



**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ  
ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα των τμημάτων Ψυχολογίας και Μ.Μ.Ε.**

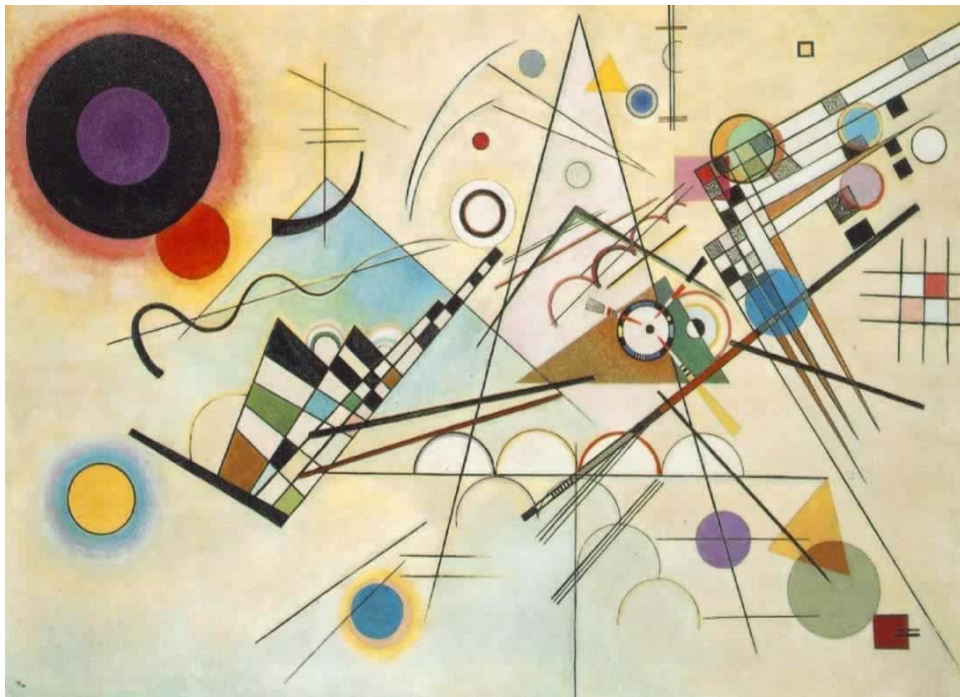
***Ψυχολογία & Μ.Μ.Ε.***

***ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ***

***ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΕΣ: Ατσαλάκη Αμαλία / Λαμπούλου Γεωργία***

***Θέμα:***

***«Το τελετουργικό υπόβαθρο της μουσικής και οι  
επιδράσεις της στον άνθρωπο»***



(Wassily Kandinsky, *Σύνθεση VIII*, 1923, Μουσείο Solomon R. Guggenheim, Νέα Υόρκη)

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Θέμα: «Η τελετουργική συγκρότηση της μουσικής και οι επιδράσεις της στον άνθρωπο».....	3
Α. Εισαγωγή .....	4
1. Εννοιολογική προσέγγιση.....	8
2. Η ηχητική «κατασκευή» της πραγματικότητας στο πεδίο της μυθικής σκέψης: μυθικά σύμβολα και συμβολισμοί του ήχου στην ελληνική μυθολογία. ....	19
3. Μουσική και τελετουργικός θρήνος.....	25
4. Σαμάνοι.....	30
5. Η (δια)χρονική «μετάβαση» της έκστασης.....	38
6. Μουσική και θεραπεία.....	43
Β. Θέματα για συζήτηση–Προβληματισμοί.....	48
Ελληνική και Ξένη Βιβλιογραφία .....	51
Σύνδεσμοι .....	53
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	55
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	56

## **Θέμα: «Η τελετουργική συγκρότηση της μουσικής και οι επιδράσεις της στον άνθρωπο».**

*«Η μουσική είναι νόμος ηθικός. Δίνει ψυχή στο σύμπαν, φτερά στο νου, ανέβασμα στη φαντασία, ευχαρίστηση στην κακοκεφιά, φαιδρότητα στη ζωή, στο κάθετί. Είναι η ουσία της τάξεως και οδηγεί σε ό,τι είναι καλό, δίκαιο και ωραίο, των οποίων η μουσική είναι η αόρατη αλλ' εκθαμβωτική, παθητική και αιώνια μορφή».*

*Πλάτων*

*«Το ίδιο πράγμα μπορεί κάτω από διαφορετική ψυχολογία, να είναι καλό, κακό, ή και αδιάφορο. Η μουσική είναι καλή σε στιγμές μελαγχολίας, κακή σε περίοδο πένθους και αδιάφορη στο θάνατο».*

*Spencer*

*«Ούκουν ένεστι πράξις εν ανθρώποις ήτις άνευ μουσικής τελείται».*

*A. Κοϊντιλιανός*

## **A. Εισαγωγή**

Από τη ζωή στο θάνατο. Από το τίποτα στο παν. Από το μηδέν στη δημιουργία. Από τον ήχο στο θόρυβο. Από την πρώτη αντήχηση στη μουσική και το τραγούδι. Από την ανθρώπινη συνύπαρξη στην τελετουργία. Κάθε στιγμή της φυσικής δημιουργίας, κάθε όριο της ανθρώπινης παρουσίας στη γη εμποτίζεται από το θόρυβο, τον ήχο, τη μουσική της φύσης. Ο ήχος υπήρχε πριν από την εμφάνιση του ανθρώπου. Μετά την εμφάνισή του στη γη ο άνθρωπος θέλει να δημιουργήσει τον δικό του ήχο. Έτσι, ο ήχος εξελίσσεται σε σύνθεση, οριοθετείται και καταλήγει σε μουσική. Η μουσική κατά την εξέλιξή της γίνεται ο προπομπός αλλαγών σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, κυρίως όμως, πηγή έμπνευσης και δημιουργίας σε πνευματικό επίπεδο.

Η μουσική αγγίζει την ανθρώπινη ύπαρξη από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής της. Απαντάται στις ρίζες των θρησκειών, όπου για παράδειγμα το *Tohou-Bohou*, χάος και διάχυτη βοή, υπήρχε πριν από τον κόσμο. Στην Παλαιά Διαθήκη ο άνθρωπος ακούει θόρυβο μόνο μετά το προπατορικό αμάρτημα και οι πρώτοι ήχοι που αντιλαμβάνεται είναι τα βήματα του θεού.

Η μουσική, όπως θα δούμε στη συνέχεια, συμβολοποιείται στους μύθους, αναφερόμενη, πολύ συχνά ως μαγική-θεϊκή δύναμη. Στο πέρασμα του χρόνου χρησιμοποιείται από την εκκλησία με σκοπό την τόνωση του τελετουργικού της θρησκείας με αποτέλεσμα να μετατρέπεται από συμβολική, σε μία περισσότερο επιβλητική και δυναμική μορφή ανθρώπινης επικοινωνίας.

Στην εποχή μας, πέραν της εμπορικής της κυριαρχίας, ακούγεται παντού: σε σιδηροδρομικά δίκτυα, σε αγορές, σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες, αποκτά «εικόνα» σε τηλεοπτικές παραγωγές, συνοδεύει προσωπικές στιγμές και κοινωνικές εκδηλώσεις και καταλήγει να είναι η *τέχνη*, που, όμως, μιλά μία *γλώσσα* παγκόσμια περισσότερο από κάθε άλλη μορφή ανθρώπινης έκφρασης.

Ο Montesquieu αναρωτιέται:

«Γιατί να προτιμηθεί η μουσική ιδιαίτερα; Γιατί από όλες τις τέρψεις των αισθήσεων καμία δεν διαφθείρει την ψυχή λιγότερο»<sup>1</sup>. Ως τέτοια, όμως, (σ.σ.: ως μορφή ανθρώπινης επικοινωνίας) γίνεται αντιληπτή στον άνθρωπο με διαφορετικούς τρόπους.

Η έννοια της μουσικής είναι τόσο παλιά όσο και η δημιουργία του κόσμου, αφού ο *ρυθμός*, από τα βασικότερα στοιχεία της, γεννήθηκε με την πρώτη πνοή ζωής. Το σύμπαν κινείται πάνω σε μια ατέλειωτη ποικιλία ρυθμών: αστρικοί ρυθμοί, εποχιακοί ρυθμοί, ημερονύκτιο. Και ο ανθρώπινος οργανισμός, μέρος του σύμπαντος, λειτουργεί επίσης πάνω σε μια πολύ μεγάλη ποικιλία ρυθμών: βιολογικοί ρυθμοί, οργανικοί ρυθμοί, κυτταρικοί ρυθμοί.

Η προσπάθεια να «εξουσιασθεί» αυτό το μέσο επικοινωνίας, να εισέλθει σε κοινωνικούς κώδικες, αλλά, κυρίως, να συνδυασθεί με ατομικές πρακτικές με σκοπό να γίνει όχημα μεταφοράς μηνυμάτων, κατέστησε επιτακτική τη χρήση της σε άλλες ανθρώπινες πρακτικές συμβολικού περισσότερο χαρακτήρα. Η σημαντικότερη από αυτές είναι η τελετουργία.

Η απλή συμμετοχή στην επικοινωνία μπορεί να γίνει κυρίως μέσω της γλώσσας. Η μουσική, αν και «παγκόσμια γλώσσα», δεν σημαίνει, πως μπορεί να ταυτισθεί με τη γλώσσα. Όπως αναφέρει ο Claude Levi-Strauss:

«Η μουσική δεν είναι μύθος κωδικοποιημένος σε ήχους, αντί για λέξεις. Είναι η γλώσσα μείον το νόημα».<sup>2</sup>

Πραγματικά, η μουσική έχει μία σημασία διαφορετική και συνάμα σύνθετη:

«Αν και ο ήχος παίρνει αξία, όπως το φώνημα, από τις σχέσεις που έχει με άλλους ήχους, είναι, πέρα από αυτό, σχέσεις με ρίζες βαθιές σε ένα πολιτισμό. Το νόημα του μουσικού νοήματος εκφράζεται συνολικά, με τη λειτουργικότητά του και όχι με τη συμπαραταγμένη σημασία καθενός από τα ηχητικά του στοιχεία».<sup>3</sup>

Διαφορά υπάρχει βέβαια και στον τρόπο κατανόησης της μουσικής σε σχέση με τη γλώσσα. Ενώ, το κοινό σημείο επαφής και των δύο είναι ο ήχος, η φωνή, ή, αποστασιοποιώντας τον ήχο από τη γλώσσα, ένα είδος «λεξικολογικής μονάδας»<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Montesquieu Ch.- *Το πνεύμα των νόμων*, Μτφρ. Παπαγιώργης, Κωστής - Κονδύλης, Παναγιώτης Εκδόσεις *Γνώση*, Αθήνα, σελ.272,273

<sup>2</sup> Levi-Strauss Claude -*L' homme nu*, Plon, Paris σελ. 582

<sup>3</sup> Attali Jacques - *Bruits (θόρυβοι)*, Μτφρ. Ανδριτσάνου Ντενίς, Εκδόσεις *Ράππα*, Αθήνα, 1978, σελ.53

<sup>4</sup> Adorno Theodor. W- *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, Μτφρ: Θεοδωρή Λουπασάκης, Γιώργος Σαγκριώτης, Φώτης Τερζάκης, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997, σελ.14, όπου, αναλύοντας την έννοια της λεξικολογικής μονάδας αναφέρει σχετικά:

Η μουσική περιλαμβάνει πράγματα που βρίσκονται πολύ κοντά στις «πρωτογενείς έννοιες», τις οποίες συναντάμε στην επιστημολογία. Κάνει χρήση πρωτοεμφανιζόμενων ψηφίων. Αυτά εγκαθιδρύονται

δηλαδή, ενός κώδικα επαφής ανάμεσα στους φορείς της επικοινωνίας, η γλώσσα στην κατανόησή της προϋποθέτει τα αμοιβαία εξαρτώμενα νοήματα στη διαμεσολαβημένη επαφή της. Ελλοχεύει σε αυτή, η πρόθεση του νοήματος σημείου(λέξης ή νοήματος), την οποία θέλει να εκφράσει. Από την άλλη, η κατανόηση της μουσικής κινητοποιεί την πρόθεση της επικοινωνίας μέσω της ακρόασής της, της εσωτερίκευσής της, της εκτέλεσής της. Ξεκινά ως όχημα επικοινωνίας, αλλά η διαφορά στην «πρόσληψή» της από τον άνθρωπο είναι το «τελετουργικό» της, η ίδια η τέλεσή της, κατά την ερμηνεία και την κατανόησή της. Ο T. Adorno στο έργο του *«Η κοινωνιολογία της μουσικής»*, δίνει μία περισσότερο λυρική ερμηνεία του υπό ανάλυση συσχετισμού και μας εισάγει στη σύνδεση της τελετουργίας με τη μουσική:

«Η γλώσσα της μουσικής είναι αρκετά διαφορετική από την προθετική γλώσσα. Περιέχει μία θεολογική διάσταση. Αυτό, που έχει να πει, αποκαλύπτεται και ταυτόχρονα κρύβεται. Ιδέα της είναι το θείο όνομα, στο οποίο έχει δοθεί σχήμα. Είναι απομυθολογικοποιημένη προσευχή, απαλλαγμένη από κάθε στοιχείο μαγικής αποτελεσματικότητας. Είναι η ανθρώπινη προσπάθεια –καταδικασμένη, όπως πάντα,- να ονομαστεί το όνομα, όχι να μεταδώσει νοήματα»<sup>5</sup>.

Και εδώ ακριβώς έγκειται η σύνδεση της τελετουργίας με τη μουσική. Το συνολικό στοιχείο της ομάδας, η αναζήτηση της ταυτότητά της η λειτουργικότητά της και η πολιτισμική διασύνδεση αυτών, συνιστούν το βασικό πυρήνα της τελετουργίας.

Το δίπτυχο της τελετουργίας–μουσικής διαπερνά την ανθρώπινη ιστορία από τον Όμηρο<sup>6</sup> μέχρι και τις σημερινές μουσικές νόρμες. Αναφερόμαστε σε δίπτυχο, διότι οι τελετουργίες υποβάλλουν τους συμμετέχοντες σε συγκεκριμένες διαδικασίες και τη μουσική σε συγκεκριμένες νόρμες. Από την άλλη, η ίδια η μουσική, είτε, αποτελώντας τμήμα ενός συγκεκριμένου τελετουργικού, είτε ως τέχνη, επιβάλλει τη δική της «τελετουργία» στη μέθεξή της απόλαυσής της, μέσα από το ρυθμό της, όταν

---

από την τονικότητα. Αν η τονικότητα δεν γεννάει ακριβώς έννοιες, μπορεί τουλάχιστον να ειπωθεί ότι παράγει λεξικολογικές μονάδες.

<sup>5</sup> Adorno Theodor. W- *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997, σελ 15

<sup>6</sup> Η Ιστορία διδασκόταν κατά μεγάλο μέρος μέσω της μουσικής (οι ραγωδοί εκτελούσαν τα ομηρικά έπη), ενώ η Αστρονομία ήταν ουσιαστικά μία μουσικομαθηματική επιστήμη και φιλοσοφία (θεωρία της Αρμονίας των Σφαιρών). Η μουσική ήταν ένας τρόπος περιγραφής του Κόσμου, με βάση την οποία οι αρχαίοι ζούσαν τόσο τις καθημερινές τους πράξεις, όσο και ρύθμιζαν τις τελετές τους καθ' όλο το έτος.

αυτός βέβαια συνδυασθεί με τις προτιμήσεις και την ιδιαίτερη ψυχοσύνθεση του κοινού στο οποίο αναφέρεται.

Αυτό το σημείο επαφής θα μας απασχολήσει στις υποενότητες που ακολουθούν. Κάνοντας μία απόπειρα να συνδέσουμε αρχικά τις έννοιες μουσική και τελετουργία, θα αναλύσουμε το πώς η μουσική μετεξελίχθηκε από ήχο σε σύνθεση με τη σημερινή μορφή παράλληλα με τα ιστορικά βήματα της ανθρώπινης εξέλιξης.

Μέσα από την προσπάθεια μιας εννοιολογικής προσέγγισης της μουσικής και της τελετουργίας, θα εστιάσουμε στο πώς η ελληνική μυθολογία εμπλέκει τη μουσική σε κάθε ανθρώπινη πλευρά της ζωής, μέσα από συμβολισμούς και «ηχητικές κατασκευές». Από σαγηνευτική δύναμη γίνεται εργαλείο πειθούς για τους θεούς και τους θνητούς. Από «απαγορευμένος καρπός»<sup>7</sup> μετατρέπεται σε «όπλο υποταγής» κάθε δύναμης ακόμη και της μεγαλύτερης, της θεϊκής<sup>8</sup>. Στο κεφάλαιο της τελετουργίας του θρήνου αναλύεται η σημασία του συνδυασμού της μουσικής με την τελετουργία στην ιδιαίτερη σημασία που έχει σε μία οικογενειακή τραγική στιγμή μέσα στο πλαίσιο πάντοτε της κοινότητας, στην οποία εντάσσεται. Στην έκτη ενότητα οι Σαμάνοι μας εισάγουν στο «χρονικό της έκστασης». Μέσα από το πρίσμα των πρώτων ήχων, οι σαμάνοι δημιουργούν το τελετουργικό τους δρώμενο και σκιαγραφούν ένα πλαίσιο ένωσης πληθυσμών, τη δημιουργία της δικής τους «ταυτότητας», την κατασκευή μιας αρχικής μορφής κοινωνικού ιστού.

Στο τελευταίο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τη χρήση της μουσικής για θεραπευτικούς σκοπούς σε ασθένειες ψυχικές ή και σωματικές. Η μουσική ως κινητοποιός δύναμη για θεραπευτικούς σκοπούς, αλλά και ως πρόσφορο έδαφος δημιουργίας επιρροών ιδιαίτερα για τους νέους.

Τα ερωτήματα που θα προκύψουν από τις αναλύσεις θα συμπυκνωθούν στο τέλος της μελέτης με σκοπό την αναζήτηση της σημερινής κατεύθυνσης και πορείας των τελετουργιών που ενδύονται μουσικά την πρακτική τους ή της μουσικής που δημιουργεί και χαράσσει νέες τελετουργικές πρακτικές στο πεδίο του ανθρώπινου ψυχισμού.

---

<sup>7</sup> Το «μαγικό» τραγούδι των σειρήνων που δεν επιτρέπεται να ακούσει κανένας, αλλά ακούει ο Οδυσσεύς αλυσσοδεμένος στο κατάρτι.

<sup>8</sup> Το πέραςμα του Ορφέα από τον κόσμο των θνητών στον κόσμο του Πλούτωνα, όπου όλα γαληνεύουν υπό το άκουσμα του τραγουδιού του.

## 1. Εννοιολογική προσέγγιση



Χειρόγραφο παρτιτούρα του Johann Sebastian Bach της 1<sup>ης</sup> πράξης του έργου Σονάτα για βιολί Αριθμός έργου Νο 1. Η φωτογραφία αντλήθηκε από το διαδικτυακό τόπο: [http://www.musiciansgallery.com/music/cruft/cruft\\_bach\\_sonata1.jpg](http://www.musiciansgallery.com/music/cruft/cruft_bach_sonata1.jpg), Σεπτέμβριος 2001

### 1.1. Μουσική

Η ανάγκη να τεθούν πλαίσια και «άκρα» σε τομείς ανθρώπινης δημιουργίας, όπως είναι η μουσική δημιουργεί αντιρρήσεις, αλλά και έντονες διχογνωμίες ιδιαίτερα σε ζητήματα ορισμών και οριοθέτησης τέτοιων εννοιών. Ενσκήπτοντας, περισσότερο, σε ιστορικές αναφορές, θα εστιάσουμε στην ετυμολογική αρχή της υπό εξέταση έννοιας και στη συνέχεια θα τη συνδέσουμε με τον ιδιαίτερα «πρακτικό»<sup>9</sup> χαρακτήρα της

---

<sup>9</sup> Εδώ, ο «πρακτικός» χαρακτήρας αναφέρεται με την έννοια του αναφερόμενου στην πράξη, στην τέλεση και λιγότερο στη λειτουργική αποτύπωση της τέλεσης της τελετουργίας καθ' αυτής.



τελετουργίας<sup>10</sup>. Κατά αυτόν τον τρόπο θα συνδεθούν οι έννοιες του μύθου και της μουσικής σε μία προσπάθεια να δώσουμε μία «εικόνα» του ήχου μέσα από τις συμβολικές–μυθολογικές αναφορές του.

Οι μούσες θεωρούνται η ετυμολογική αρχή της λέξης μουσική.

Η λέξη *μουσική* προέρχεται από τις *μούσες*, τις εννέα αρχαίες ελληνικές θεότητες. Οι *μούσες* ήταν θυγατέρες της Μνημοσύνης (δηλαδή της μνήμης, διότι η ίδια η μουσική λειτουργούσε μόνον με βάση την ακουστική μνήμη) και του Δία.

