
- Cooper, B. (2008). *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- Demers, J. (2010). *Listening Through The Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- DeVoto, M. (n.d.). *Key*. Retrieved from Encyclopaedia Britannica:
<https://www.britannica.com/art/key-music>
- DeVoto, M. (n.d.). *Modulation*. Retrieved from Encyclopaedia Britannica:
<https://www.britannica.com/art/modulation-music>
- Droit-Volet, S., Ramos, D., L.O.Bueno, J., & Bigard, E. (2013). Music, emotion and time perception: the influence of subjective emotional valence and arousal? *Frontiers in Psychology*. doi:10.3389/fpsyg.2013.00417
- Duong Ba Wendel, D. (2012). The 1922 'Symphony of Sirens' in Baku. *Journal of Urban Design*, 549-572. doi:10.1080/13574809.2012.706366
- Dyson, G. (n.d.). *Chromatic*. (W. Drabkin, Editor)
doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.05718
- Eco, U. (2019, December 9). *Umberto Eco on the Elusive Concept of Ugliness*. Retrieved April 7, 2020, from Lithub.com: <https://lithub.com/umberto-eco-on-the-elusive-concept-of-ugliness/>
- Ellis, D. (2005, March 5). *About Colored Noise*. Retrieved April 1, 2020, from Dan Ellis: <https://www.ee.columbia.edu/~dpwe/noise/>
- Epstein, J. (2014). *Sublime Noise: Musical Culture and the Modernist Writer*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- FAQ v3.01. (2011, August 28). Retrieved May 5, 2020, from Susan Lawly: <http://www.susanlawly.freeuk.com/faq/faq.html>
- Gasseling, V., & Nieuwenhuizen, M. (Eds.). (n.d.). *Morton Feldman and Iannis Xenakis In conversation*. Retrieved April 25, 2020, from ubu.com: http://www.ubu.com/papers/Feldman-Morton_Xenakis-Iannis.pdf
- Ginsborg, H. (2019, February 13). *Kant's Aesthetics and Teleology*. (E. Zalta, Editor) Retrieved April 3, 2020, from Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/#2.1>
- Griffiths, P. (n.d.). *Aleatory*. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.00509
- Hegarty, P. (2012). Chronic condition: Noise and time. In M. Goddard, B. Halligan, & P. Hegarty (Eds.), *Reverberations: The philosophy, aesthetics and politics of noise*. London: Continuum.

- Hodgson, J. (2010). *Understanding records: a field guide to recording practice*. New York: Continuum.
- Holmes, T. (2016). *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture* (5th ed.). New York: Routledge.
- Kamien, R. (2008). *Music: An Appreciation* (6th ed.). Boston: McGraw-Hill Higher Education.
- Lester, J. (1992). *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, Massachusetts, United States of America: Harvard University press.
- Loose, R. (2002). *The Subject of Addiction: Psychoanalysis and The Administration of Enjoyment*. New York: Routledge.
- Marinetti, F. (1909, February 20). *The Founding and Manifesto of Futurism*. Retrieved from The Niuean Pop Cultural Archive: <https://www.unknown.nu/futurism/manifesto.html>
- Miyara, F. (2000, December 12). *Sound levels*. Retrieved April 12, 2020, from Scientific Interdisciplinary Ecology and Noise Committee: <https://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/comite/soundlev.htm>
- Moroney, D. (n.d.). *Prélude non mesuré*. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.22290
- (2019). *Music Listening 2019*. International Federation of the Phonographic Industry. Retrieved from <https://ifpi.org/downloads/Music-Listening-2019.pdf>
- Nattiez, J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. (C. Abbate, Trans.) Princeton: Princeton University press.
- Nietzsche, F. (2016). *The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism*. (O. Levy, Ed., & W. A. Haussmann, Trans.) Fairbanks, Alaska, United States of America: Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Retrieved May 3, 2020, from <https://www.gutenberg.org/files/51356/51356-h/51356-h.htm>
- Peterson, R. A., & Kern, R. M. (1996, October). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900-907. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2096460>
- Potts, A. (2015, May 1). The internal death of Japanoise. *Journal for Cultural Research*, 19(4), 379-392. doi:10.1080/14797585.2015.1065654
- Rogers, K. (n.d.). *What's the Difference Between Tempo and Rhythm?* Retrieved from Britannica.com: <https://www.britannica.com/story/whats-the-difference-between-tempo-and-rhythm>
- Russolo, L. (2004). *The Art of Noise (futurist manifesto, 1913)*. (M. Tencer, Ed., & R. Filliou, Trans.) Ubu classics. Retrieved April 14, 2020, from http://www.ubu.com/historical/gb/russolo_noise.pdf
- Sadie, S., & Tyrrell, J. (Eds.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 8). London, United Kingdom: Macmillan Publishers.
- Sadie, S., & Tyrrell, J. (Eds.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 9). London, United Kingdom: Macmillan Publishers.
- Scruton, R. (n.d.). *Programme music*. doi:10.1093/gmo/9781561592630.article.22394

- Shannon, C. E. (1948). A Mathematical Theory of Communication. *The Bell System Technical Journal*, 27, 379–423, 623–656.
- Shapshay, S. (2018, June 14). *Schopenhauer's Aesthetics*, Summer 2018 Edition. (N. E. Zalta, Editor) Retrieved April 7, 2020, from The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/schopenhauer-aesthetics>
- Smirnov, A. (2013). *Sound in Z.: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. London: Koenig Books.
- Vikernes, V. (2005, July). *A Burzum Story: Part VI - The Music*. Retrieved from burzum.org: https://www.burzum.org/eng/library/a_burzum_story06.shtml
- von Foerster, H. (2003). *Understanding understanding: Essays on Cybernetics and Cognition*. New York: Springer.
- Walsh, S. (n.d.). *Discovering Music: early 20th century - Stravinsky and Neoclassicism*. Retrieved from British Library: <https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/stravinsky-and-neoclassicism>
- Whittall, A. (2018). *Discovering Music: early 20th century - Tonality in crisis? How harmony changed in the 20th century*. Retrieved from British Library: <https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/tonality-in-crisis#>
- Wicke, P. (1987). *Rock Music: Culture, aesthetics and sociology*. (R. Fogg, Trans.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Wicks, R. (2017, May 11). *Arthur Schopenhauer*, Spring 2019 Edition. (N. E. Zalta, Editor) Retrieved April 7, 2020, from The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/schopenhauer/>