«Οι *μούσες* δεν σχετίζονται αποκλειστικά και μόνο με τη στενή έννοια της μουσικής, όπως την εννοούμε σήμερα, δηλαδή τη σύνθεση, εκτέλεση και ακρόαση οργανικών ήχων, ασμάτων και ρυθμικών αξιών. Αυτές υπαγορεύουν στους ηγέτες λόγους, δια των οποίων θα επαναφέρουν την ειρήνη στους λαούς. Άρα είναι πρώτιστο καθήκον ενός «φωτισμένου» ηγέτη να έχει την ικανότητα να επικοινωνεί με τις *μούσες*, αλλιώς είναι σφετεριστής και όχι ηγέτης. Τους χαρίζουν ακόμη το δώρο της πραότητας, για να είναι αγαπητοί στους υπηκόους τους. Είναι θεότητες που κυριαρχούν στη Σκέψη, με όλες της τις μορφές, από τις γήινες μέχρι τις ουράνιες. Έτσι εξηγείται και η εκδοχή της καταγωγής τους από τον Ουρανό και τη Γαία. Το πρώτο άσμα των μουσών ήταν ο ύμνος της νέας τάξης που δημιουργήθηκε στο σύμπαν μετά τη νίκη των Ολύμπιων θεών πάνω στους Τιτάνες».<sup>11</sup>

Το ευρύ φάσμα των πτυχών της ανθρώπινης ζωής, που καλύπτουν οι μούσες εξηγεί την πίστη των ανθρώπων στην αρχαία Ελλάδα περί της ενότητας της μουσικής με το χορό, την ποίηση, το θέατρο.

---

<sup>10</sup> Όπως αντιλαμβάνεται κανείς, η αναζήτηση ορισμού στις έννοιες αυτές έχει έναν «αφαιρετικό» χαρακτήρα με την έννοια της επιλογής των πηγών που αναφέρονται στη σχέση της μουσικής με την τελετουργία.

<sup>11</sup> Εκτενέστερη αναφορά για τις μούσες βλ.

[http://www.e-zine.gr/modules.php?name=News&new\\_topic=24](http://www.e-zine.gr/modules.php?name=News&new_topic=24) [http://www.e-zine.gr/modules.php?name=News&new\\_topic=24](http://www.e-zine.gr/modules.php?name=News&new_topic=24)

Ιδιαίτερα για όλες τις μούσες από την ίδια ηλεκτρονική σελίδα σημειώνουμε:

Η Καλλιόπη, μητέρα του Ορφέα και κατ' άλλους του Ομήρου, είναι προστάτιδα της Επικής ποίησης, που αντιστοιχεί κατά κύριο λόγο στην ομηρική εποχή και θεωρούνταν η πλέον αξιότιμη από τις Μούσες.

Η Κλειώ (κλέος = δόξα) είναι η πρώτη των Μουσών, προστάτιδα της Ιστορίας και του Έπους επίσης. Η Πολύμνια, μητέρα του Έρωτα και κατ' άλλους του Ορφέα, προστάτιδα της Μιμικής και εφευρέτης της Λύρας, της Ορχησης (= χορός) και της Γεωμετρίας.

Η Ευτέρπη, εφευρέτης της Αυλητικής (ο αυλός είναι ο πρόγονος του φλάουτου).

Η Τερψιχόρη, προστάτιδα της Χορικής ποίησης και του Χορού.

Η Ερατώ, προστάτιδα της Λυρικής ποίησης και του Έρωτα, εφευρέτης του Χορού, και των Ύμνων προς τους αθανάτους. Έχει σαν έμβλημα την αρχαία ελληνική κιθάρα.

Η Μελπομένη (μολπή = χορευτικό άσμα προς τιμή θεού), εφευρέτης και προστάτιδα της Τραγωδίας.

Η Θάλεια είναι προστάτιδα της Κωμωδίας και γενικότερα της ευθυμίας.

Η Ουρανία είναι προστάτιδα της Αστρονομίας.

Είναι αλήθεια πως η ποίηση ακούγεται ευχάριστα εξαιτίας των εύηχων λέξεων που χρησιμοποιεί, αλλά η μελωδία και ο ρυθμός της δεν προκαλούν πάθος. Ενώ, η μουσική, από μόνη της, διαπαιδαγωγεί τον άνθρωπο και με τις πράξεις και τα λόγια που απαγγέλλονται από τον καθένα, παίρνει μορφή και κίνηση. Επομένως, ο ρυθμός, συστατικό στοιχείο της μουσικής δημιουργίας ακολουθεί τον άνθρωπο στα βήματά του. «Το έμβρυο αισθάνεται τις κινήσεις της μητέρας του, την αναπνοή της, τους καρδιακούς ρυθμούς της. Η επαφή με το μουσικό κόσμο ξεκινά με την αρχή της ζωής. Η νέα ζωή θα ακολουθήσει τον ήχο της μητέρας και των ρυθμών της ανάσας της και θα πορευθεί με αυτόν, μέχρι αυτή η νέα ζωή να πάρει την πρώτη της ανάσα. Και, επειδή η αίσθηση αυτή είναι και η ισχυρότερη για το βρέφος, θα εξακολουθήσει να έχει βασικό του σηματοδότη τη φωνή της μητέρας και τους ήχους του περιβάλλοντος. Άλλωστε, οι ηχητικές εντυπώσεις της ενδομήτριας ζωής αποτελούν ένα γενετικό ηχητικό μωσαϊκό που, σε συνδυασμό με τις κληρονομικές ηχητικές εμπειρίες της οικογένειας και της φυλής του κάθε ατόμου, καθώς και τις καθαρά προσωπικές ηχητικές εμπειρίες της πορείας του στη ζωή, καθορίζουν την ηχητική του ταυτότητα»<sup>12</sup>.

Η πρακτική χρήση της μουσικής εκπορευόταν, σε όλες τις εποχές, από μία βιολογική ανάγκη ύπαρξης σταθερού ρυθμού, τον οποίο ακολουθώντας ο άνθρωπος, γινόταν εμφανώς ικανότερος να εκτελέσει ορισμένες απλές ή δύσκολες εργασίες. Το φυσικό περιβάλλον, στο οποίο ζούσε ο άνθρωπος, αλλά και ο ίδιος ο οργανισμός του, υπαγόρευαν τέτοιους ρυθμούς. Ο πρωταρχικός ρυθμός είναι οι χτύποι της καρδιάς. Επειδή λοιπόν ο πρωτόγονος άνθρωπος αντιλαμβανόταν πολύ εύκολα τη μεταβολή που είχαν οι παλμοί του, ανάλογα με την κατάστασή του, το πιο εύκολο πράγμα ήταν αρχικά να επιδιώξει με τους γοργούς ρυθμούς ενός τυμπάνου να εκφράσει τους παρόμοια γοργούς ρυθμούς της καρδιάς του, όταν τον κυνηγούσαν είτε θηρία είτε εχθρικές φυλές. Με τον τρόπο αυτό, μια ορισμένη συχνότητα χτύπων σήμαινε τον κίνδυνο, μία άλλη σήμαινε το κυνήγι, κάποια άλλη πιο αργή σήμαινε τη νίκη ή την παύση του κινδύνου.

---

<sup>12</sup> Από άρθρο της εφημερίδας «Η Καθημερινή» που επιμελήθηκε η Ψυχολόγος-Μουσικοθεραπεύτρια Λιάννα Πολυχρονιάδου .

Περισσότερες λεπτομέρειες στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

[http://www.kathimerini.gr/4dcgi/\\_w\\_articles\\_kathglobal\\_2\\_01/02/2004\\_1281089](http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_2_01/02/2004_1281089),

εντοπίστηκε την 15/08/2007

Η μουσική είναι έκφραση λέξεων και τόνων, που όμως κατανοείται μόνο στο μέτρο της ανθρώπινης ακοής μας. Διότι, οι ήχοι που μπορεί να συλλάβει το ανθρώπινο αυτί είναι οι 20.000 παλμικές κινήσεις του αέρα, με βαρύτερο ήχο τις 15 αναπλάσεις το δευτερόλεπτο. Εδώ, οι νόμοι της φυσικής είναι αμείλικτοι, αλλά η ανθρώπινη ψυχολογία δείχνει να τους έχει αρωγό στην απόλαυση της ακρόασης. «Είναι η γλώσσα η παγκόσμια, η ιδιαίτερα εκφραστική και ευχάριστη με την οποία φανερώνει τον εσωτερικό του κόσμο και ζητά να παραστήσει και να μεταδώσει τις ψυχικές του διαθέσεις, τα αισθήματα του, τα ιδανικά του, τους πόθους του».<sup>13</sup>

Ιδανικά, πόθοι, επιθυμίες, διαθέσεις, όνειρα έχει ο κάθε άνθρωπος. Ο τρόπος ανάγνωσης της μουσικής είναι εντελώς διαφορετικός για τον καθένα. Συνοδεύουμε με μουσική τις καθημερινές μας δραστηριότητες, αλλά εκφραζόμαστε καλλιτεχνικά ή διασκεδάζουμε έντονα μέσα από τη διαφορετική προσωπική μουσική μας έκφραση. Αυτός ο τρόπος αποδοχής, ανάγνωσης των μουσικών ερεθισμάτων–μηνυμάτων αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους παράγοντες δημιουργίας του τελετουργικού πλαισίου, στο οποίο θα ενταχθεί ο ακροατής–αποδέκτης του ηχητικού-μουσικού μηνύματος.

Μέσω της μουσικής ο συνθέτης μπορεί να εκφράζει πόνο, ενώ ταυτόχρονα η ίδια μουσική να σιγοτραγουδάει την ευτυχία. Ο Bruno Walter δηλώνει ότι «η μουσική κυοφορεί τη μεγαλύτερη χαρά μιας μεγαλειώδους συμφιλίωσης»<sup>14</sup>.

Αυτή η εσωτερικότητα των συναισθημάτων, που η μουσική κινητοποιεί προς οποιαδήποτε κατεύθυνση, στοιχειοθετεί και το μεγάλο ενδιαφέρον της. Παράλληλα, η σχέση της μουσικής με το τελετουργικό πλαίσιο, που την περιβάλλει, είναι μία από τις αιτίες για πολλές ψυχολογικές και κοινωνικές καταστάσεις, στις οποίες αναφερθήκαμε στην εισαγωγή μας. Αντιρρήσεις πάνω στο ζήτημα των επιρροών αυτών μπορούν εγερθούν. Κυρίως, στη δυναμική επιρροής ενός ήχου όσον αφορά στην κινητοποίηση του θυμικού και της μεταβολής της ανθρώπινης ψυχολογίας. Όταν, όμως, η μουσική καταλαμβάνει τόσα πεδία της ανθρώπινης συμπεριφοράς, ιδιαίτερα στο συνδυασμό της με μία ακολουθία κινήσεων, διαδικασιών,

---

<sup>13</sup> Άρθρο που επιμελήθηκε ο Βουρλής Αθανάσιος, Λέκτορ Πανεπιστημίου Αθηνών στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

<http://www.byzantinemusic.gr/music.html>

εντοπίστηκε την 15/08/2007,

Στη συγκεκριμένη διεύθυνση ο αρθρογράφος συσχετίζει την έννοια της μουσικής με τη θεολογική της περισσότερο χροιά, συνδυάζοντας ιστορικά στοιχεία καταγωγής της μουσικής από την Αρχαία Ελλάδα καταλήγοντας διαμέσου του Βυζαντίου στη σημερινή δημόδη της έκφραση.

<sup>14</sup> Walter Bruno, *Περί της ηθικής δύναμης της μουσικής*, Εκδόσεις Ροές, Αθήνα 2001, σελ.30-1.

τελετουργικών ειδικότερα πεπραγμένων, όταν οι νότες χρησιμοποιούνται για να θεραπεύσουν παθογενείς καταστάσεις, προβάλλει επιτακτική η ανάγκη ανάλυσης της έννοιας της τελετουργίας ως προς τη σχέση που δημιουργεί με τη μουσική και τα αποτελέσματα που επιφέρει ο συνδυασμός και των δύο.

## **1.2. Τελετουργία**

Ο τυπικός χαρακτήρας της τελετουργίας, η επανάληψη και στήριξη αυστηρού τυπικού είναι εκείνο, που την καθιστά ξεχωριστή. Αναλόγως του τελετουργικού, εκτελούνται ορισμένες χειρονομίες (στα τελετουργικά δρώμενα οι άνθρωποι δεν χρησιμοποιούν τις χειρονομίες, όπως όταν μιλάνε μεταξύ τους στην καθημερινή ζωή), λέγονται συγκεκριμένα λόγια με καθορισμένη σειρά και το όλο εθιμοτυπικό αναπτύσσεται μέσα σε προκαθορισμένους κανόνες. Όσα διαδραματίζονται κατά τη διάρκεια των τελετουργιών, αναφέρονται σε σημαντικά γεγονότα για τις ζωές των ανθρώπων που συμμετέχουν στα τελετουργικά δρώμενα.

Η σπουδαιότητα των ενεργειών αυτών υποδηλώνει ταυτόχρονα και την αναγκαιότητα των συμμετεχόντων να χρησιμοποιήσουν τα μέσα εκείνα, που θα είναι και τα περισσότερο αποτελεσματικά στην επιρροή, την υποβολή και την επιτυχία τελικά της ίδιας της τελετουργίας. Οι αναφορές για την έννοια της τελετουργίας είναι πολλές. Η προσπάθεια εξήγησης και ανάλυσης της εν λόγω έννοιας θα πρέπει να εστιασθεί στο συνδυασμό της τελευταίας με βασικά χαρακτηριστικά του μουσικού δρώμενου.

Ο W. Burkert στο έργο του «Αρχαία Ελληνική Θρησκεία Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή», ορίζει την τελετουργία τόσο από κοινωνική, όσο και από επικοινωνιακή σκοπιά.

Πιο συγκεκριμένα:

«**Τελετουργία** είναι μια ενέργεια με σημειωτικό χαρακτήρα αποκομμένη από το πρωταρχικό και πρακτικό περιεχόμενό της. Η λειτουργία της κανονικά έγκειται στο σχηματισμό ομάδων, στην αλληλεγγύη, στο διάλογο μεταξύ των μελών της ομάδας. Σύμφωνα με τα ανωτέρω, προκύπτει ότι από την αρχική απομάκρυνση προς κάτι εξωανθρώπινο έπεται και η κατεξοχήν κοινωνική λειτουργία της τελετουργίας»<sup>15</sup>.

Στο σημείο αυτό, προκύπτουν και οι πρώτες εννοιολογικές συνδέσεις της έρευνάς μας. Το υπερβατικό, το «εξωανθρώπινο», ενώνεται με το κοινοτικό (σ.σ. της

---

<sup>15</sup> Burkert W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή*, μτφ. Ν. Μπεζεντάκος- Α. Αβαγιανού, Αθήνα 1993, σ. 133-134

τελετουργίας) και κατ' επέκταση το κοινωνικό, μέσω αυτής της «μυστικιστικής» επικοινωνίας, την οποία, όμως, χρησιμοποιεί, τόσο ο μύθος στις συμβολικές αναφορές του, όσο και η μουσική στις ηχητικές εκφράσεις της. Στην Αρχαία Ελλάδα οι μνητικές τελετές λάμβαναν χώρα μέσα σε σκοτεινούς ναούς και σε μυστικά δωμάτια. Οι αναπαραστάσεις των μυθολογικών σκηνών μέσα στα άντρα όπου λάμβαναν χώρα οι μνήσεις, συνέβαλαν στο να αισθάνεται ο μουσόμενος ότι προσέγγιζε τον θεό τον οποίον επικαλούνταν. Δια της εκστατικής θέας του θείου και της κοινωνίας με την αποκαλυπτόμενη σε αυτούς θεότητα, πίστευαν ότι μπορούσαν να αποφύγουν κάθε κακό σε αυτήν την ζωή, αλλά να τύχουν και της θεϊκής εύνοιας και σωτηρίας στην επέκτεινα ζωή. Πίστευαν απόλυτα όχι μόνον ότι ο ίδιος ο θεός ήταν παρών, αλλά ότι μετείχαν κατά κάποιο τρόπο στην θεότητα του<sup>16</sup>.

Αυτός ο συνδυασμός του θείου με το ανθρώπινο, του ατομικού με το ομαδικό, κυρίως όμως υπό την έννοια του «ανήκειν» κάπου και λιγότερο με την έννοια της σωματικής αποκλειστικά συνεύρεσης, το νόημα της αλλαγής και οι συνέπειες αυτής στον ανθρώπινο ψυχισμό φέρνει πιο κοντά το διαδικαστικό της τελετουργίας με τη μουσική.



Μούσα που κουρδίζει την κιθάρα της. Εσωτερικό κυπέλλου από την Ερέτρια, περ. 470-460 π.Χ., Λούβρο, ΦΩΤ. Jastrow (2005)

---

<sup>16</sup> Περισσότερα για τις αρχαίες ελληνικές τελετές μπορούν να αντληθούν από τον ιστότοπο [archieve](http://www.archive.gr/modules.php?name=News&file=article&sid=65), ή <http://www.archive.gr/modules.php?name=News&file=article&sid=65> με τις ιδιαίτερες αναφορές του Τσοπάνη Κωνσταντίνου-Δρ. Ιστορίας και Φιλοσοφίας των Θρησκευμάτων.

### 1.3. Σχέση Τελετουργίας και μύθου

Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι βασικά συστατικά της τελετουργίας είναι η ομάδα, τα σύμβολα και η διαδικασία της επικοινωνίας μέσω κυρίως της επανάληψης για τη δημιουργία ενός ιδιαίτερου «μύθου» σχετικά με τη συνολική πρακτική. Η δυνατότητα επανάληψης αυτής της διαδικασίας σε χρονικές ή τοπικές συντεταγμένες και η επαναφορά σ' ένα "εδώ" και ένα "τόρα" των πρωταρχικών γεγονότων, αποτελεί το τυπικό, την *τελετή*.

Η *τελετουργία*, όμως, δεν αποσκοπεί μονάχα στην απομίμηση του μυθικού πρότυπου γεγονότος, αλλά και στην αναβίωσή του. Η συνειδητή αναβίωση του εν λόγω μύθου, μέσω της τελετής είναι η *μύηση*. Στη *μύηση* ο υποψήφιος αντιλαμβάνεται την ουσία του *μύθου* βιώνοντάς τον, γι' αυτό η βίωση της διδασκαλίας συνεπάγεται τη *μύηση*, σφραγίδα της οποίας είναι η *τελετή μύησης*.

Η διαφορά άλλωστε μιας απλής «ανάγνωσης», αφήγησης ή διήγησης ενός γεγονότος σε σχέση με το μύθο είναι η τελετουργία.

Η ιεροτελεστία μιμείται με τις ιερές της χειρονομίες το ιερό σχέδιο. Κάθε χειρονομία έχει σημασία. Η ιεροτελεστία είναι μια «συνταγή» που φέρει μέσα της τις μυθικές έννοιες και είναι χάρη στην ιεροτελεστία που οι συμβολικές χειρονομίες γίνονται λειτουργίες, πράξεις και επομένως αποτελεσματικές στο φυσικό και τον ψυχο-πνευματικό κόσμο. Η ιεροτελεστία είναι τελικά το «όχημα» της τελετής και γίνεται ο ενδιάμεσος κρίκος ανάμεσα στο *μύθο* και την *τελετή*.

Ο ίδιος ο χώρος στην τελετουργία δεν μπορεί να οριστεί εδαφικά–γεωγραφικά, αλλά κυρίως συμβολικά. Και αυτό συμβαίνει, διότι η παραβίαση του απαγορευμένου χώρου (άβατου) από άτομα που δεν έχουν περάσει από τα απαραίτητα στάδια και τις διαβατήριες τελετουργίες για να μνηθούν στους ανάλογους ρόλους. Μπορεί να σηματοδοτήσει κρίση, επανάσταση, βία, κατάλυση της τάξης. Ο ιδιαίτερος χώρος της τελετουργίας περιλαμβάνει την περιοχή ανάμεσα στο ιερό (sacred) και το βέβηλο (profane). Η τελετουργία «εκδραματίζει» το μύθο, ερμηνεύοντας το ανερμήνευτο ή ανεξήγητο και εξορκίζοντας τις σκληρές πραγματικότητες της νοητικής ζωής. Μέσω της συμβολικής επεξεργασίας καθυστεράει τις θεμελιώδεις ανησυχίες και τα ερωτήματα του ανθρώπου για τον κόσμο, το σώμα, το θάνατο, τα ανθρώπινα συναισθήματα γενικά (ελπίδα, ανασφάλεια, μοναξιά, φόβος) και για τη ρευστότητα του κόσμου.

Ο εν λόγω συμβολισμός ενυπάρχει από την πρώτη στιγμή γέννησης της μουσικής. Η ιστορία της μουσικής είναι, πριν από όλα, η ιστορία της μετάπλασης των ανθρώπινων παραστάσεων σε ήχο, καθώς και η ιστορία της τεχνικής και του επιδέξιου χειρισμού των δακτύλων, του κορμιού και των μουσικών οργάνων, που κάνουν τις παραστάσεις αυτές να εξελίσσονται,<sup>17</sup> μετατρέποντας τον απλό ήχο σε σύνθεση, την απλή μελωδία σε μουσικό έργο τη μικρή επιρροή στην ανθρώπινη ψυχολογία σε κινητοποιή ενέργεια.

Από τις ενασχολήσεις που σήμερα ονομάζουμε καλλιτεχνικές, αλλά στη γέννηση της ιστορίας εξυπηρετούσαν τελετουργικούς-μυστηριακούς και πρακτικούς-εργασιακούς σκοπούς, οι δρωμενικές παραστασιακές τέχνες οι οποίες εκφράζονται στο σύνολό τους με το σύνθετο τελετουργικό δρώμενο χορού, μουσικής και λόγου, το επονομαζόμενο τριφυές, τρισυπόστατο<sup>18</sup>.

Το τριφυές προέκυψε όταν ο άνθρωπος πρόσθεσε στην καθημερινότητα του λόγου και στην κίνησή του μελωδικότητα και ρυθμικότητα, με απώτερο σκοπό να συμβάλει θετικά στη διαδικασία της γονιμότητας, αναπαραγωγής και ανανέωσης της φύσης<sup>19</sup>.

Η αρμονική σύζευξη της μουσικής, του χορού και του λόγου επιτυγχάνεται μέσω του ρυθμού. Η συχνότητα ακρόασης συγκεκριμένων ήχων επηρεάζει την

---

<sup>17</sup> Finklestein, Sidney –*Εισαγωγή στο νόημα της μουσικής*, Εκδόσεις Άτλας, Μτφρ. Κορνήλιος, Μανώλης, Αθήνα, σελ. 7,

εξηγώντας αυτή τη μετάπλαση ο συγγραφέας τονίζει ότι «αυτή η μετάπλαση είναι πάντα κοινωνική στη φύση της, επειδή είναι προϊόν αναρίθμητων πράξεων και ανακαλύψεων που κάθεμιά προστίθεται στην άλλη και κρίνεται από το ρόλο της σε μία κοινωνία ανθρώπων.

<sup>18</sup> Λέκκας Δ., *Το πρωτογενές δρώμενο: Ιστορική βάση και λειτουργίες*, στο Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής Μουσικής και Χορού, Τ.Α. ΕΑΠ Πάτρα 2003, σελ.218.

<sup>19</sup> Ο Βιρβιδάκης Στ. αναφέρει σχετικά:

Η πρώτη μορφή κοινωνικής οργάνωσης, στις απαρχές της ανθρώπινης ιστορίας, είχε τη μορφή μικρής αγέλης, οργανωμένης με βάση κληρονομικά κριτήρια και με στοιχειώδη ιεραρχική δομή.

Χαρακτηριστικά των μελών αυτών των πυρηνικών κοινωνικών ομάδων ήταν η «ταυτοτική ομοιογένεια». (Βιρβιδάκης Στ., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, Τ.Α. ' , ΕΑΠ, Πάτρα 2003 ,σελ.218)

Και συνεχίζει:

Η έννοια του καταμερισμού -κοινωνικού, εργασιακού, καλλιτεχνικού– συμβαδίζει με την προοδευτική ανάπτυξη των κοινωνιών αυτών και την συνακόλουθη αξιοποίηση των ιδιαίτερων ικανοτήτων και ταλέντων του κάθε ατόμου.

Όσον αφορά στον καλλιτεχνικό τομέα, σύμφωνα με αυτό το εξελικτικό μοντέλο, ο πρώτος διαχωρισμός εντοπίζεται στην διάκριση των παραστατικών και των εικαστικών τεχνών. Στο πλαίσιο των παραστατικών τεχνών δημιουργήθηκε και το πρώτο σύνθετο τελετουργικό δρώμενο μουσικής-χορού-λόγου, στα πλαίσια τελετουργικών και λατρευτικών πράξεων. Η ύπαρξη των τριών αδιαχώριστων συνιστωσών – της μελωδίας, της όρχησης και της αφήγησης – οδήγησε στην επονομασία του πρωτογενούς δρωμένου ως τριφυούς, τρισυπόστατου, τριαδικού κλπ (ο.π. σελ. 219)



ανθρώπινη συμπεριφορά, όπως οι κινήσεις του χορού υπακούν σε συγκεκριμένο ρυθμό. Διάφορα είδη τραγουδιών ή χορών κατηγοριοποιούνται βάσει του ρυθμού τους. Ο Αθανάσιος Θ. Βουρλής, Λέκτορ Πανεπιστημίου Αθηνών, κάνοντας μία εκτενή ανάλυση των ειδών του ελληνικού τραγουδιού, αναφέρει, ενδεικτικά, για την ψαλμωδία:

«Τα στοιχεία που συγκροτούν το μουσικό είδος της ψαλμωδίας και της προσδίδουν την ειδοποιό διαφορά, το «ίδιο» σε σχέση με τα άλλα είδη μουσικής, είναι τρία : ο λόγος, το μέλος και ο ρυθμός. Η ποιότητα και το είδος των στοιχείων αυτών προσδιορίζουν το «ήθος» και τον χαρακτήρα ενός μουσικού είδους ή μιας ψαλμωδίας. Ο χριστιανισμός παραλαμβάνει έτοιμο το θεσμό της ψαλμωδίας με τη συγχώνευση ιουδαϊκών, ελληνικών και χριστιανικών στοιχείων και αντιλήψεων, αφού προηγουμένως τα διαφοροποιεί, τα μεταλλάσσει, τα μορφοποιεί και τα ανακαινίζει, σύμφωνα με το νέο του πνεύμα και τις λειτουργικές του ανάγκες»<sup>20</sup>.

Το στοιχείο λοιπόν του ρυθμού είναι κοινό και στις τρεις προαναφερθείσες έννοιες. Η μουσική συντίθεται από το ρυθμό, η τελετουργία εντάσσει τα «αντικείμενά» της (κοινωνούς της) μέσω ρυθμικών κινήσεων και παλμών, ο χορός αποτελεί την ένωση και των τριών. Ο ρυθμός εντάσσει την έννοια του χρόνου, του τώρα και του πεπερασμένου, του νυν και του επέκεινα στο συμμετοχικό πλαίσιο του «είναι» των κοινωνιών της. Η εσωτερικότητα<sup>21</sup> της απήχησης της μουσικής αποδεικνύεται από τη δυναμική της συμμετοχής της ομάδας που την αποτελούν. Η δυναμική αυτή προκύπτει από την τελετουργική συγκρότηση όλης της ομάδας στο εν λόγω σύνολο ατόμων. Με άλλα λόγια, η μουσική ωθεί στην τελετουργική της αποτύπωση, όπως και η ίδια η τελετουργία χρειάζεται τη δύναμη της μουσικής, για να δημιουργήσει το πλαίσió της. Η μουσική, δηλαδή, ούσα αρχικά ένας ήχος, εσωτερικός και απροσδιόριστος, βρίσκει το χώρο της, στο «είναι» του ατόμου,

---

<sup>20</sup> Βουρλής Αθανάσιος Θ – Λέκτορ Πανεπιστημίου Αθηνών, άρθρο «Περί μουσικής», όπως εντοπίστηκε την 18/09/2007 στον ιστότοπο, <http://www.byzantinemusic.gr/music.html>

<sup>21</sup> Η εσωτερικότητα των τεχνών, βάσει της ανάλυσης του Hegel, «είναι μία έννοια δύσκολα προσβάσιμη, που υπονοεί αφενός τον εσωτερικό χαρακτήρα των περιεχομένων που πραγματεύονται αυτές οι τέχνες, ο οποίος ουδέποτε πλέον μπορεί να αποτυπωθεί πλήρως στην εξωτερική μορφή (συναίσθημα, παράσταση, ιδέα), αφετέρου σε ένα άλλο επίπεδο, την εσωτερική σχέση του περιεχομένου προς την καλλιτεχνική του εμφάνιση, τέλος, δε, το χαρακτήρα του ίδιου του υλικού των τεχνών αυτών, που αφαιρείται σταδιακά από την τρισδιάστατη χωρικότητα, αποκτώντας, έτσι, το ίδιο εσωτερικότητα με το να προσεγγίζει την αϋλότητα του συναισθήματος και της παράστασης». Hegel - *Η αισθητική της μουσικής*, Μτφρ: Τσέτσος, Μάρκος, Εκδόσεις Ροές, Αθήνα, 2002, σελ. 129,130.

αποκτά υπόσταση και επανασυντίθεται στο συνεχές του ατόμου. Κατόπιν αυτού, το άτομο αναζητά έναν εξωτερικό πλέον χώρο έκφρασης, ταυτοποίησης, συλλογικότητας που βρίσκεται στο χωρικό–τοπικό σημείο τοποθέτησης του σώματός του. Το αποτέλεσμα αυτής της ιδιότυπης «συνύπαρξης» είναι μία αρμονική χωρο-χρονική ολότητα, όπου άτομο και ομάδα, διαμέσου της υποκειμενικότητας των συναισθημάτων τους συμμετέχουν στην «αντικειμενικότητα» του κοινού τους σκοπού, της κοινής τους πορείας προς την πλήρωση.

**2. Η ηχητική «κατασκευή» της πραγματικότητας στο πεδίο της μυθικής σκέψης: μυθικά σύμβολα και συμβολισμοί του ήχου στην ελληνική μυθολογία.**



Ο Απόλλων με τη λύρα του, έχοντας νικήσει το θεό Πάνα σε διαγωνισμό μουσικής, πατά τον αυλό του σε ένδειξη υπεροχής -Γλυπτό του *Balthasar Permoser* Αυστριακού Μπαρόκ Γλύπτη, το οποίο βρίσκεται στο *Schwerin* της Γερμανίας, 1720

Είναι τέτοιες οι περιγραφές και οι εικόνες, που περιγράφονται στην ελληνική ιστορία, που κάποιος μπορεί να υποθέσει ότι ακόμη ακούει τον ήχο της μουσικής της Λύρας του Απόλλωνα, τη σαγήνη της μουσικής του Ορφέα, την καταλυτική επιρροή της τελετουργίας των μουσών στην ανθρώπινη ύπαρξη. Ο Οδυσσέας ακούει το τραγούδι των σειρήνων, αλλά δεν μπορεί να «αγγίξει» τη μαγεία μιας θείας μουσικής που σαγηνεύει τόσο, ώστε να θανατώνει. Η θεϊκή μάχη του Πάνα με τον Απόλλωνα

στη μουσική δεξιότητα συμβολίζει το νόημα, που είχε ακόμη και για τους θεούς η μουσική. Άλλωστε, η τιμωρία του Πάνα από τον Δία<sup>22</sup> συμβολίζει την μετεξέλιξη του ανθρώπου από την πρωτόγονη και ζώωδη κατάσταση στην κοινωνικοποιημένη ζωή<sup>23</sup>.

Η οργανιστική παραφροσύνη της μυθικής εποχής και οι λατρευτικές τελετές που συνοδεύονταν με ρυθμικές κινήσεις του σώματος, αποτέλεσαν το στέρεο έδαφος, όπου πάνω του αναπτύχθηκαν οι υψηλές τέχνες, ο λόγος και η ωδή. Έτσι από τους ολολυγμούς, τους ολοφυρμούς και τις άναρθρες κραυγές, φτάνουμε στις προσευχές, για να καταλήξουμε στους ύμνους, στους παιάνες κι από κει στη ραψωδούμενη ποίηση της εποχής του Ομήρου.

Η έννοια όμως του μύθου εμπεριέχει τον κίνδυνο υπερβολής, ασάφειας, αβεβαιότητας επιστημονικής απόδειξης και κατ' επέκταση μία θέση-στάση λαθεμένη ίσως και βλαβερή για την επιστήμη. Ο μύθος, αναφέρει ο W. Burkert, περιβάλλεται από μία νοσταλγική άλω, που υπαινίσσεται μία φορτισμένη με σημασία πραγματικότητα κρυμμένη ή χαμένη στα βάθη του παρελθόντος ή της ψυχής, η οποία μπορεί να ανασυσταθεί ως αντίδοτο σε ένα παρόν που φαίνεται να είναι μαζί λογικό και συγκεχυμένο<sup>24</sup>. Ο μύθος ενδιαφέρει, λοιπόν, την επιστήμη, πόσο μάλλον σε ένα περισσότερο «συγκεχυμένο» πλαίσιο, όπως είναι αυτό της μουσικής;

Εισάγοντας ιστορικά στοιχεία της λαογραφίας, περιγράφοντας στοιχεία μιας άλλης καθημερινότητας ιδεατής ή ιστορικής, συμπυκνώνοντας νοήματα, που μεταφέρονται από γενιές σε γενιές, εμφυσώντας στοιχεία της παράδοσης και του έθνους, ο μύθος έχει τεράστια σημασία για κάθε έθνος και μορφή ανθρώπινου πολιτισμού. Παρά την πολυδιάστατη όμως φύση του τα ερωτήματα πληθαίνουν:

---

<sup>22</sup> Ο Πάνας φημιζόταν για τη μουσική και τις μελωδίες του με τις οποίες μάγευε τα ζώα, τα πουλιά και τις Νύμφες του δάσους. Παίζοντας τον αυλό του μάγευε και την Αφροδίτη, κλέβοντάς την από το Δία. Εκείνος για να τον εκδικηθεί τον έκανε λείο ο μύθος, τραγοπόδαρο.

<sup>23</sup> Ιδιαίτερα για τον ιδιότυπο μουσικό ανταγωνισμό των 2 θεών βλ.

<http://conference.arcadians.gr/index.php?catid=2>

[Μ. Παπαδοπούλου](#)

Ο ανταγωνισμός του Πάνα με τον Απόλλωνα στη μουσική ήταν παροιμιώδης. Ο Πάνας που καμάρωνε για τη μουσική που έπαιζε με την φλογέρα του, κάποτε κάλεσε το θεό Απόλλωνα να παραβγεί μαζί του. Ο Απόλλωνας ήρθε ντυμένος με πορφυρό μανδύα, με τη χρυσή του λύρα στο χέρι και δάφνινο στεφάνι στο κεφάλι. Πρώτος άρχισε να παίζει ο Πάνας. Οι απλές και γλυκές μελωδίες από την ποιμενική φλογέρα του αντιλαλούσαν στις γύρω βουνοπλαγιές. Μόλις τελείωσε το τραγούδι του ο Πάνας και έσβησε και ο τελευταίος απόηχος από τη μουσική του, ο Απόλλωνας άγγιξε τις χρυσές χορδές της λύρας του. Τότε, οι εξάισιοι ήχοι μιας θεϊκής μουσικής και μιας ουράνιας μελωδίας ξεχύθηκαν και όλοι εκεί τριγύρω μαγεμένοι άκουγαν το τραγούδι. Μόλις έσβησαν και οι τελευταίοι ήχοι της λύρας, όλοι δοξάσανε τον τρανό λυράρη θεό. Ο Πάνας νικημένος από τον Απόλλωνα, χώθηκε λυπημένος ακόμα πιο βαθιά μέσα στα λαγκάδια. Εκεί συχνά αντηχούν οι τρυφεροί και θλιμμένοι ήχοι της φλογέρας του που τους αγρικούν με αγάπη οι νεαρές Νύμφες.

<sup>24</sup> Burkert W, *Ελληνική Μυθολογία & τελετουργία*, Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, μτφρ. Ηλέκτρα Ανδρεάδη, Αθήνα 1997, Β' έκδοση, σελ. 17

Γιατί μύθος και όχι παραμύθι και τελικά ποια η διαφορά;

Η δομή και το περιεχόμενο ενός παραμυθιού δεν διαφέρει ιδιαίτερα από εκείνες του μύθου. Η βασική διαφορά, τόσο σε ψυχολογικό επίπεδο, όσο και λαογραφικό έγκειται στην ιδιαιτερότητα της χρήσης του. «Ο μύθος είναι ένα παραδοσιακό παραμύθι με δευτερεύουσα, μερική αναφορά σε κάτι που έχει συλλογική σπουδαιότητα»<sup>25</sup>. Είναι αλήθεια ότι περιγραφή γεγονότων, ίντριγκες, δράση και πολύπλοκες δομές ανθρώπινων σχέσεων μπορούν να απαντηθούν τόσο στα παραμύθια, όσο και στους μύθους. Ιστορικές ενδείξεις, ζωή και καθημερινοί θεσμοί, γενεαλογία, γεωγραφία αποτελούν στοιχεία που αντλούνται κυρίως από μυθικές περιγραφές και λιγότερο από τα παραμύθια. Και δεν είναι μόνο αυτό:

Οι μύθοι, ιδιαίτερα οι ελληνικοί περιγράφουν την αδιάκοπη πάλη του ανθρώπου με τα αίτια, τις συνέπειες και τη δυναμική που κρύβουν οι πράξεις του, πέρα από το πλαίσιο της λογικής στην αέναη αντιπαλοτήτά του με το ένστικτο και το αταβιστικό του παρελθόν. Αυτή η μάχη απωθείται πολλές φορές ψυχολογικά από το συνειδητό στο υποσυνείδητο ή ασυνείδητό του. Ο *Paul Diel* είναι ιδιαίτερα σαφής σε αυτό : «Οι μύθοι μιλούν για αυτήν ακριβώς την οδύνη και την ανάγκη αυτή να υπερνικηθεί. Και μόνος τρόπος να υπερνικηθεί είναι θα ήταν να επανορθωθεί η λαθεμένη ερμηνεία των αιτιών».<sup>26</sup>

Πολλοί συγγραφείς<sup>27</sup> τόνιζαν τη μεγάλη σημασία της ενοχής στον εσωτερικό αγώνα του ανθρώπου. Η συνείδηση συνεχώς παλεύει. Με τι όμως; και πως αυτό συσχετίζεται με το μύθο;

«Αντί να είναι το αποτέλεσμα μιας υπερφυσικής εντολής, η υπερσυνειδητή δύναμη (η συνείδηση) είναι ο οπτασιακός πυρήνας απ' όπου πηγάζει η μυθική εικόνα του νοήματος της ζωής: είναι το σύμβολο «θεότητα», που απεικονίζει το ιδανικό της αρμονίας και της χαράς»<sup>28</sup>.

Αναφερθήκαμε στη σπουδαιότητα της χρήσης του ήχου και λιγότερο των άλλων στοιχείων. Αναλύοντας περισσότερο την έννοια αυτή, θα παρατηρήσουμε ότι ο

---

<sup>25</sup> Όμοια σελ. 50.

<sup>26</sup> Diel Paul- *Ο συμβολισμός Στην Ελληνική Μυθολογία*, Μτφ.:Ράλλη, Ιουλιέττα, Εκδόσεις Χατζηνικολή, 4<sup>η</sup> Έκδοση, Αθήνα, 2002, (πρωτ.1966), σελ.17.

<sup>27</sup> Ο Fyodor Mihailovich Dostoyevski μιλώντας για την ενοχή τόνιζε:

«Γιατί να ξέρετε, καλοί μου, πως ο καθένας από μας είναι αναμφισβήτητα ένοχος για όλους και για το κάθε τι πάνω στη γη, όχι μονάχα μέτοχος του γενικού παγκόσμιου αμαρτήματος, μα και προσωπικά ένοχος για τις πράξεις όλων των ανθρώπων και του καθενός χωριστά που ζει σε τούτη τη γη».

«Αδελφοί Καραμαζόβ» (απόσπασμα)

<sup>28</sup> Diel Paul- *Ο συμβολισμός Στην Ελληνική Μυθολογία*, Εκδόσεις Χατζηνικολή, 4<sup>η</sup> Έκδοση, Αθήνα, 2002, (πρωτ.1966), σελ. 18

συνδυασμός των ανωτέρω στοιχείων που εμπεριέχονται στους μύθους,<sup>29</sup> με τις εκάστοτε κοινωνικές δομές, οι οποίες επαναδιαπραγματεύονται συνεχώς, αφού είναι δυναμικές, αναδιαμορφώνουν το μύθο, μετατρέποντάς τον σε ένα εργαλείο επεξήγησης των κοινωνικών δομών σε ένα δομημένο πολιτισμικό περιβάλλον, ταυτόχρονα όμως και ένα όχημα μετάδοσης αυτών των συνεχώς μεταβαλλόμενων αξιών. Ως τέτοιο δύναται, στα χέρια ικανών επικοινωνητών να μετατραπεί σε ισχυρό όπλο επιρροής, άρα και προπαγάνδας ενίοτε. Για το σκοπό αυτό πρέπει να συνδυασθεί με μία ακολουθία κινήσεων «συγκεκριμένης πρακτικής». Μία δομή ομαδικής δράσης που θα εκφράζει μέσα από τη συγκεκριμένη ακολουθία ένα πλαίσιο αναφοράς που ταυτόχρονα θα είναι και ο προσδιορισμός της ταυτότητάς του. Η τελετουργία και ο μύθος είναι ίσως τα αρχαιότερα και τα πιο αναπόσπαστα στοιχεία της ανθρώπινης επικοινωνίας. Δεδομένου ότι η τελετουργία συναντάται αρχικά στα ζώα (βιολογική άποψη) και δευτερευόντως στον άνθρωπο, αποτελεί την πειστικότερη μορφή επαναλαμβανόμενης ακολουθίας, της οποίας οι κοινωνοί υπακούουν κατά ένα τρόπο μοναδικό και βέβαια διαχρονικό. Σε αυτό το σημείο το τρίτο στοιχείο της ανάλυσής μας, η μουσική, θα ενσωματώσει τα στοιχεία της ταυτότητας, της ομοιογένειας, των γεγονότων, σε ένα μείγμα ισχυρής επιρροής και μυστικιστικής εμπειρίας.

«Όταν ακούμε μουσική, ακούμε εντέλει, κάτι που συνεχίζεται από μία αρχή προς ένα τέλος και που αναπτύσσεται μέσα στο χρόνο [...]. Μία συμφωνία έχει μία αρχή, ένα μέσο, ένα τέλος, όμως δεν θα μπορούσα να κατανοήσω τίποτα, αν δεν μπορούσα κάθε στιγμή να συναθροίζω μαζί με ό,τι άκουσα πριν, με ό,τι ακούω αυτή τη στιγμή και να έχω συνείδηση της ολικότητας της μουσικής. [...]. Έτσι, υπάρχει ένα είδος συνεχούς αναδόμησης που λαμβάνει χώρα στο νου του ακροατή της μουσικής ή του ακροατή της μυθικής ιστορίας. Δεν πρόκειται μόνο για σφαιρική ομοιότητα. Συμβαίνει ακριβώς σαν η μουσική, επινοώντας τις ειδικές μουσικές φόρμες, να έχει μόνο ανακαλύψει ξανά δομές που υπήρχαν στο μυθικό επίπεδο».<sup>30</sup>

Οι συγκεκριμένες δομές δεν αναφέρονται μόνο στο πολιτιστικό πλαίσιο των ιστοριών που περιγράφονται, αλλά κυρίως στον ψυχισμό του ατόμου και τις διαρκείς «εσωτερικές» μάχες σχετικά με τις πράξεις και παραλείψεις του ανθρώπου.

<sup>29</sup> Βλ. ανωτέρω Ιστορικές ενδείξεις, ζωή και καθημερινοί θεσμοί, γενεαλογία, γεωγραφία

<sup>30</sup> Claude Levi-Strauss- *Μύθος & νόημα*, Μτφρ.: Αθανασόπουλος, Βαγγέλης, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1986, σελ. 106

Ο Περσέας προβάλλει τον καθρέφτη μπροστά από τη μέδουσα, που συμβολίζει τον εαυτό του. Το ταξίδι της αναζήτησης της μέδουσας είναι μακρύ και δύσκολο, όπως ακριβώς είναι δύσκολη και η εσωτερική αναζήτηση και το «γνώθι σαυτόν».

Στη δύσκολη διαδρομή του αρωγοί του στέκουν η Αθηνά, θεά της γνώσης και ο Απόλλωνας, ο σημαντικότερος από τους «μουσικούς θεούς» του Ολύμπου.

Η *εσωτερική γνώση* απαιτεί τη μετάβαση στον κόσμο των *ενοχών*, των χαμένων ευκαιριών, των επιθυμιών και της γνώσης όλων αυτών των χαρακτηριστικών.

Η *μουσική* είναι το χαλί πάνω στο οποίο πατούν οι αισθήσεις για να συναντήσουν το άφατο, το πρωτόλειο, το αρχικό, τη «μυθική» πλευρά του εαυτού μας. Ο έλεγχος του συνόλου αυτού των ήχων μας επιβάλλεται, χωρίς να γίνεται άμεσα αντιληπτό. Οι νότες και οι ήχοι έχουν τη δυναμική να κινητοποιήσουν το συνειδητό του ατόμου, εισχωρώντας ταυτόχρονα στις προσυνειδητές ή ακόμη και ασυνειδητές πλευρές του ψυχισμού του. Ο Ορφέας στην αναζήτηση της αγαπημένης του Ευριδίκης στον «Κάτω κόσμο» γαληνεύει με τη λύρα και το τραγούδι του ακόμη και τον ίδιο τον Πλούτωνα και την Περσεφόνη. Τα μαρτύρια του Ταντάλου και του Σίσυφου συμβολίζουν τις συνέπειες της αλαζονείας που προκύπτουν από τη ματαιότητα της υλικής επιθυμίας. Ακόμη όμως και όταν αυτή η ίδια η επιθυμία σέβεται το μουσικό θεό έστω και για μια στιγμή, όλα αλλάζουν. Η μουσική του Ορφέα απαλύνει τον πόνο που προκαλεί η ματαιότητα των υλικών επιθυμιών και «εξαγνίζει» ακόμη και την πορεία προς το θάνατο. Εισάγει την τελετουργία της γνώσης προς το «εγώ».

Αποκαλύπτει όλους τους μυθικούς συμβολισμούς της ανθρώπινης υπόστασης.

Η τελετουργία χωρίς τη μουσική είναι η ελπίδα πριν την πραγμάτωση του γεγονότος. Είναι η γέφυρα ανάμεσα στο θείο και το γήινο. Δημιουργεί την τέλεια αρμονία μεταξύ των συμμετεχόντων και του αντικειμένου της επαφής τους. Και ονομάζουμε αρμονία την ένωση αυτή, διότι, όπως οι διάφοροι ήχοι ενώνονται σε μία ακολουθία ακουστικής μορφής, έτσι και οι ετερόκλητοι κοινωνοί της τελετουργίας τιθασεύουν το φανταστικό στοιχείο της μεθεκτικής τους συνεύρεσης στην τελετουργία. Και είναι αυτή η ανάγκη της έκφρασης του μυθικού μέσα από την σπινθηροβόλα έμπνευση του ερμηνευτή ή του δημιουργού ή του εκτελεστή που πρέπει να καλυφθεί όχι μόνο στο ατομικό επίπεδο αλλά στη συλλογική του αποτύπωση. Στο τρίπτυχο μύθος– τελετουργία–χορός σημασία δεν έχει η εξατομικευμένη έκφραση της ικανοποίησης. Δεν προέχει η αξία της χρήσης για τον ένα. Τα μηνύματα της μουσικής είναι το διαμοιρασμένο αποτέλεσμα της χρήσης της. Πρόκειται για τον ορισμό της

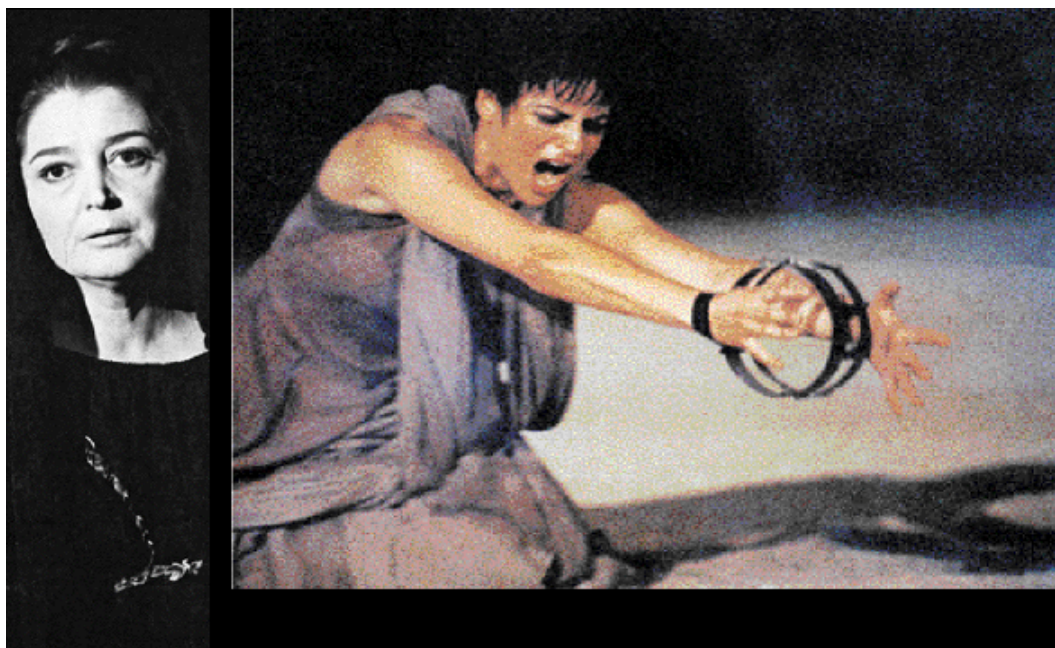
αλληλεξάρτησης των «δρώντων υποκειμένων μέσα από την εξαναγκασμένη και βίαιη συμμετοχικότητά τους. Το τρίπτυχο της μουσικής–τελετουργίας–μύθου αντικαθίσταται από το τρίπτυχο επανάληψη–διατήρηση–θυσία. Το μοντέλο της επανάληψης για τη συμμετοχή στην τελετουργία έχει σαν σκοπό να διατηρήσει το αντικείμενο (σημαινόμενο), στο οποίο αναφέρεται αυτή και τελικά να θυσιάσει τη συγκεκριμένη στιγμή προς όφελος της μελλοντικής της επανάληψης.



Ο Βασανισμός του Μαρσύα, ρωμαϊκό αντίγραφο από ελληνικό χάλκινο πρωτότυπο του Φειδία (περ. 460 Π.Χ.), Μουσείου του Λούβρου, Παρίσι, Γαλλία.



### 3. Μουσική και τελετουργικός θρήνος



Αριστερά, Επίδαυρος, 10 Αυγούστου 1974: Η Άννα Συνοδινού στον ρόλο της Αντιγόνης. Επάνω, Δωδώνη, 5 Αυγούστου 1995: Η Καρυοφυλλιά Καραμπέτη ερμηνεύει την ηρώίδα του Σοφοκλή (Φωτογραφίες από την ηλεκτρονική σελίδα της εφημερίδας «Το Βήμα»)<sup>31</sup>

Ο τελετουργικός θρήνος και η σχέση του με τη μουσική αποτελεί ένα πλαίσιο αναφοράς της ανθρώπινης δραστηριότητας που απαντάται από τους ελληνικούς μύθους (π.χ., όπως προαναφέρθηκε Ορφέας και Ευριδίκη) μέχρι και τις ημέρες μας. Στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία επίσης, ο θρήνος και η εκτέλεση παίρνουν διάφορες μορφές. Συνήθως βλέπουμε άλλοτε έναν μονωδό που συνοδεύεται μόνο στην επωδό(refrain) του τραγουδιού από μία ομάδα χορού, άλλοτε μόνο μία ομάδα χορού και άλλοτε έναν ή δύο επωδούς που τραγουδούν αντιφωνικά με το χορό. Τέλος, ο θρήνος μπορεί να πάρει τη μορφή φανταστικού διαλόγου ανάμεσα σε νεκρούς και πεθαμένους»<sup>32</sup>.

«Ο θάνατος, όντας βιολογική μετάβαση, είναι μια στιγμιαία διακοπή του κοσμικού και του κοινωνικού ρυθμού. Ο θάνατος δεν προβάλλει στη σκηνή ακριβώς με τον ίδιο

<sup>31</sup> Περισσότερες λεπτομέρειες στην ηλεκτρονική διεύθυνση:  
<http://tovima.dolnet.gr/data/D2002/D0804/1abc4a.gif>

<sup>32</sup> Alexiou Margaret -Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση-, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1974, έκδοση 2002, σελ. 222

τρόπο που το κάνει και η ζωή. Δεν είναι κάτι που ελέγχεται, όπως ο γάμος ή άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις. Το ίδιο το γεγονός υπονοεί έναν αποχωρισμό ανάμεσα στους ζωντανούς και τους νεκρούς. Επιπλέον, η φθορά του υλικού σώματος κάνει το χάσμα ανάμεσα στους θνητούς ανθρώπους και τους θεούς ακόμη μεγαλύτερο. Συνεπώς, υπάρχει κάτι το απροσδιόριστο, το μητρικό, στη διαδικασία της κηδείας, μια διακοπή του χωροχρονικού συνεχούς, από την οποία επέρχεται σχετική αταξία, εξαιτίας των κληρονομικών ανταγωνισμών που πληγώνουν την κοινότητα. Ωστόσο, η έκφραση της θλίψης στην αρχαία Ελλάδα είναι ελεγχόμενη. Δεν είναι ένα αυθόρμητο ξέσπασμα συναισθημάτων. Υπάρχει ειδικά σχεδιασμένη και τελετουργικά εκφραζόμενη συμπεριφορά σε κάθε στάδιο του θρήνου για τους συγγενείς και τις επαγγελματίες –όπως αναφέρεται στον Πλάτωνα- θρηνοδούς. Η διακοπή του συνεχούς φαίνεται και στη χορική έκφραση. Στον τελετουργικό θρήνο δεν παρασύρεται όλο το σώμα σε ρυθμική κίνηση. Η κίνηση επικεντρώνεται στο άνω τμήμα του σώματος, στο στήθος και το κεφάλι, γενόμενη έτσι περισσότερο χειρονομία παρά πραγματικός χορός. Η διακοπή της τάξης αποδίδεται περισσότερο από τις γυναίκες, οι οποίες στην έκφραση του θρήνου τους συγκρίνονται με τη φρενίτιδα του οργιαστικού χορού των μαινάδων. Η Ανδρομάχη, μαθαίνοντας το θάνατο του συζύγου της μάνιασε σαν μαινάδα. Σε αρκετές αναπαραστάσεις από αγγεία προσφορών απεικονίζονται γυναίκες σε χειρονομίες θρήνου, οι οποίες συνδέονται εικονογραφικά με την κίνηση των μαινάδων, οι οποίες εμπλέκονται στη βίαιη δραστηριότητα του σπαραγμού ενός ζώου.

Διαφορετική είναι η εικόνα στην τελετουργική ταφή του ηρωικού νεκρού. Ο Αχιλλέας διατάζει τους Μυρμιδόνες να κυκλώσουν το σώμα του νεκρού αρχηγού. Ο ίδιος τοποθετεί το χέρι του στο στήθος του συντρόφου του και ξεκινά το θρήνο. Ιδιαίτερα, να μη λύσουν τα άλογά τους από τα πολεμικά άρματα, αλλά να έρθουν όσο κοντότερα γίνεται μαζί με τα άλογα και να κυκλώσουν το σώμα του Πάτροκλου τρεις φορές. Τούτη η διαδικασία είναι γενικά μια μαγική πράξη εξαγνισμού. Καθώς περιφέρονται, γίνονται όλοι ένας κύκλος, μία ενότητα με τον Αχιλλέα επικεφαλής. Ο κυκλικός χορός είναι, εδώ, μια υπενθύμιση της συντροφικότητας των πολεμιστών, αλλά και μια πράξη καθιέρωσης συνόρων, τα οποία κανείς δεν μπορεί να διαβεί και να ατιμάσει το νεκρό. Αν και στην Ιλιάδα τούτη η πράξη δεν περιγράφεται ως χορός,

εντούτοις ο Αριστοτέλης αναφέρει πως ο πυρρίχειος στην πραγματικότητα προήλθε από τον Αχιλλέα, που χόρευε ένοπλος γύρω από το νεκρό σύντροφό του».<sup>33</sup>

Επομένως κάθε εικόνα, κάθε νότα και κάθε χορική έκφραση απεικονίζει εσχατολογικές αντιλήψεις των συγγενών ή καλύτερα των συμμετεχόντων στο τελετουργικό του θρήνου. Αυτό καταδεικνύει την ιδιαίτερα συμβολική σημασία όλων των τελετουργιών και των στοιχείων τους που απαντώνται στην ελληνική παράδοση και όχι μόνο. Το κλάμα εκείνων που θρηνούν είναι ο ήχος του πένθους. Η τελετουργία της ταφής είναι ο χώρος τιμής του. Ο θρήνος, όπως και εάν αυτός αποτυπώνεται, μετατρέπεται με το τραγούδι σε έκφραση όλων των συγκρουόμενων συναισθημάτων που προκαλεί ο θάνατος. Στο σημείο αυτό, είναι αναγκαία μία επισήμανση. Αν και οι θρήνοι περιλαμβάνουν και τα μοιρολόγια, τα τελευταία δεν προορίζονται πάντοτε για τους νεκρούς. Σαφής είναι η διατύπωση της Margaret Alexiou :

«Ο όρος μοιρολόι αναφέρεται γενικά σε διάφορες κατηγορίες θρηνητικών τραγουδιών. Κατά πόσο άραγε, μπορούν τα τραγούδια αυτά να συσχετισθούν με τα αρχαία είδη θρήνου; Κατ' αρχάς, πρέπει να σημειώσουμε ότι, παρά τον έντονα τελετουργικό τους χαρακτήρα, δεν προορίζονται όλα τα μοιρολόγια για τους νεκρούς»<sup>34</sup>. Υπάρχουν μοιρολόγια για τους ξενιτεμένους, για αυτούς που άλλαξαν θρησκεία, για το γάμο.

Ο θρήνος αποτελεί μία αναπαράσταση του ταξιδιού της ζωής προς το θάνατο ή το επέκεινα. Σηματοδοτεί, εκτός από την αγάπη και τη θλίψη των συγγενών την επιθυμία συντροφιάς τους προς το νεκρό. Δημιουργεί ένα «ηχητικό κατευόδιο» της «χαμένης ζωής» και των δυνατοτήτων που θα είχε ως ζωντανός. Ο θρήνος εντυπώνεται στον κοινωνικό περίγυρο με την τελετουργία που τον περιβάλλει. Ο συνδυασμός του με το θεατρικό-παραστασιακό δρώμενο περιβάλλεται από την προσπάθεια δημιουργίας μιας συλλογικής-κοινωνικής μνήμης όχι του νεκρού μόνο ως προσώπου, αλλά σαν μία συνέχεια διαδικαστική προς μία άλλη διάσταση, έναν άλλο τόπο, όπου συνεχίζει να υπάρχει, αλλά δεν είναι ο «δικός τους» κόσμος ή ακόμα

---

<sup>33</sup> Τα αποσπάσματα προέρχονται από τμήματα των έργων του Πλάτωνα, *Νόμοι*, καθώς και από την Ομήρου *Ιλιάδα*. Το παρόν αποτελεί μία μικρή αναφορά για το χορό και την τελετουργία από την Βικιπαίδεια πάνω στο θέμα του χορού στην Αρχαία Ελλάδα. Ολόκληρη η ηλεκτρονική διεύθυνση για το εν λόγω λήμμα:

[http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A7%CE%BF%CF%81%CF%8C%CF%82\\_%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD\\_%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%B1\\_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1#endnote\\_20](http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A7%CE%BF%CF%81%CF%8C%CF%82_%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%B1_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1#endnote_20)

<sup>34</sup> Alexiou Margaret -*Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*-, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1974, έκδοση 2002, σελ. 203

καλύτερα, δεν μπορούν να επικοινωνήσουν με αυτόν τον κόσμο. Παρατηρείται, δηλαδή, τόσο ο συνδυασμός των στοιχείων του περάσματος από τον ένα κόσμο στον άλλο, που συναντήσαμε στους μύθους και τις τελετουργίες γενικότερα, όσο και το στοιχείο της μουσικής, το οποίο χρησιμοποιείται σαν το όχημα επιβολής και υποβολής στη συγκεκριμένη «ατμόσφαιρα».

Η μετάβαση από τον «ένα κόσμο στον άλλο»<sup>35</sup>, από το παρελθόν στο παρόν ή και το μέλλον, οι αντιθέσεις γενικότερα, τόσο του χωροχρονικού συνεχούς, όσο και της απήχησης αυτής της «μετάβασης», είναι κοινό στοιχείο στο συνδυασμό οποιουδήποτε τελετουργικού δρώμενου με τη μουσική και τους ήχους. Πολλώ μάλλον δε, όταν αναφερόμαστε στο θρήνο και τη δύναμη του πόνου. Ο πόνος του συγγενή πρέπει να γίνει όχι μόνο αντιληπτός στους υπόλοιπους συνανθρώπους, αλλά να τους προκαλέσει, να δημιουργήσει την εντύπωση της οδύνης σε οποιονδήποτε βρίσκεται κοντά στο νεκρό. Ο νεκρός συμβολοποιείται, κρίνεται αυτός και όλοι άνθρωποι του περιβάλλοντός του. Όπως στο σαμανισμό,<sup>36</sup> έτσι και στην περίπτωση των θρήνων, ο νεκρός ξεκινά για το ταξίδι του, μόνο που στην περίπτωση αυτή, δεν «επιστρέφει». Το τραγούδι τον συνοδεύει, όπως και όλοι οι συγγενείς. Η διαφορά βέβαια με τον αρχαιοελληνικό θρήνο είναι ότι στην επωδή υφέρπει μία χροιά «μεταφυσική». Πιο συγκεκριμένα, η Margaret Alexiou εξηγεί:

«Ο θρήνος είχε πάντοτε συλλογικό, υπό μία έννοια, χαρακτήρα και η εκτέλεσή του δεν ήταν αποκλειστικά μονωδική. Η λέξη επωδή από την άλλη, δηλώνει κυρίως το τραγούδι που εκτελείται πάνω από το σώμα κάποιου ή σχετικά με κάποιον, με άλλα λόγια, δηλώνει το δέσμιο ύπνο, ή, αλλιώς, τη μαγική ρήση, που στο μοιρολόι, σκοπό έχει να φέρει το νεκρό πίσω στη ζωή».<sup>37</sup>

Εκεί, όπου, για τους συμμετέχοντες στον τελετουργικό θρήνο, η αναγκαιότητα του πηγαιμού του νεκρού προς το επέκεινα, συναντά την «προσωπική» τους επιθυμία για την επιστροφή (επιστροφή στο μνημονικό σε παλιές πράξεις, επιστροφή σε παλαιότερα γεγονότα που τους στιγμάτισαν, επιστροφή του χρόνου στο παρελθόν, επιστροφή του νεκρού στη ζωή, κ.λ.π.) στη διαδρομή αυτή, η μουσική συναντά την τελετουργία και μετατρέπεται σε τελετουργικό θρήνο.

---

<sup>35</sup> Στον αρχαίο ελληνικό θρήνο, αδιαχώριστη από την αντίθεση παρελθόντος και παρόντος ήταν η αντίθεση θρηνούοντος και νεκρού. Επομένως, παράλληλα με τις προτάσεις που εισάγονταν με επιρρήματα που δήλωναν το *πριν και το τώρα*, χρησιμοποιείται η αντιθετική δομή *εγώ και εσύ*, σ.σ. όπως 33

<sup>36</sup> Βλ. παρακάτω κεφάλαιο

<sup>37</sup> Ομοια σελ. 226



Εικόνες και ιερή ολιστική μουσική (μέλος - τραγούδι - χορός) κυριαρχούν σ' όλες τις δράσεις του αναστενάρικου «πανηγυριού». Αγ. Ελένη, 21 Μαΐου 1975 (φωτ.: Μ. Τερζοπούλου).

#### 4. Σαμάνοι

Το βασικό πρόγραμμα της «αναζήτησης», το κυνήγι ως τρόπος για εξεύρεση τροφής, μετατρέπεται, όταν κινδυνεύει να αποτύχει, σε μία συμβολική αναζήτηση, που εξερευνά το ανεξερευνήτο, που ελπίζει το απροσδόκητο, που ξεπερνάει την απελπισία, παρακάμπτοντάς την. Έτσι, οι άνθρωποι εισχωρούσαν σε εκείνα τα σκοτεινά σπήλαια και καθώς επαναλάμβαναν αυτήν την «συμβολική» αναζήτηση, κατέληξε αυτό να γίνει μία καθιερωμένη τελετουργία, να εισχωρούν, επιτελώντας ένα τολμηρό και δύσκολο κατόρθωμα, σε αυτούς τους υπόγειους θαλάμους, για να ανανεώσουν και να ξαναφέρουν την ελπίδα της αφθονίας. Ο σαμανισμός είναι μια άλλη μορφή αυτού του θέματος, με τη χρήση των ιδιαίτερων πνευματιστικών ικανοτήτων ορισμένων ατόμων, αντί για τον εξωτερικό μηχανισμό των σπηλαίων και των βραχογραφιών.<sup>38</sup>

Ο σαμανισμός είναι κατεξοχήν θρησκευτικό σιβηρικό και κεντροασιατικό φαινόμενο. Μαρτυρήθηκε και περιγράφηκε από τους πρώτους ταξιδιώτες και περιηγητές της κεντρικής και Αρκτικής Ασίας. Εξελίχθηκε πριν από την ανάπτυξη της ταξικής κοινωνίας κατά τη Νεολιθική περίοδο και την Εποχή του χαλκού. Τον ασκούσαν λαοί που ζούσαν στο κυνηγετικό και καρποσυλλεκτικό στάδιο και συνέχισε να υφίσταται, κάπως τροποποιημένος, σε λαούς που είχαν φτάσει στο στάδιο της γεωργίας και της κτηνοτροφίας.

Ο όρος προέρχεται από τη λέξη *saman* (σαμάν), σύνθετη από το ρήμα *sa*, που σημαίνει γνωρίζω και *man*, που σημαίνει αυτός (σαμάν = αυτός που γνωρίζει). Σαμάνος είναι ένας μάγος και ένας γιατρός. Λογίζεται ότι θεραπεύει όπως όλοι οι γιατροί και επιχειρεί φακίρικά θαύματα, όπως οι μάγοι. Αλλά είναι επίσης και ψυχοπομπός και μπορεί να είναι και ιερέας, μυστικός και ποιητής.

Μαγεία και μάγοι συναντώνται σχεδόν παντού στον κόσμο, ενώ ο Σαμανισμός καταμαρτυρά μια ιδιαίτερη μαγική «ειδικότητα»: την κυριαρχία της φωτιάς, το μαγικό πέταγμα, κ.λ.π. Από αυτό το γεγονός, αν και ο σαμάνος είναι, μεταξύ των άλλων ιδιοτήτων του και ένας μάγος, ο οποιοσδήποτε μάγος δεν μπορεί να θεωρηθεί σαν σαμάνος. Αυτός ο τελευταίος είναι ειδικός μιας έκστασης στην διάρκεια της

---

<sup>38</sup> Diel Paul- *Ο συμβολισμός Στην Ελληνική Μυθολογία*, Εκδόσεις Χατζηνικολή, 4<sup>η</sup> Έκδοση, 2002, (πρωτ.1966), σελ.149.

οποίας, η ψυχή του θεωρείται ότι εγκαταλείπει το σώμα για να επιχειρήσει αναβάσεις στα ουράνια ή καθόδους στην κόλαση. «Ο σαμάνος είναι αυτός που "βλέπει τα πνεύματα" και το να δεις ένα πνεύμα στα όνειρά σου ή ξύπνιος, είναι σημάδι ότι έχεις φτάσει σε μια "πνευματική κατάσταση", δηλαδή ότι ξεπέρασες την αμύητη ανθρώπινη κατάσταση».<sup>39</sup>

Το χαρακτηριστικό γνώρισμα του Σαμανισμού, δεν είναι η είσοδος ενός ξένου πνεύματος μέσα στο σαμάνο, αλλά είναι η απελευθέρωση του πνεύματος του σαμάνο, που εγκαταλείπει το σώμα του και ξεκινά για ένα εκστατικό ταξίδι ή μια «ψυχική εκδρομή». Μπορεί να του συμπαρασταθούν υπερφυσικά όντα, όμως η δική του προσωπικότητα αποτελεί αποφασιστικό στοιχείο. Και εδώ βρίσκεται η διαφορά του με την Πυθία για παράδειγμα. Η Πυθία γινόταν ένθεος, πλήρης Θεού. Ο Θεός έμπαινε μέσα της και χρησιμοποιούσε τα φωνητικά της όργανα σαν να ήταν δικά του, ακριβώς όπως κάνει το λεγόμενο "κοντρόλ" στη σύγχρονη πνευματιστική μεσολάβηση. Αυτός είναι και ο λόγος που οι χρησιμοδοτήσεις του Απόλλωνα ανακοινώνονταν πάντοτε στο πρώτο πρόσωπο και ουδέποτε στο τρίτο. Η ψυχή του σαμάνου, όμως, εγκαταλείπει το σώμα και ταξιδεύει σε μέρη μακρινά και συχνότερα στον κόσμο των πνευμάτων.<sup>40</sup>

Θεμελιώδους σημασίας για το σαμανισμό είναι η έννοια της έκστασης. Οι τεχνικές

---

<sup>39</sup> Απόσπασμα από την ιστοσελίδα <http://www.nea-acropoli.gr/>, εντοπίστηκε την 28/08/2007

Στην ίδια ιστοσελίδα μπορούν να αντληθούν πληροφορίες σχετικές με τη σχέση ψυχοπαθολογίας και σαμανισμού Πιο συγκεκριμένα :

Σήμερα οι επιστήμονες θεωρούν ότι υπάρχει σχέση ανάμεσα στο σιβηρικό σαμανισμό και τις νευρικές αρρώστιες, κυρίως τις διάφορες μορφές αρκτικής υστερίας. Συγκεκριμένες έρευνες διακρίνουν ανάμεσα σε αρκτικό και υποαρκτικό σαμανισμό, ανάλογα με το βαθμό της διανοητικής διαταραχής των εκπροσώπων τους. Σύμφωνα μ' αυτόν αρχικά ο σαμανισμός θα πρέπει να ήταν ένα φαινόμενο αποκλειστικά αρκτικό, οφειλόμενο κυρίως στις επιδράσεις του κοσμικού περιβάλλοντος πάνω στην επισφαλή κατάσταση των νεύρων των κατοίκων των πολιτικών περιοχών. Το υπερβολικό κρύο, οι μακριές νύχτες, η μοναξιά των ερημικών εκτάσεων, η έλλειψη βιταμινών κ.λ.π. θα πρέπει να είχαν επιδράσει πάνω στη νευρική κρίση των πληθυσμών της Αρκτικής, προκαλώντας είτε διανοητικές ασθένειες, είτε σαμανικό τρόμο. Η μόνη διαφορά τότε ανάμεσα σε έναν σαμάνο και σε έναν επιληπτικό θα ήταν ότι ο τελευταίος δεν μπορεί να επιτύχει τον τρόπο με τη δική του θέληση. Στην αρκτική ζώνη η σαμανική έκσταση είναι ένα πηγαίο και οργανικό φαινόμενο: μόνο σ' αυτή τη ζώνη μπορούμε να μιλήσουμε για "μεγάλο σαμανισμό", δηλαδή για τελετή που καταλήγει σ' έναν πραγματικό καταληπτικό τρόπο, κατά τη διάρκεια του οποίου η ψυχή υποτίθεται ότι έχει εγκαταλείψει το σώμα και ταξιδεύει στους ουρανούς ή τις υπόγειες κολάσεις. Στις υποαρκτικές περιοχές, επειδή δεν υπόκειται πια στην κοσμική καταπίεση, ο σαμάνος δεν φτάνει αυθόρμητα σε σαμανικό τρόπο, αλλά αναγκάζεται να πέφτει σε σαμανική καταληψία με τη βοήθεια ναρκωτικών ή να μιμείται με δραματικά μέσα το "ταξίδι" της ψυχής. Από την άλλη ο *G.A. WILKEN*, υποστήριξε, εδώ και εβδομήντα χρόνια ήδη, ότι στη ρίζα του ινδοησιακού σαμανισμού υπήρχε μια πραγματική αρρώστια και μόνον αργότερα άρχισαν να μιμούνται δραματικά την αυθεντική σαμανική καταληψία. Και δεν πρέπει να παραλείψουμε τις χτυπητές σχέσεις που μοιάζουν να υπάρχουν ανάμεσα στη διανοητική ανισορροπία και τις διάφορες μορφές του νοτιοασιατικού και του ωκεάνιου σαμανισμού.

<sup>40</sup> Όπως προηγούμενο.

της έκστασης δεν είναι γνωστές σε όλους και ο Σαμάνος θεωρείται ιδιαίτερα χαρισματικός για αυτήν ακριβώς την ιδιαίτερη «γνώση» του. Ο σαμάνος, παρά το ότι περιέρχεται ο ίδιος σε έκσταση, δε χρησιμοποιεί το χάρισμα αυτό για τον εαυτό του, αλλά κυρίως για χάρη της κοινότητας και κυρίως για τα τρία μεγάλα γεγονότα της ζωής: τη γέννηση, το γάμο και το θάνατο. Πιο συγκεκριμένα, ο M. Eliade, αναφέρει:

«Ο σαμάνος είναι θεραπευτής και ψυχοπομπός γιατί γνωρίζει τις τεχνικές της έκστασης, δηλαδή γιατί η ψυχή του μπορεί να εγκαταλείψει το σώμα του και να περιπλανάται σε πολύ μακρινές αποστάσεις, να μπαίνει στον Κάτω Κόσμο και να περιπλανάται στους Ουρανούς. Έκσταση σημαίνει φυγή της ψυχής στον Ουρανό ή την περιπλάνησή της στη γη τέλος την κατάβασή της στον κάτω Κόσμο μεταξύ των νεκρών. Πιστεύεται ότι υπάρχουν δυο μορφές έκστασης. Κατά την πρώτη το σώμα του σαμάνου κατέχεται από το πνεύμα, ενώ κατά τη δεύτερη η ψυχή του σαμάνου φεύγει στο βασίλειο, στον κόσμο των πνευμάτων. Η πρώτη είναι παθητική έκσταση, κατά την οποία ο σαμάνος παρουσιάζει τεράστια δύναμη και γνώση. Τρέμει, μαίνεται, παλεύει και τελικά πέφτει σε μια κατάσταση ασυνειδησίας, που μοιάζει με ύπνωση. Στην ενεργό έκσταση οι ζωτικές λειτουργίες του σαμάνου μειώνονται σε έναν ασυνήθη βαθμό και ο ίδιος περιπίπτει σε μια υπνωτική κατάσταση. Η ψυχή του, πιστεύεται, ότι φεύγει από το σώμα του και μεταβαίνει σ' έναν από τους τρεις κόσμους ή στρώματα του Ουρανού. Όταν ξυπνήσει διηγείται τις εμπειρίες του κατά την περιπλάνησή του. Υπάρχουν περιπτώσεις συνδυασμένης παθητικής και ενεργητικής έκστασης».<sup>41</sup>

Για να μπορέσει ο σαμάνος να φθάσει μόνος του σε κατάσταση έκστασης απαιτείται μία διαδικασία μύησης και τελετουργίας. Το ότι μπορούν μόνο συγκεκριμένα άτομα να γίνουν σαμάνοι δηλώνει ότι μόνο αυτοί έχουν τη δυνατότητα να το κάνουν. Είναι οι δάσκαλοι της έκστασης ,είναι εκείνοι που ξεπέρασαν τα όρια της ανθρώπινης φύσης. Στη δυνατότητά τους αρωγοί στέκουν τόσο η μουσική, όσο και παραισθησιογόνες ουσίες .

Ο I.M. Lewis στο έργο του *Les religions de l' extase* δίνει ιδιαίτερη σημασία στη διάκριση της έννοιας της «κατάληψης»(possession), στην οποία βρίσκεται ο σαμάνος και της «μετάβασης»(trance) αυτού. Πιο συγκεκριμένα:

---

<sup>41</sup> Eliade M -*Ο σαμανισμός και οι αρχαϊκές τεχνικές της έκστασης*, Μτφρ: Μποτηροπούλου Ιφιγένεια, Εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα ,1978 σελ.4,17,18



«Η κατάληψη (possession) του σαμάνου είναι μία μυστική διαδρομή προς την μετάβαση (trance). Ουσιαστικά, είναι μία μυστική «εξήγηση» του ίδιου του καταλαμβανόμενου για το πέρασμα στη μετάβαση. Εδράζεται ανάμεσα σε άλλες μυστικές γνώσεις του σαμάνου, όπως εκείνη που τον οδηγεί στην μεταβατική έλλειψη της ψυχής του «θύματος», που έχει αναλάβει να «θεραπεύσει».

Είναι η γνωστή διαδρομή της απώλειας της ψυχής. Εκεί όπου ο ίδιος ο σαμάνος χάνει το «εγώ» του, την κατάληψη του σώματός του. Τη στιγμή εκείνη υπάρχει η απώλεια της ψυχής και του «άλλου». Είναι το πρώτο στάδιο της μετάβασης.<sup>42</sup>

Και η μουσική. Η μουσική είναι ρυθμική, ασταμάτητη. Τα κρουστά που συνήθως την αναπαράγουν παίζονται δυνατά και γρήγορα. Τα τραγούδια και οι χοροί συνοδεύουν όλους εκείνους που θέλουν να συμπληρώσουν τον κύκλο της μετάβασης. Ο ρυθμός επιταχύνεται, ο σαμάνος καταλαμβάνεται από έκσταση. Ξεκινά η ενσάρκωση του πνεύματος. Η μουσική αποτελεί τον καμβά πάνω στον οποίο ο σαμάνος χαράζει τα όρια της μυστικής διαδρομής του. Και όχι μόνο αυτός. Η μουσική εκφράζει την κοινότητα του κύκλου των παραισθήσεων, όπου η χαμένη ψυχή πρέπει να βρεθεί ή τουλάχιστον να εξαγνισθεί. Όλοι πρέπει να αποτελέσουν μέρος αυτής της λατρευτικής τελετουργίας και να δονούνται παράλληλα με την ρυθμική-μουσική απεικόνιση του όλου τους. Η τελετουργία μόλις ξεκίνησε. Ο σαμάνος οδηγεί στην πορεία προς την μετάβαση του αντικειμένου που επιλέχθηκε να οδηγηθεί στις «ανώτερες σφαίρες».

Ο I.M. Lewis διευκρινίζει βέβαια την εν λόγω κατάσταση:

«Κατά την κατάληψη και μετάβαση του σαμάνου, ο τελευταίος «πεθαίνει» και ξανα-«γεννιέται» με την προσωπικότητα του πνεύματος που ενσαρκώνει. Εδώ, θα πρέπει να διευκρινισθεί ότι ο θάνατος ή η γέννηση σαν αντικείμενο μιας λατρευτικής σαμανιστικής διαδικασίας απέχει από το «θάνατο» και την «νέα γέννηση» του σαμάνου κατά τη διάρκεια της εκστατικής του διαδικασίας.<sup>43</sup>

Το χάρισμα αυτής της μετάβασης καθώς και της αναγέννησης οποιουδήποτε ανθρώπου, ζώου, αντικειμένου, γεγονότος μπορεί να συμβεί μόνο μέσω του σαμάνου και της κατάστασής του. Παρά το ότι ο κύκλος των υπολοίπων κοινωνιών που τον αποτελεί συμμετέχει και διέρχεται και αυτός από εκστατική κατάσταση, δεν διέρχεται την κατάσταση της «κατάληψης»-possession-, όπως αυτή εννοείται για το σαμάνο.

---

<sup>42</sup> Lewis I.M. -*Les religions de l' extase*, Presses universitaires de France, Paris, 1971, σελ.49-51.

<sup>43</sup> Ομοια, σελ. 216.

Η μουσική είναι ο συνεκτικός κρίκος του τελετουργικού αυτού. Οδηγεί το σύνολο και οδηγείται από αυτό. Προβάλλει το ρυθμό της κοσμικής ένωσης και οι ακροατές ακολουθούν. Με τις προαναφερόμενες έννοιες η μουσική είναι το περιβάλλον πριν τη μετάβαση και η πόρτα προς αυτήν. Δεδομένου ότι, αποτελεί ένα σημείο επαφής με την ομάδα και τον οδηγό της (σαμάνο), ο ρόλος της μπορεί να εξετασθεί ως σημείο διεπαφής της ομαδικής ψυχολογίας όλων των κοινωνιών και της ατομικής ψυχολογίας του ενός. Η ιδιαίτερη ικανότητα του σαμάνου είναι ο έλεγχος των κινήσεων αλλά κυρίως της διάθεσης του περιβάλλοντα χώρου. Και ο χώρος αυτός περιλαμβάνει τα άλλα μέλη της τελετουργίας αυτής. Σε άλλες ομαδικές συναθροίσεις ανθρώπων π.χ. για τροφή, ομιλίες, συγκεντρώσεις κ.λ.π. η απόφαση για συμμετοχή λαμβάνεται σε συνειδησιακό επίπεδο. Το ίδιο συμβαίνει με τη διαδικασία συμμετοχής σε αυτές τις εκδηλώσεις. Στις σαμανιστικές τελετές η συνειδησιακή επεξεργασία των δρώντων – συμμετεχόντων αφορά στη συμμετοχή τους στην τελετή. Κατά το ξεκίνημα αυτής, προϋπόθεση για την τέλεσή της είναι η μετάβαση σε άλλο χρόνο, άλλο τόπο, άλλη χωροχρονική διάσταση. Αισθάνονται όλοι κοινωνοί της αναζήτησης που ξεκινά από τον εαυτό τους και καταλήγει στο σημείο ένωσής τους με την ομάδα τους. Ο σαμάνος –οδηγός καθορίζει το σκοπό της «συνεδρίας», αλλά για τους υπόλοιπους σημασία έχει –από τη στιγμή της κατάληψής τους – η αιτία της ομαδικής συνεύρεσής τους. Κατά τη διάρκεια της αναζήτησης τους όλες οι αισθήσεις πρέπει να συμπυκνωθούν σε μία. Στο στάδιο αυτό της αναζήτησης της πρώτης κίνησης, της πρώτης αρχής, το μονοπάτι τους είναι ο ήχος της μουσικής. Κάθε χτύπος, κάθε ρυθμός ενώνει τους εκστασιασμένους στην κοινότητα της μοναδικής τους εμπειρίας. Ο ρυθμός γίνεται ο καρδιακός τους παλμός και οι φωνές τους η μυστικιστική ακολουθία στο δρόμο που ο οδηγός τους χάραξε. Η επιστροφή προς τη συνείδηση σημαίνει το τέλος του «ταξιδιού». Ένα ταξίδι, στο οποίο ο συμμετέχων θέλει να εξαγισθεί από τις ενοχές και τα λάθη του παρελθόντος του επιστρέφοντας στο παρόν «καθαρός» και έτοιμος να αντιμετωπίσει τις νέες προκλήσεις του εαυτού του και του συνόλου, μέσα στο οποίο εντάσσεται.

Μέσα από μία μικρή περιπτωσιολογική αναφορά για τους Ινδιάνους και τη μουσικές τους τελετουργίες, μπορούμε να διαπιστώσουμε τα σημεία αναφοράς τόσο της παραγωγής των ήχων και της τελικής σύνθεσής τους, όσο και τα χαρακτηριστικά, που όφειλαν να διατηρούν οι κοινωνοί-συμμέτοχοι στις τελετουργίες των φυλών τους. Αν

και τα στοιχεία για την ύπαρξη μουσικής των Ινδιάνων είναι ελάχιστα, δίνουν, τουλάχιστον μία αρχική «εικόνα» του ήχου και της τελετουργίας του.

Τα όργανα που χρησιμοποιούσαν ήταν φτιαγμένα από πρόχειρα και φθαρτά υλικά και είχαν σαν σκοπό την δημιουργία ρυθμού στους χορούς και όχι την μελωδία.

Κρόταλα, τύμπανα και ραβδιά που χτυπούσαν πάνω σε γεμάτα σακιά ή κάθε άλλου είδους σκληρά αντικείμενα, δημιουργούσαν το ρυθμό στους χορευτές. Βέβαια, υπάρχει μια πληθώρα τραγουδιών στις ινδιάνικες φυλές που δεν είχαν συνοδευτικό όργανο.

Οι χορευτές έπρεπε να *εξαγνιστούν* μέσω της νηστείας και της φαρμακευτικής αγωγής, πλένοντας το σώμα και λούζοντας τα μαλλιά, πάντα κάτω από την προσεκτική καθοδήγηση του μάγου της φυλής.

Στους ινδιάνους της Αμερικής η χορευτική «πίστα» είχε τέσσερα απαραβίαστα σημεία. Το καθένα από αυτά έπαιρνε το όνομά του από μια θεότητα-κυρίαρχο σε ένα από τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα. Στους Τσερόκι αυτά τα σημεία ήταν τα εξής:

ανατολή: χώρα του ήλιου,

βορράς: κρύα χώρα,

δύση: σκοτεινιασμένη χώρα,

νότος: υγρή χώρα

Καθένα από αυτά είχε το δικό του *χρώμα*<sup>44</sup> και το κάθε χρώμα είχε συμβολική σημασία. Το άσπρο μαζί με το κόκκινο φέρνουν ειρήνη και υγεία, το κόκκινο μονάχο

---

<sup>44</sup> *Μαύρη* μουσική, *λευκός* καλλιτέχνης, *έγχρωμο* συγκρότημα, *ήχοι πολύχρωμοι*, απ' όλα τα μέρη της γης, *βάζω λίγο χρώμα* στη μουσική μου. Το *χρώμα* της μουσικής δεν είναι πάντοτε ταυτόσημο με την «εικόνα» που μας δίνει ένας ρυθμός, μία σύνθεση, μία ορχήστρα. Οι καλλιτέχνες επιθυμούν να ενταχθούν στην παλέτα της μουσικής νόρμας που εκφράζουν, με σκοπό να αποκτήσουν τη δυνατότητα να εισάγουν τον πιθανό ακροατή τους στην τελετουργία του δικού τους είδους μουσικής, το οποίο ταυτόχρονα είναι ένα τμήμα από τις σκέψεις τους, τα χαρακτηριστικά τους, την προσπάθειά τους, γενικότερα, να δώσουν την «προσωπική τους εικόνα» στην εκτέλεση, στη δημιουργία, στην ακρόαση. Η *μαύρη* μουσική είναι διαφορετική για τον ακροατή, τον σολίστ, τον δημιουργό. Ο ακροατής ταυτίζει το πένθιμο με το μαύρο –σ.σ. ελληνικά τραγούδια παραπέμπουν σε αυτό ... «άσε με να σου πω μαύρα τραγούδια μόνο ,για πίκρα και για πόνο κ.λ.π»

Ο σολίστ παίζει «μαύρη μουσική» και ταυτίζεται με την αρχή του rag-time, των περιοχών της Νέας Ορλεάνης και τη δημιουργία της jazz, ο δημιουργός μιας σύνθεσης μπορεί να είναι ο ίδιος νέγρος ή η μουσική του σύνθεση να αναφέρεται σε μία ή περισσότερες «κατηγορίες» *χρώματος* που αναφέραμε προηγουμένως για τον ακροατή ή τον σολίστ.

Ο πολωνός, θανών πλέον σκηνοθέτης, Κριστόφ Κισλόφσκι, συμβολίζοντας χρωματικά τη σημαία της Γαλλίας δημιούργησε την Τριλογία του «3 χρώματα», δίνοντας ιδιαίτερο όμως βάρος στη μουσική επένδυση του κάθε «χρώματος» της ταινίας του –*Μπλε-Λευκό -Κόκκινο*.

Στην ταινία του το μπλε συμβόλιζε το αόριστο, την απαισιοδοξία, τις ανθρώπινες δυσκολίες, την καθημερινή εσωτερική μάχη του ατόμου με το «εγώ» του. Το λευκό έφερνε την ισορροπία, απόχρωμάτιζε το βαλς της ύπαρξής μας, δημιουργούσε την απουσία των υπόλοιπων χρωμάτων, δίνοντας βήμα στη μετάβαση από το «σκούρο» στο «ανοιχτό χρώμα των ήχων». Το κόκκινο ήταν η αναγέννηση, η συνέχεια από τις στάχτες, ο χρωματισμός της γκρίζας σκιάς με τις πινελιές ενός χρώματος που γεννά τα πάντα.

του φέρνει επιτυχία σε μια προσπάθεια, που ήδη ξεκίνησε, το μπλε φέρνει νίκη ενάντια σε έναν κακό εχθρό και το μαύρο φέρνει θάνατο. (Ο συμβολισμός των χρωμάτων διαφέρει από φυλή σε φυλή.)<sup>45</sup>

Το χρώμα βέβαια της μουσικής είναι το χρώμα των ανθρώπων που την ακούν, τη συνθέτουν, την αναπαράγουν, την καταστρέφουν. Πολλές φορές, είναι το αποτέλεσμα των «δονήσεων» που προκαλούν στον άνθρωπο τα «αντικείμενα» της φύσης. Θυμίζει το «παιχνίδι» που περιγράφει ο Kandnski με το *πιάνο* και το *χρώμα*:

«Κάθε αντικείμενο(δίχως τη διάκριση του αν έχει δημιουργηθεί άμεσα από τη «φύση» ή εάν έχει προκύψει από ανθρώπινο χέρι) είναι ένα όν με τη δικιά του ζωή και την αναπόφευκτα αναβλύζουσα από αυτή ενέργεια. Ο άνθρωπος υπόκειται αδιάλειπτα στην ψυχικά αυτή επίδραση. Πολλά αποτελέσματα αυτής της ίδιας θα παραμείνουν στο «υποσυνείδητο»(όπου επιδρούν αυτά όμοια ζωντανά και δημιουργικά). Πολλά αναβαίνουν στη «συνείδηση». Από πολλά μπορεί ο άνθρωπος να απελευθερωθεί, κλείνοντας απέναντι σε αυτά την ψυχή του. Η «φύση», το διαρκώς μεταβαλλόμενο δηλαδή εξωτερικό περιβάλλον του ανθρώπου, δονεί μέσω των πλήκτρων(αντικείμενα) αδιάλειπτα τις χορδές του πιάνου(ψυχή). Οι επενέργειες αυτές, που μας φαίνονται συχνά χαοτικές, αποτελούνται από τρία στοιχεία: την επενέργεια του *χρώματος* του αντικειμένου, της *φόρμας* του και την ανεξάρτητη από *χρώμα* και *φόρμα* επενέργεια του αντικειμένου».<sup>46</sup>

Από την άλλη, ο Milan Kundera συμπυκνώνει το νόημα της ένωσης των *χρωμάτων* της μουσικής, που αντιστοιχεί στην πανανθρώπινη ένωση της μουσικής τους συμφωνίας, ως εξής:

---

Πέραν όμως της ούτως ή άλλως «υποκειμενικής» ανάγνωσης των χρωμάτων της μουσικής ή μιας κινηματογραφικής ταινίας, πόσο συχνά δεν αναζητούμε το ηχόχρωμα που μας ταιριάζει; Γιατί στην «οπτικοποίηση» του ακουστικού ερεθίσματος αναζητάται πάντοτε κάποιο ή κάποια χρώματα; Οι ίδιοι οι μουσικοί ομιλούν –στο τεχνικό τους κομμάτι- για «χρωματικούς τόνους».

Εάν ο ήχος δημιουργεί το δικό του «μύθο», τότε η αρχή του τελετουργικού του ζωγραφίζεται με τα χρώματα της ακοής μας. Αποψη υποκειμενική και υπερβολικά «*χρωματισμένη*» θα αντιτείνει κάποιος, αλλά ο Barthes στο έργο του *Mythologies*, αναφερόμενος στο μύθο και τα «αντικείμενά του» εξηγεί: «Εάν διεισδύουμε στο αντικείμενο, το απελευθερώνουμε, αλλά το καταστρέφουμε. Εάν πάλι, αγνοούμε τη βαρύτητά του, το σεβόμαστε, αλλά το επαναφέρουμε στην πρότερη κατάσταση της μυστικότητάς του. Φαίνεται ότι είμαστε καταραμένοι να μιλάμε *υπερβολικά* για την πραγματικότητα.»-(1972,σελ, 158)

<sup>45</sup> Περισσότερα στοιχεία και αναλύσεις μπορούν να αντληθούν από τις ιστοσελίδες [www.nea-acropolis.gr](http://www.nea-acropolis.gr)

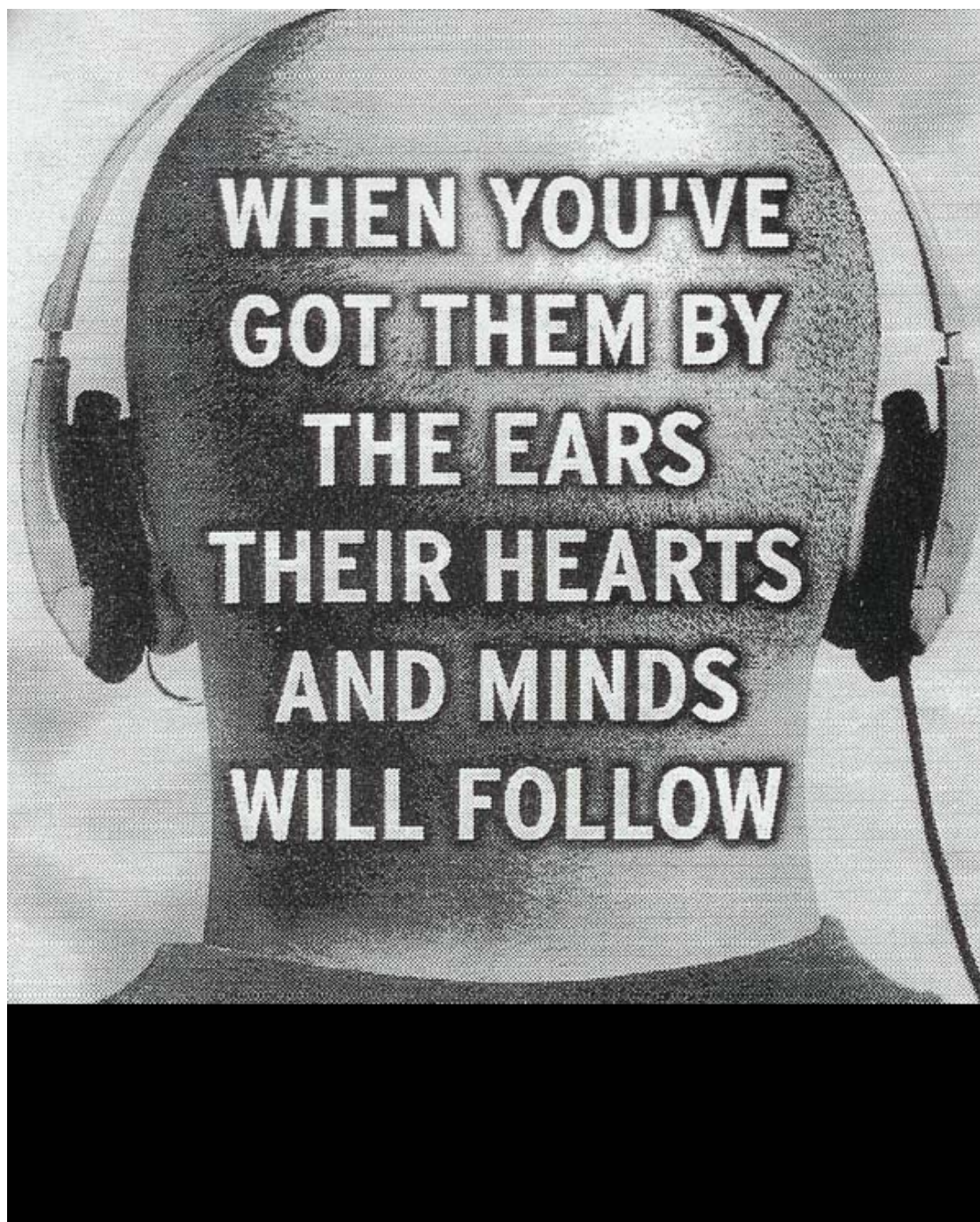
<sup>46</sup> Kandinsky Was.-*Για το πνευματικό στην Τέχνη,Μτφρ Παράσχης Μηνάς, Εκδόσεις Νεφέλη,Αθήνα,1981,σελ.88-89*

«Στον πύργο, όπου βασιλεύει η σοφία της μουσικής, ο άνθρωπος κάποτε νοσταλγεί αυτόν τον μονότονο ρυθμό μιας αναίσθητης κραυγής που ακούγεται απ' έξω και που μέσα της όλοι οι άνθρωποι είναι αδέρφια».<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Kundera Milan -*Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, Μτφρ: Τσάκαλης, Αντρέας, Εκδόσεις Οδυσσέας Αθήνα 1981, σελ.182

## 5. Η (δια)χρονική «μετάβαση» της έκστασης



Ο ήχος έχει ένα φυσικό και ένα ψυχολογικό συστατικό. Η φυσική του ήχου έχει την προέλευσή της στις αλλαγές πίεσης ως αποτέλεσμα της δόνησης ενός αντικειμένου. Τέτοιες αλλαγές γίνονται αντιληπτές από το ανθρώπινο εξωτερικό αυτί, διαδίδονται και ενισχύονται μέσω των οσταρίων του μέσου αυτιού και της διαφοράς περιοχής μεταξύ της τυμπανικής μεμβράνης και του ωοειδούς παραθύρου. «Η ψυχολογία του



ήχου είναι βασισμένη στην αντίληψη για τα χαρακτηριστικά της. Αρχίζει από την κίνηση της βασικής μεμβράνης στον κοχλία αυτιού του εσωτερικού αυτιού και προχωρά στους κοχλιωτούς πυρήνες και στην κεντρική ακουστική διάβαση να φθάσει και τα δύο ημισφαίρια του ανθρώπινου εγκεφάλου».<sup>48</sup>

Το φύσηγμα του αέρα, τα κύματα θάλασσας, το τραγούδι των πουλιών είναι από τους περισσότερο ευδιάκριτους ήχους, οι οποίοι έχουν τη δυνατότητα να αλληλεπιδράσουν με τις συγκινήσεις και τη διάθεση ενός ανθρώπου και να δημιουργήσουν τα συναισθήματα. Η μουσική είναι η ανθρώπινη προσπάθεια να εκφραστούν οι συγκινήσεις. Έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει τη διάθεση, για να υπενθυμίσει σε μας μια ορισμένη στιγμή και να δημιουργήσει συναισθήματα. Μουσική και ανθρώπινα όντα. Σχέση καταλυτική ακόμα και εάν κάποιος δηλώνουν την αποστασιοποίησή τους στην επίδραση της μουσικής. Η μουσική μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο<sup>49</sup> από τους ανθρώπους οι οποίοι δεσμεύονται και δεσμεύουν με τη μουσική. Κάθε γνωστός ανθρώπινος πολιτισμός έχει τις σύνθετες μουσικές του παραδόσεις. Δεδομένου ότι η μουσική είναι ένα κεντρικό στοιχείο του ανθρώπινου πολιτισμού, όπου κι εάν αυτός απαντάται, σημαίνει ότι μπορούμε μόνο να καταλάβουμε τη μουσική εάν καταλαβαίνουμε επίσης τους ανθρώπους που δημιουργούν αυτόν τον ήχο, τον αναπαράγουν, τον συνθέτουν τον δοκιμάζουν στο εσωτερικό της ψυχής τους και τελικώς τον υιοθετούν ή όχι.

Αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο στο ρόλο των σαμάνων και τη δυναμική της τελετουργίας, στην οποία συμμετέχουν ως «οδηγοί» της κοινότητας που κάθε φορά εντάσσονται. Η μουσική και οι παραισθησιογόνες ουσίες τους εντάσσουν στην εκστατική κατάσταση που περιγράφηκε ανωτέρω.

Η έκσταση είναι μία κατάσταση που αποζητείται. Υπάρχει ένας μύθος σχετικά με την έννοια, το πώς δημιουργείται και τον τρόπο να την αναζητήσεις και τελικά να τη ζήσεις. Αναζητώντας διεξόδους προς αυτήν οι μουσικές φόρμες μετ-εξελίσσονται, αναδιαμορφώνονται με σκοπό να γίνουν το στοιχείο μέθεξης σε αυτήν την κατάσταση. Ο άνθρωπος θέλει να διαλογισθεί, να υπερβεί το χρόνο, την

---

<sup>48</sup> Εντοπίστηκε στον ιστότοπο:

<http://www.echeat.com/essay.php?t=29404> την 28/08/2007

<sup>49</sup> Με την έννοια του ήχου που υπόκειται σε σύνθεση και η τελική του μορφή είναι το ακουστικό αποτέλεσμα της μουσικής. Η παρούσα διευκρίνιση γίνεται, δεδομένης της επίδρασης της μουσικής και στα ζώα και τη συμπεριφορά τους. Η έννοια όμως της κατανόησης της μουσικής, στην παρούσα ανάλυση εξετάζεται μόνο στην αποτύπωσή της στον άνθρωπο.

καθημερινότητά του, τα προβλήματά του ή πολύ απλά θέλει να το ζήσει. Ο χορός είναι η αρχή της τελετουργίας. Είναι μία πρακτική, ένα σύνολο τεχνικών, μία Τέχνη. Για την *trance* μουσική και τα rave party είναι το εργαλείο μέσω του οποίου γίνεται η υπέρβαση. Είναι η αρχή της «μεταμόρφωσης». Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Goa Gil<sup>50</sup>

«Κατά τη γνώμη μου ξαναζούμε στιγμές των αρχαίων θρησκειών μας. Από τις αρχές της ανθρωπότητας χρησιμοποιήσαμε τη μουσική και το χορό για να συνδέσουμε το πνεύμα της φύσης με το πνεύμα του σύμπαντος. Χρησιμοποιούμε την *trance* και χορεύουμε για να ξανακερδίσουμε τη σχέση αυτή. Έτσι ονομάζω τον επαναπροσδιορισμό του αρχαίου τελετουργικού μύθου του 21<sup>ου</sup> αιώνα. Η μουσική και οι άνθρωποι στα party μας ενώνουν με το κοσμικό πνεύμα του θεού μας. Ο χορός ενεργοποιεί το διαλογισμό μας. Χορεύοντας, τα ανθρώπινα όντα ενεργοποιούν το διαλογισμό μας. Όταν χορεύουμε, ξεπερνάμε σκέψεις, συνείδηση ακόμη και την ατομικότητά μας την ίδια, για να γίνουμε τελικά ένα στη θεϊκή έκσταση της ένωσής μας με το κοσμικό πνεύμα».

Η ψευδαισθήση που προκύπτει από την απουσία της υλικής υπόστασης των πεπραγμένων της στιγμής είναι η τελετουργία του rave. Το παιχνίδι των ψευδαισθήσεων μεταξύ της όρασης και της ακοής είναι ο δρόμος προς την ψυχική ευφορία που η τελετουργία του rave ορίζει. Στα φεστιβάλ του rave ή στα clubs, όπου παίζεται η εν λόγω μουσική υπάρχει ένας έντονος φωτισμός από πολλά χρώματα που εναλλάσσονται και δίνουν μία φουτουριστική ατμόσφαιρα στους παρευρισκόμενους, δίνοντάς τους τη δυνατότητα να αντιληφθούν μία άλλη πραγματικότητα. Το ταξίδι ξεκινά. Κίτρινο, πράσινο, πορτοκαλί αλληλοδιαπλέκονται σε τεράστια πάνελ, αντανακλούν το φωτισμό τους στο πάτωμα, δίνοντας την εικόνα ενός άλλο τοπίου. Το είδος της ηλεκτρονικής μουσικής χαρακτηρίζεται από μεγάλης έντασης (από τα μεγάλης ισχύος συγκροτήματα ήχου των clubs) επαναλαμβανόμενο ρυθμό –(beats per minute) -της τάξης των 130 έως και 150 χτύπων το λεπτό. Τα μουσικά θέματα αποτελούν προϊόν σύνθεσης υπολογιστών εξαιρετικών δυνατοτήτων. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να δημιουργείται το μοντέλο του επαναλαμβανόμενου ρυθμού σε όποια συχνότητα επιθυμεί ο χρήστης χωρίς ιδιαίτερες μουσικές γνώσεις. Ιδιαίτερη είναι η χρήση των χαμηλών συχνοτήτων (bass). Τα μπάσα συνθέτονται σε ακουστική

---

<sup>50</sup>Άρθρο του Goa Gil στην ηλεκτρονική διεύθυνση:  
[www.socialsciences.scielo.org/pdf/s\\_rs/v2nse/scs\\_a04.pdf](http://www.socialsciences.scielo.org/pdf/s_rs/v2nse/scs_a04.pdf)



κλίμακα κάτω των 30Hz, ώστε να μην γίνονται αντιληπτά από το ανθρώπινο αυτί. Εάν σε αυτή τη συχνότητα προσθέσουμε και την υψηλή ένταση, με την οποία αναπαράγονται το ανθρώπινο σώμα μπορεί απλά να αισθανθεί τον ήχο, χωρίς όμως να τον ακούει. Στην περίπτωση αυτή η μουσική ακούγεται με μικρές και πολύ συχνά επαναλαμβανόμενες μορφές, τα μπάσα(χαμηλές συχνότητες) καταλαμβάνουν το σώμα των ravers, τα χρώματα δίνουν την φουτουριστική αποτύπωση, αλλά όλα τα στοιχεία αποπροσανατολίζουν προς μία ενωμένη, συμπαγή μουσικά κοινότητα. Και είναι όλα αυτά αρκετά για τη μετάβαση, το διαλογισμό ή ακόμη και την υπέρβαση; Όπως και οι Σαμάνοι χρειάζονται παραισθησιογόνες ουσίες για να «βοηθήσουν» τις ιδιαίτερες ικανότητές τους να λειτουργήσουν, έτσι και το ταξίδι, το trance στη rave μουσική περιλαμβάνει και αυτήν την παράμετρο. Το παιχνίδι των αισθήσεων που αναφέρθηκε ανωτέρω συνεργάζεται με όλα τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν. Για να προσληφθούν τα συμβολικά αντικείμενα και να γίνουν τελικά στοιχεία μιας βιωματικής εμπειρίας «ανεπανάληπτης», πρέπει να συνδυασθούν με τον κατάλληλο τρόπο. Η μουσική ερεθίζει το ακουστικό νεύρο με μικρούς ακαθόριστους και πολύ συχνά επαναλαμβανόμενους ήχους, οι χαμηλές συχνότητες γίνονται ένα με το σώμα, δημιουργώντας την αίσθηση του κοσμικού, ο τόπος κατακλύζεται από ιριδισμούς και φωτισμό αντίστοιχα επαναλαμβανόμενου εύρους με τη μουσική και η κατανάλωση «ψυχοτρόπων»<sup>51</sup> ουσιών—ecstasy λειτουργεί ως σύνδεσμος στο δύσκολο αυτό «παιχνίδι των προσλήψεων»<sup>52</sup>.

Δημιουργείται δηλαδή ένα ομογενοποιημένο σύνολο που απαρτίζεται από πολλά μέρη ταυτόχρονα (άτομα σε σχέση με το σύνολο), συγκροτώντας αυτήν την ιδιαίτερη αίσθηση ευφορίας που δεν προκαλείται από το σώμα, αλλά η βάση του είναι το σώμα. Το σώμα που δημιουργείται από το σύνολο των παρευρισκομένων, το σώμα καθενός από αυτούς, το σώμα που λειτουργεί ως πομπός αλλά και ως δέκτης του μηνύματος. Στην ανταγωνιστική –εμπορική εποχή του Δυτικού κόσμου η rave Λογική αντιτάσσει μία συλλογική έκφραση χορού, ένα συλλογικό πνεύμα, μία συμβολική ένωση που ξεπερνά τα όρια της αυστηρής ατομικότητας και τον επανατοποθετεί στη φύση. Οι ravers είναι οι χορευτές που θέλουν να ξανασυναντήσουν το χαμένο μύθο του ανθρώπινου πνεύματος και να ενώσουν σώμα

<sup>51</sup> Σημαντικές πληροφορίες για τις εν λόγω ουσίες βλ.

<http://www.xhmikos.gr/Martios98.htm>

<http://ar2006.emcdda.europa.eu/el/page008-el.html>

<sup>52</sup> Σχόλιο του συγγραφέα Tiago Coutinho ,από το [socialsciences.scielo.org/pdf/s\\_rs/v2nse/scs\\_a04.pdf](https://socialsciences.scielo.org/pdf/s_rs/v2nse/scs_a04.pdf)

και ψυχή στο γεμάτο από τα στροβιλισμένα χρώματα πάτωμα του χορού τους και θα μετουσιώσουν το προδομένο από την καθημερινότητα «εγώ» σε ένα υπερβατικό, αναγκαστικά μεταβατικό, «εμείς». Ένα «εμείς», που θα αποτελέσει τη συμπύκνωση της κοσμικής αισθητηριακής τους ένωσης με το «θείο», το «μυθικό».<sup>53</sup>



Εικόνα από rave-Party που πραγματοποιήθηκε στη Wonky disco στο Λονδίνο, τον Απρίλιο του 2007.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Όπως γίνεται σαφές η παρούσα ανάλυση εστιάζει μέσα από βιβλιογραφικές αναφορές στην αποτύπωση του φαινομένου και ουχί στην κριτική του, θετική ή αρνητική.

<sup>54</sup> Η εικόνα αναρτήθηκε από ιδιώτη χρήστη του διαδικτυακού τόπου της Wikipedia Ολόκληρος ο σύνδεσμος παρατίθεται:  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/07/Wonkey\\_disco\\_party\\_london07.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/07/Wonkey_disco_party_london07.jpg)

## 6. Μουσική και θεραπεία

Ο Όμηρος περιγράφει πως στη διάρκεια ενός κυνηγιού ο Οδυσσέας τραυματίστηκε από ένα αγριογούρουνο και «οι αγαπημένοι γιοι του Αυτόλυκου ασχολήθηκαν με τη φροντίδα και το δέσιμο της πληγής του έξοχου Οδυσσέα [...] και συγκράτησαν το μαύρο αίμα με επωδές...» (Οδύσσεια, Τ 456).<sup>55</sup>

Η θεραπευτική δράση της μουσικής έχει τις ρίζες της στην αρχαία ελληνική παράδοση αλλά και σε παραδόσεις άλλων μεγάλων λαών της ευρύτερης Ανατολής. Πρώτοι οι Πυθαγόρειοι εξέτασαν τη σχέση μουσικών ήχων και αριθμών και διαπίστωσαν ότι οι αριθμοί που διέπουν την αρμονία ενός διατεταγμένου υλικού κόσμου παίζουν τον ίδιο ρόλο και στην τέχνη της μουσικής. Είναι ενδιαφέρον ότι οι ίδιοι μαθηματικοί λόγοι που διέπουν τα βασικά (πυθαγόρεια) μουσικά διαστήματα, που προέρχονται από την αρμονική διαίρεση του μονόχορδου (1:2 - διάστημα όγδοης, 2:3 - διάστημα πέμπτης, 3:4 - διάστημα τέταρτης), διέπουν και τις σωματομετρικές αναλογίες του ανθρώπινου σώματος αλλά και άλλων φυσικών κατασκευών όπως π.χ. ο κοχλίας, τα φύλλα των δένδρων, τα φτερά της πεταλούδας και πλείστες άλλες φυσικές δομές. Υπάρχουν μαρτυρίες ότι η σχολή των Πυθαγορείων χρησιμοποιούσε μουσικούς ήχους για θεραπεία ασθενών με βάση την άποψη ότι η αρμονία της μουσικής μπορεί να αποκαταστήσει τη διαταραγμένη ψυχοσωματική ισορροπία του ασθενούς. Η ιδιότητα της μουσικής να θεραπεύει τονίζεται επίσης από τον Πλάτωνα σε πολλά έργα του (Τίμαιος, Πολιτεία, Νόμοι), μάλιστα ο Πλάτων θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ο πρώτος επίσημος «συνταγογράφος» μουσικής στην αρχαιότητα, αφού προτείνει ως κατεξοχήν θεραπευτικό μουσικό τρόπο τον δώρειο τρόπο (αρχαία μουσική κλίμακα που οι μουσικολόγοι σήμερα πιστεύουν ότι αντιστοιχεί περίπου στον πρώτο ήχο της βυζαντινής μουσικής).<sup>56</sup>

Τα πορίσματα μιας πολύ σημαντικής έρευνας που γίνεται την τελευταία δεκαετία στο αντικείμενο «σχέση εγκεφάλου και μουσικής» (music and brain) αποκαθιστούν

---

<sup>55</sup> Από άρθρο του Κώστου Απόστολου, Καθηγητή Μουσικολογίας στο ΤΜΣ του Πανεπιστημίου Αθηνών δημοσιευμένο στο αρχείο της ηλεκτρονικής έκδοσης της εφημερίδας «Η Καθημερινή», στον ιστότοπο:

[http://www.kathimerini.gr/4dcgi/\\_w\\_articles\\_kathglobal\\_2\\_01/02/2004\\_1281083](http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_2_01/02/2004_1281083)

<sup>56</sup> Από άρθρο του Δρίτσα Αθανάσιου, Καρδιολόγου στο Ωνάσειο Καρδιοχειρουργικό Κέντρο-συνθέτη, όπως προηγούμενο στην ηλεκτρονική διεύθυνση:

[http://www.kathimerini.gr/4dcgi/\\_w\\_articles\\_kathglobal\\_2\\_01/02/2004\\_1281091](http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_2_01/02/2004_1281091)

μάλλον την ιερότητα και την θεραπευτική αξία της μουσικής αφού αποδεικνύουν αντικειμενικά την επίδραση της μουσικής στη λειτουργία του ανθρώπινου σώματος. «Κατάλληλα επιλεγμένη μουσική μέσω της χαλάρωσης - δηλαδή της ελάττωσης του stress που επιτυγχάνει η μουσική - μπορεί να μειώνει τη συχνότητα της αναπνοής, τους καρδιακούς παλμούς και την αρτηριακή πίεση σε καρδιοπαθείς ασθενείς που νοσηλεύονται σε μονάδες εντατικής θεραπείας».<sup>57</sup>

Πιθανά ένα φαινόμενο συντονισμού δηλ. παράλληλης νευρικής διέγερσης γειτονικών νευρώνων θα εξηγούσε την αύξηση της συχνότητας της αναπνοής και του καρδιακού παλμού όταν ακούμε ένα γρήγορο μουσικό tempo και το αντίστροφο την περίπτωση ενός αργού tempo. Αυτή η πρωταρχική επίδραση της μουσικής, μέσω κυρίως του ρυθμού, συμβαίνει χωρίς τον έλεγχο της συνείδησης και αφορά όλους τους ανθρώπους, ανεξαρτήτως φυλής και καταγωγής. Σε ένα δεύτερο επίπεδο η κατανόηση της διαδοχής των τόνων και της μουσικής αρχιτεκτονικής απαιτεί τη συμμετοχή υψηλής εξειδίκευσης ανώτερων εγκεφαλικών κέντρων στο επίπεδο πλέον του εγκεφαλικού φλοιού (cortex), όπου εδώ η λειτουργία αυτή είναι συνειδητή (δηλ. στο σημείο αυτό χρησιμοποιείται η παιδεία που ο καθένας έχει αποκτήσει). Με βάση την παραπάνω επιστημονική εξήγηση ευσταθεί και ο ενιαίος όρος «νοιώσε τον ρυθμό» - “feel the beat” που συχνά χρησιμοποιούμε μια και όλοι οι άνθρωποι μπορούν να νοιώσουν το ρυθμό. Αντίθετα, δεν χρησιμοποιείται και δεν φάνηκε να έχει ενιαία ισχύ ο όρος «νιώσε τη μελωδία», γιατί λόγω της διαφορετικής κουλτούρας και παιδείας, διαφορετικών δηλ. συνειδητών εγγραφών στο επίπεδο του εγκεφαλικού φλοιού, η αντίληψη της μελωδικής - αρμονικής γραμμής διαφέρει από άτομο σε άτομο.

Η Κάλι Πυροκάκου<sup>58</sup> ξεπερνά τα δύο επίπεδα κατανόησης και πρόσληψης της μουσικής και αναφέρει τουλάχιστον πέντε μηχανισμούς πρόσληψής της.

Συγκεκριμένα:

---

<sup>57</sup> Barnanson S, et al. The effects of music interventions on anxiety in the patient after coronary artery by-pass grafting. Heart Lung, 1995; 24:124-132.

<sup>58</sup> Η Κάλι Πυροκάκου έχει πτυχίο μουσικής από το Πανεπιστήμιο Κονκόρντια και μεταπτυχιακό δίπλωμα στη μουσικοπαιδαγωγική από το Πανεπιστήμιο Μακ Γκιλ του Καναδά. Εξειδικεύτηκε στη μουσικοθεραπεία στο Κέντρο Εκπαίδευσης της Ελληνικής Εταιρείας Μουσικοθεραπείας (τριετές μεταπτυχιακό) και είναι τακτικό μέλος της Καναδικής Ένωσης Μουσικοθεραπείας. Συνεργάζεται με το Κέντρο Τοξικο-απεξάρτησης Θησέας και είναι εξωτερική συνεργάτης του ΨΥΝΑ.

Το άρθρο προέρχεται από το αρχείο της εφημερίδας «καθημερινή»-  
[http://www.kathimerini.gr/4dcegi/w\\_articles\\_kathglobal\\_2\\_01/02/2004\\_1281097](http://www.kathimerini.gr/4dcegi/w_articles_kathglobal_2_01/02/2004_1281097)

«Υπολογίζεται ότι τουλάχιστον πέντε μηχανισμοί εμπλέκονται αποτελεσματικά και μάλλον ταυτόχρονα στη θεραπευτική διαδικασία, προσδίδοντας στη μουσική τον μοναδικό τρόπο επίδρασής της σε ολόκληρο το ανθρώπινο σύστημα νους / σώμα. Ο πρώτος -και ίσως ο μόνος- που έχει ερευνηθεί διεξοδικά και αφορά τις συναισθηματικές αντιδράσεις του ανθρώπου στη μουσική, έχει σχέση με το μεταιχμιακό σύστημα (lymbic system). Ο δεύτερος, που δρα σε γνωστικό νοητικό επίπεδο και αφορά την ιδιότητα της μουσικής να προκαλεί φαντασία, σκέψεις, συνειρμούς και εικόνες, σχετίζεται με τον εγκεφαλικό φλοιό (cortex). Ο τρίτος αφορά την ιδιότητα του ρυθμού της μουσικής να συντονίζει τους εσωτερικούς ρυθμούς στο σώμα και έχει σχέση με τον θάλαμο (thalamos). Ένας τέταρτος μηχανισμός, που άρχισε να ερευνάται πρόσφατα, αφορά τον ήχο ως αυτόματο ερέθισμα στα περιφερειακά και επιδερμικά νεύρα. Τέλος, η πνευματικότητα και οι ψυχοκοινωνικοί παράγοντες που υπάρχουν στο ομαδικό τραγούδι φαίνεται να παίζουν κυρίαρχο ρόλο στη διασφάλιση της υγείας.»

Ανεξάρτητα των διαδρομών που ακολουθούνται η μουσική δρα σε προσυνειδητό και συνειδητό επίπεδο.

Η μουσικοθεραπεία είναι η συστηματική χρήση της μουσικής σε όλες της μορφές της ψυχοπαθολογίας. «Πρόκειται για μία ολιστική προσέγγιση μέσω της οποίας είναι δυνατόν να επιτευχθεί η βελτίωση των κινητικών, αντιληπτικών, γνωστικών και κοινωνικών δεξιοτήτων, της γλωσσικής ικανότητας, της εικόνας του εαυτού και της αυτοεκτίμησης».<sup>59</sup>

Εάν υποθέσουμε ότι η γλώσσα αποτελεί τον πρώτο κώδικα επικοινωνίας, η μουσική υπάρχει στο ανθρώπινο ον από τη στιγμή της δημιουργίας του. Οι πρώτες ηχητικές εντυπώσεις είναι πολύ σημαντικές για την μετέπειτα ανάπτυξη της συναισθηματικής νοημοσύνης του ατόμου. Όταν ένα μωρό υποκινηθεί από τη μητέρα του με τη μουσική, μέχρι και τον 5<sup>ο</sup> μήνα ζωής του, το μωρό παρουσιάζει συναισθηματική μνήμη προς τον ήχο. Γιατί όμως αυτό μας ακολουθεί στην πορεία της ζωής μας;

---

<sup>59</sup> Από το δημοσιευμένο άρθρο της Χριστίνας Παπαηλιού στην ηλεκτρονική διεύθυνση της Πανελλήνιας ένωσης Εκπαιδευτικών Δημόσιας Εκπαίδευσης:

<http://www.peemde.gr>

Το εν λόγω άρθρο εντοπίστηκε την 3/-9/2007 στη διεύθυνση:

[http://www.peemde.gr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=304&Itemid=74](http://www.peemde.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=304&Itemid=74)

Αναφερθήκαμε προηγουμένως στη δυνατότητα της μουσικής να δρα σε προσυνειδητό και συνειδητό επίπεδο. Είναι γεγονός ότι μία αγωγή φαρμακευτική βοηθά έναν ασθενή στην αντιμετώπιση των αρνητικών συμπτωμάτων της παθολογικής του κατάστασης. Η ψυχολογία του μπορεί να βελτιωθεί από την πεποίθηση ότι τα φάρμακα βελτιώνουν την κατάστασή του. Όμως η μουσική τον βοηθά να απαλύνει τον πόνο του, να ξεπερνά επώδυνες ή στρεσογόνες περιόδους, να ανταπεξέρχεται καλύτερα στην αγωγή. Νέο «φάρμακο» στην υπηρεσία της Ιατρικής; Η απάντηση δεν είναι τόσο απλή. Η Ψυχολόγος και Μουσικοθεραπεύτρια Λιάνα Πολυχρονιάδου – Πρίνου σκιαγραφεί το πλαίσιο της μουσικοθεραπείας:

«Αφ' ενός, η μουσική μπορεί να παίζει τον ρόλο πολύ αποτελεσματικού διεγερτικού για τη διερεύνηση της πολύπλοκης ατομικής κλίμακας των συγκινησιακών και συναισθηματικών αντιδράσεων του ατόμου, των συνειδητών και υποσυνείδητων προβληματισμών του. Διευκολύνει την προσέγγιση στο υποσυνείδητο και την ενεργοποίηση μπλοκαρισμένων ψυχοπαθολογικών καταστάσεων, που βρίσκουν διέξοδο μέσα από φαινόμενα κάθαρσης. Αφ' ετέρου, παίζει τον ρόλο ενός πολύ αποτελεσματικού διεγερτικού για την αφύπνιση και ενεργοποίηση των δημιουργικών δυνάμεων που υπάρχουν σε κάθε άνθρωπο και που μπορούν να ευνοήσουν προσπάθειες αναδιοργάνωσης: να ξυπνήσει το δημιουργικό δυναμικό, να δονηθεί η θετική ενέργεια, τα επικοινωνιακά στοιχεία της προσωπικότητας, τα συναισθήματα, η φαντασία, η δημιουργική εξυπνάδα του ανθρώπου. Προς το σκοπό αυτό ακολουθείται μία μέθοδος ερεθισμού, παρόρμησης, ευαισθητοποίησης».<sup>60</sup>

Η μουσική αποτελεί έναν εισηγητή συναισθημάτων. Στην περίπτωση της δημιουργικής της πρόσληψης από τον άνθρωπο μπορεί να κινητοποιήσει απόκρυφες εσωτερικές δυνάμεις που στην περίπτωση ενός ασθενούς να λειτουργήσουν επικοινωνιακά στη συνολική προσπάθεια ίασης μιας παθολογικής κατάστασης.

Όσο όμως κι αν αναφερόμαστε στη θετική ενέργεια που δημιουργεί και προσδίδει η μουσική, όσο κι αν γίνονται αναλύσεις για τη δυναμικά ευεργετική της επίδραση, δεν είναι λίγες οι αναφορές που θέλουν να συνδέουν τη μουσική με αρνητική κοινωνική

---

<sup>60</sup> Απόσπασμα από το άρθρο της Πολυχρονιάδου-Πρίνου Λιάνα-Ψυχολόγου-Μουσικοθεραπεύτριας, όπως 59: [http://www.kathimerini.gr/4dcgi/\\_w\\_articles\\_kathglobal\\_2\\_01/02/2004\\_1281089](http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_2_01/02/2004_1281089)

συμπεριφορά σε πολλές περιπτώσεις παραβατική. Όσο κι εάν στατιστικές κυρίως μελέτες συνδέουν *τη βία*, η οποία προϋπάρχει ως στοιχείο τόσο του ανθρώπου, όσο και της μουσικής (με την έννοια που αναλύθηκε) με τη *μουσική* καθ' αυτή και μάλιστα με ιδιαίτερα είδη μουσικής (rap music, heavy metal, hard-rock κ.λ.π.) είναι μία απλοϊκή ερμηνεία και ανάλυση της ούτως ή άλλως εξαιρετικά πολύπλοκης ανθρώπινης συμπεριφοράς, δεδομένης της ποικιλότητας των παραγόντων που υπεισέρχονται πριν από την απόφαση μιας συγκεκριμένης ενέργειας, πόσο μάλλον για την πραγματοποίησή της. Ιδιαίτερα, δεν μπορεί να υποστηριχθεί ότι ένα συγκεκριμένο τελετουργικό δρώμενο θα συγκροτηθεί από ένα ή περισσότερα άτομα με βάση ένα είδος μουσικής ή μόνο τη μουσική και ταυτόχρονα θα έχει σα σκοπό να βλάψει, σχεδόν, a priori, κάποιον συνάνθρωπο.

Άλλωστε, κυρίως νέοι άνθρωποι δαπανούν αρκετό από το χρόνο τους, ακούγοντας μουσική, βλέποντας μουσικά video-clip, συμμετέχοντας σε συναυλίες και αντίστοιχες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Οι έφηβοι, κατά την αναζήτηση της «ταυτότητάς τους», αναζητούν ρεύματα, τάσεις και καλλιτεχνικά δρώμενα που τους εκφράζουν. Το μουσικό πεδίο και το τελετουργικό των ακροάσεων (συναυλίες, συγκεντρώσεις, κ.λ.π), στο οποίο εντάσσονται τα μουσικά αυτά είδη, λειτουργούν ως πόλος ένωσης του τελετουργικού της ενσωμάτωσης σε μία κοινότητα, σε μία ομάδα με αντίστοιχες προσωπικές προτιμήσεις ή εκφράσεις, μία από τις οποίες είναι και η μουσική.

Κάθε συναίσθημα περιέχει μία υποκειμενικότητα. Ταυτόχρονα, η εσωτερικότητά του πρέπει να μετερμηνευθεί και να εκφρασθεί σε κάτι καινούριο, κάτι πιο συγκεκριμένο ένα είδος γλώσσας σε μία άλλη μορφή. Η *μουσική* αποτελεί μία *διέξοδο*, μία *διαδρομή* και η τελετουργία έναν *τόπο*. Αυτό που ο Hegel ανέφερε για τη σχέση μουσικής και πολιτισμού αλλά, παραλάσσοντάς το, κατά τη γνώμη μου, είναι αυτό που εκφράζει πλέον η μουσική μέσω της τελετουργίας:

«Η υπέρβαση της ατομικότητας προς την κατεύθυνση της εναισθησιακής βίωσης της καθολικής ταυτότητας».

## **B. Θέματα για συζήτηση–Προβληματισμοί**

Η σχέση τελετουργιών και μουσικής δεν αγγίζει μόνο τα πεδία της παρούσας ανάλυσης αλλά εκτείνεται και σε άλλες μορφές της ανθρώπινης δραστηριότητας, τόσο σε χρονική διάσταση, όσο και σε κοινωνική. Ενδεικτικά, μπορούν να αναφερθούν τα πανηγύρια, οι «τελετές» καλοσωρίσματος νέων μελών σε συγκεκριμένες κοινότητες, οι γάμοι, κ.λ.π.. Όσοι όμως κι αν είναι οι τομείς αυτοί, η επαμφοτερίζουσα δυναμική αυτής της σχέσης λειτουργεί, κυρίως, ως σημείο ενσωμάτωσης του ατόμου με την ομάδα, αλλά, και της ομάδας με το άτομο. Όπως ακριβώς, η μουσική δημιουργεί ένα τελετουργικό ενσωμάτωσης, κατά την ακρόασή της (κατά τη διαδικασία εσωτερίκευσής της), έτσι και η τελετουργία δημιουργεί το πλαίσιο, το χώρο και το χρόνο αυτής της «ενσωματωτικής» διεργασίας.

Η τελετουργία εμπεριέχει τη μουσική «εικόνα» της συγκέντρωσης, της σύνθεσης διαφορετικών μελών που την απαρτίζουν σε έναν τόπο, της μυστικιστικής έκφρασης μιας ομαδικής ψυχολογίας, που θέλει να βρει την ταυτότητά της, στο σημείο που έχει προκαθορίσει. Η εικόνα της μουσικής, των ήχων, των φωνών ή του συνόλου αυτών αποτελείται από ένα σύνολο μερών που συντίθενται και δημιουργούν ένα σύνολο με τη δική του ταυτότητα και το δικό του όμως συναίσθημα. Στο σημείο αυτό, είναι πιθανό να δημιουργηθούν και τα πρώτα ζητήματα.

Το συναίσθημα είναι κάτι, που προκαλείται αποκλειστικά από τη μουσική ή η τελετουργία το ελέγχει κατά τέτοιο τρόπο που τελικά το καταργεί;

Ο χρόνος που η τελετουργία θέλει να «μηδενίσει», διότι τον έχει a priori οριοθετήσει, πως λειτουργεί στο πλαίσιο της μουσικής έκφρασης αυτής καθ' αυτής;

Στη σημερινή εποχή που η μουσική τείνει να λάβει έναν περισσότερο ισχνό χαρακτήρα επιρροής στις ανθρώπινες δραστηριότητες, ενώ, παράλληλα, οι ίδιες οι τελετουργίες κινδυνεύουν να αποσυμβολοποιηθούν, αποκτώντας συχνά έναν χαρακτήρα φολκλωρικό, ποια η δυναμική τους και η επιρροή τους στο ψυχολογικό πεδίο;<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Ο Nietzsche, προβλέποντας, τις κοινωνικές αλλαγές, στο Menschliches-allzumenschliches(ανθρώπινο-πολύ ανθρώπινο), τόνιζε:

«Όσο πιο ικανά προς σκέψεις γίνονται το μάτι και το αυτί, τόσο περισσότερο αγγίζουν το όριο, όπου γίνονται αναίσθητα: Η χαρά γίνεται εγκεφαλική τα ίδια τα όργανα των αισθήσεων γίνονται άτονα και αδύναμα, το συμβολικό καταλαμβάνει όλο και περισσότερο τη θέση του υπαρκτού».



Από την άλλη, παλαιότεροι πολιτισμοί ταύτιζαν την ένωση τελετουργίας και ήχων με την αντίστοιχη ένωση ανθρώπου και φύσης. Η μουσική εκφράζει πολιτισμικά το χρονολογικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσεται. Ο ακροατής της θέλει να καταλάβει μέσα από τις εκάστοτε μουσικές νόρμες το «βίωμα» μέσα στο χρόνο. Η «βύθιση», όμως στο πνεύμα της τελετουργίας θέλει να καταλάβει το «άχρονο» της ανθρώπινης ύπαρξης, να υπερβεί τον παρόντα χρόνο, χωρίς βέβαια, να λειτουργεί αφαιρετικά ως προς την πολιτισμική διαμεσολάβηση της διαδικασίας.

Η ψυχή έχει τη δική της κραυγή που καμιά φορά εκφράζεται ως συναίσθημα. Η φωνή της μουσικής παράγεται από τον άνθρωπο ως αποτέλεσμα της εσωτερικής κραυγής του, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να είναι και η ίδια η αιτία της. Ο άνθρωπος αναζητά στο σκοτάδι της ψυχής του τις ανα-παραστάσεις, που θα του δώσουν την προσωπική του ταυτότητα. Στο μωσαϊκό των ανθρώπινων συναισθημάτων η μουσική προσπαθεί να προσδώσει μία ικανοποιητική ενότητα. Το πρώτο σημείο επαφής της τελετουργίας και της μουσικής είναι αυτή η προσπάθεια «συνάντησης» της προσωπικής ταυτότητας με την ψυχοπνευματικά ικανοποιητική ενότητα. Εάν ο Kant εξέφραζε τον ψόγο του για τη μουσική, «κατηγορώντας» τη για «εννοιακή» και «παραστασιακή» απροσδιοριστία, η τελετουργία τη συμπληρώνει, δίνοντας χώρο, χρόνο και «σωματική» υπόσταση στην αφηρημένη εσωτερικότητα των συναισθηματικών εκφράσεων.



**Painting becomes music: Kandinsky, Αυτοσχεδιασμός No 30, 1913**

“Το χρώμα είναι το πληκτρολόγιο, τα μάτια είναι οι αρμονικές, η ψυχή είναι το πιάνο.  
Ο καλλιτέχνης είναι το χέρι που παίζει, αγγίζοντας ένα «κλειδί», μετά ένα άλλο, για  
να προκαλέσει τη δόνηση στην ψυχή “

*Vassily Kandinsky*

## Ελληνική και Ξένη Βιβλιογραφία

1. Adorno Theodor W- *Η κοινωνιολογία της μουσικής-*, Μτφρ: Θοδωρής Λουπασάκης, Γιώργος Σαγκριώτης, Φώτης Τερζάκης, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997
2. Alexiou Margaret -*Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*-Εκδόσεις Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1974, έκδοση 2002
3. Attali Jacques - *Bruits (θόρυβοι)*, Μτφρ. Ανδριτσάνου Ντενίς, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα, 1978
4. Barthes Roland -*Mythologies*–1972
5. Barnanson S, et al. *The effects of music interventions on anxiety in the patient after coronary artery by-pass grafting*, Heart Lung, 1995
6. Βιρβιδάκης Στ.-*Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού-*, Τ.Α., ΕΑΠ, Πάτρα 2003
7. Bruno Walter, *Περί της ηθικής δύναμης της μουσικής*, Μτφρ. Χαράλαμπος Καρβούνης, Εκδόσεις Ροές, Αθήνα 2001
8. Burkert W , *Ελληνική Μυθολογία & τελετουργία*, Μτφρ. Ηλέκτρας Ανδρεάδη, Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1997, Β΄ έκδοση
9. Burkert W., *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή*, μτφ. Ν. Μπεζεντάκος- Α. Αβαγιανού, Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1993
10. Diel Paul- *Ο συμβολισμός Στην Ελληνική Μυθολογία*, Μτφρ.:Ράλλη, Ιουλιέττα, Εκδόσεις Χατζηνικολή, 4<sup>η</sup> Έκδοση, 2002, (πρωτ.1966).
11. Eliade M -*Ο σαμανισμός και οι αρχαϊκές τεχνικές της έκστασης*, Μεταφρ: Μποτηροπούλου Ιφιγένεια, Εκδόσεις Χατζηνικολή, Αθήνα, 1978
12. Finklestein Sidney –*Εισαγωγή στο νόημα της μουσικής*, Μτφρ. Κορνήλιος, Μανώλης, Εκδόσεις Άτλας, Αθήνα
13. Hegel F- *Η αισθητική της μουσικής*, Μτφρ: Τσέτσος, Μάρκος, Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα 2002
14. Kandinsky Was.-*Για το πνευματικό στην Τέχνη*, Μτφρ Παράσχος Μηνάς, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1981

15. Kundera Milan -*Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, Μτφρ: Τσάκαλης, Αντρέας, Εκδόσεις *Οδυσσέας*, Αθήνα 1981
16. Levi-Strauss Claude—*L' homme nu*, *Plon*
17. Levi-Strauss Claude -*Μύθος & νόημα*, Μτφρ.: Αθανασόπουλος Βαγγέλης Εκδόσεις *Καρδαμίτσα*, Αθήνα, 1986
18. Lewis I.M -*Les religions de l' extase*, Preesse universitaire de France, Paris, 1971
19. Montesquieu Ch.- *Το πνεύμα των νόμων*, Μτφρ. Παπαγιώργης, Κωστής - Κονδύλης, Παναγιώτης, Εκδόσεις *Γνώση*, Αθήνα
20. Martin Stokes -*Ethnicity, identity-The musical consruction of Place* —Berg Publishers, 1994
21. Τόμπλερ Μιχάλης-*Ηχων Στόχων Ηχώ*, Εκδόσεις *Μ. Νικολαΐδης & Σία*, Αθήνα 2001
22. Τσιτσιπής Λουκάς-*Εισαγωγή στην ανθρωπολογία της γλώσσας*—Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1995

## Σύνδεσμοι

1. [http://www.mediapsychology.ws/accepted/accepted\\_previous.htm](http://www.mediapsychology.ws/accepted/accepted_previous.htm)  
(Media Psychology Administration: The Effects of Music How Music Effects Drivers)
2. [http://www.bps.org.uk/media-centre/press-releases/releases\\$/developmental-section/live-music-has-positive-effects-on-hospitalised-premature-babies.cfm?](http://www.bps.org.uk/media-centre/press-releases/releases$/developmental-section/live-music-has-positive-effects-on-hospitalised-premature-babies.cfm?)  
(Live music has positive effects on hospitalised premature babies)
3. <http://www-gewi.uni-graz.at/staff/parncutt/musicpsychology.html>  
(Music Psychology)
4. <http://www.apa.org/monitor/oct03/gatekeepers.html>  
(What music's gatekeepers seek in musicians)
5. <http://www.pubmedcentral.nih.gov/articlerender.fcgi?artid=400748>  
(Psychophysiology and psychoacoustics of music: Perception of complex sound in normal subjects and psychiatric patients)
6. <http://csml.som.ohio-state.edu/Music829D/music829D.bibliography.html>  
(Music and Emotion: A Bibliography)
7. [http://www.peemde.gr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=304&Itemid=74](http://www.peemde.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=304&Itemid=74)  
(Η μουσικοθεραπεία στην πρώιμη παρέμβαση: Θεωρητικό υπόβαθρο και πρακτικές εφαρμογές - ΠΕΕΜΔΕ)
8. <http://www.psychologytoday.com/rss/pto-19991101-000027.html>  
(Psychology Today: Nurse, More Music Please Life Before Birth: Prenatal Sound and Music)
9. <http://www.echeat.com/essay.php?t=29404>  
(Free Essay Effects of Music on Human Behavior)
10. <http://alex.eled.duth.gr/dromena/palies/7.htm>  
(archive.gr - Το πρωτογενές τελετουργικό δρώμενο της μουσικής, του χορού και του λόγου)
11. [http://www.obrela.gr/ekstrateia\\_pneumatikh\\_teletourgia.htm](http://www.obrela.gr/ekstrateia_pneumatikh_teletourgia.htm)  
(Αρχαία ελληνική μουσική - Βικιπαίδεια Ομπρέλα: Πνευματική - τελετουργική κακοποίηση)
12. [http://tovima.dolnet.gr/print\\_article.php?e=B&f=13083&m=S13&aa=1](http://tovima.dolnet.gr/print_article.php?e=B&f=13083&m=S13&aa=1)

(To BHMA onLine - BIBΛΙΑ)

13. [http://www.mani.org.gr/apopseis/moiroloi/miroloi\\_arthro.htm](http://www.mani.org.gr/apopseis/moiroloi/miroloi_arthro.htm)

(ΜΑΝΙΑΤΙΚΟ ΜΟΙΡΟΛΟΪ)

14. <http://www.theogonia.gr/latreia.htm>

(Θεογονία: Αρχαία Ελληνική Λατρεία)

15. [http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A7%CE%BF%CF%81%CF%8C%CF%82%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD\\_%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%B1\\_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1#.CE.94.CE.B9.CF.8C.CE.BD.CF.85.CF.83.CE.BF.CF.82.2C\\_.CE.A0.CE.B1.CE.BD.2C\\_.CE.91.CF.80.CF.8C.CE.BB.CE.BB.CF.89.CE.BD](http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A7%CE%BF%CF%81%CF%8C%CF%82%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%B1_%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1#.CE.94.CE.B9.CF.8C.CE.BD.CF.85.CF.83.CE.BF.CF.82.2C_.CE.A0.CE.B1.CE.BD.2C_.CE.91.CF.80.CF.8C.CE.BB.CE.BB.CF.89.CE.BD)

(Χορός στην αρχαία Ελλάδα - Βικιπαίδεια)

16. [http://www.kathimerini.gr/4dcgi/\\_w\\_articles\\_kathglobal\\_2\\_01/02/2004\\_1281086](http://www.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_kathglobal_2_01/02/2004_1281086)

(kathimerini.gr | Όταν η αρρώστια είναι «επιλογή»)

17. [http://www.peemde.gr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=67&Itemid=74](http://www.peemde.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=74)

(Η μουσική στην υπηρεσία της Ιατρικής - ΠΕΕΜΔΕ)

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Θέλω να εκφράσω τις ιδιαίτερες ευχαριστίες μου στον Κο Τόμπλερ Μιχαήλ για τη διαφορετική «ματιά» της μουσικοθεραπείας στην παρούσα έρευνα. Το πρακτικό του πνεύμα και οι Ακαδημαϊκές του γνώσεις ανέδειξαν, θέλω να πιστεύω, το τμήμα που αναφέρεται στη μουσικοθεραπεία σε ένα διαφορετικό «ηχόχρωμα».

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

Συνέντευξη με το μουσικό –μουσικοθεραπευτή Μιχάλη Τόμπλερ.

Ο Μιχάλης Τόμπλερ γεννήθηκε στην Αθήνα το 1956. Παρακολούθησε μουσικές σπουδές και μουσικοπαιδαγωγικά εργαστήρια. Εργάστηκε σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης. Με την ειδική αγωγή και θεραπεία ασχολείται από το 1992, οδηγώντας μουσικά προγράμματα στα παρακάτω πλαίσια και φορείς:

Ψυχιατρικό Νοσοκομείο Αττικής, Ελληνική Εταιρεία Καλλιτεχνικών Προγραμμάτων για άτομα με ειδικές ανάγκες “Very special Arts Hellas”, Εταιρεία Προστασίας Σπαστικών, Εθνικό Ίδρυμα Κωφών, Εστία ειδικής επαγγελματικής Αγωγής, Ίδρυμα Θεοτόκος, Σικιαρίδειον Ίδρυμα, Ελληνικό Κέντρο για την Υγεία και Θεραπεία του Παιδιού και της Οικογένειας «Το Περιβολάκι», «Ηλιαχτίδα» Κέντρο Αποθεραπείας-Αποκατάστασης.



Ερωτηματολόγιο προς τον Κο Τόμπλερ Μιχάλη για την προετοιμασία της  
συνέντευξης

1. Σε τι μπορεί να στοχεύει ένας συνθέτης μουσικής κατά την πορεία δημιουργίας της σύνθεσής του ; Επιθυμεί να έχει απήχηση, να προκαλέσει ή να επικοινωνήσει με το «κοινό»του;
2. Στην παρούσα ανάλυση, προσπάθησα να αποδείξω πως η μουσική σε εισάγει στο δικό της «τελετουργικό». Συνεχίζοντας την προηγούμενη ερώτηση, ο συνθέτης ενός ήχου ή ενός ολόκληρου μουσικού θέματος, κατά την κατάρτιση της σύνθεσής του, δημιουργεί, ή καλύτερα, συμμετέχει σε ένα «προσωπικό» του, κατά μία έννοια, τελετουργικό;
3. Εάν ένας ήχος ξεκινά σαν μία πολύ μικρή επιρροή ως προς το «εγώ» μας, τι μπορεί να τον μετατρέψει σε αυτό που καλούμε «εσωτερική δόνηση»;
4. Είναι τελικά η μουσική ένα «επιτυχημένο φάρμακο» σε μία αγωγή μουσικοθεραπευτική ή μονάχα μία ιδιαίτερη επικοινωνιακή διαδρομή του θεραπευτή προς τον ασθενή του;
5. Όταν αναφερόμαστε σε «θεραπείες», εκείνο, που συνήθως ενδιαφέρει, είναι το αποτέλεσμα. Από την εμπειρία σας ως μουσικοθεραπευτή, ποια είναι τα απτά αποτελέσματα της θεραπείας μέσω της μουσικής;
6. Το τελετουργικό της μουσικοθεραπείας πρέπει να είναι συγκεκριμένο και σταθερό ή να έχει τη δική του δυναμική και, επομένως, να μεταβάλλεται κατά την πορεία μιας συνεδρίας;
7. Έχετε συναντήσει περιπτώσεις αρνητικής επιρροής της μουσικής στις ειδικές ομάδες ατόμων στις οποίες απευθύνεστε;
8. Τελικά, για εσάς, σε τι αποβλέπει η μουσικοθεραπεία; Στο να εκφράσει εσωτερικευμένα–απωθημένα συναισθήματα; Στο να οδηγήσει τον ασθενή πιο κοντά στον εαυτό του, άρα και στην αιτία του «προβλήματός του»; Ή σε κάτι πολύ πιο σύνθετο;

(Ακολουθεί η συνέντευξη)

Δ.Α.:

Θα ήθελα, αρχικά, να μου πείτε γενικά κάποια πράγματα για τη μουσικοθεραπεία και την τελετουργία. Υπάρχει τελετουργία κατά τη διάρκεια της μουσικοθεραπείας ή καλύτερα ο ίδιος ο ασθενής θα ενταχθεί σε κάποιο τελετουργικό ή ακόμη και ο συνθέτης;

Μ.Τ.:

Για να ξεκινήσουμε από ένα ζήτημα, επειδή τέθηκαν αρκετά, ακολουθώντας και το μοντέλο των ερωτήσεων σας, ξεκινώ από την 4, για να ορίσω περισσότερο, αυτό που λέτε, περί αγωγής μουσικοθεραπευτικής, και ιδιαίτερα, όταν με ρωτάτε, εάν η μουσική αποτελεί «πετυχημένο φάρμακο» σε μία αγωγή μουσικοθεραπευτική. Δεν πρόκειται μόνο για επικοινωνιακή διαδρομή από τον θεραπευτή προς τον ασθενή ή θεραπευόμενο, θα δούμε τον όρο, αλλά και αντίστροφα, δηλαδή, προς τον θεραπευτή.

Κατ' αρχήν, μία προσέγγιση μουσικοθεραπευτική έχει την έννοια της σχέσης. Η μουσική είναι το μέσο. Η σχέση είναι αμφίδρομη, υπάρχει επικοινωνία, μπορεί και ο στόχος να είναι η επικοινωνία, γιατί είναι πολύ πιθανό, να έχουμε δυσκολία επικοινωνίας, φερ' ειπείν, αν έχουμε ένα παιδί με αυτιστικά χαρακτηριστικά, που έχει δυσκολία στην επικοινωνία, η μουσική χρησιμοποιείται ως μέσο που θα δώσει τους κώδικες, ώστε να επιτευχθεί η επικοινωνία.

Δ.Α.:

Λέτε ότι είναι το μοναδικό αυτό το μέσο;

Μ.Τ.:

Όχι, μπορεί να είναι το «φάρμακο», αλλά, επικουρικά, με όποια άλλα θεραπευτικά μέσα.

Δ.Α.:

Στο σύνολο της αγωγής, μία μόνο παράμετρος;

Μ.Τ.:

Ακριβώς, μπορεί ταυτόχρονα να υπάρχουν, μαζί με αυτό, και συνεδρίες ψυχοθεραπευτικές, μπορεί ταυτόχρονα να υπάρχει μία άλλη προσέγγιση, μία αγωγή φαρμακευτική, εξαρτάται από το περιστατικό. Πάντως, λειτουργεί και σαν εξειδικευμένο «φάρμακο», λειτουργεί, όπως είπατε, και σαν μία επικοινωνιακή διαδρομή, απλώς υπάρχει αυτό το στοιχείο της αμφίδρομης σχέσης–επικοινωνίας και από τον θεραπευτή και από τον θεραπευόμενο.

Δ.Α.:

Με αυτό που μου λέτε μου δίνετε αφορμή να ακολουθήσω το σχήμα των ερωτήσεων και να πάω στην 1<sup>η</sup> ερώτηση. Αυτή η αμφίδρομη σχέση που μου περιγράφετε, πως σας επηρεάζει ως συνθέτη, πως ξεκινάτε να δημιουργήσετε μία σύνθεση; Εάν πρόκειται, για παράδειγμα, για μία σύνθεση για ιατρικούς λόγους ξεκινάτε διαφορετικά απ' ότι για μία άλλη, η οποία προέκυψε ως έμπνευση;

Μ.Τ.:

Ναι, διότι, όταν εργάζομαι σε ένα θεραπευτικό πλαίσιο, ακριβώς αυτό το πλαίσιο, μου δίνει μία πολύ πιο συγκεκριμένη κατεύθυνση για αυτό που θα κάνω και γι' αυτό που πρέπει να κάνω. Παρόλο που, πολλές φορές, στις συνεδρίες της μουσικοθεραπείας χρησιμοποιείται πολύ ο αυτοσχεδιασμός. Άρα, αυτή η σύνθεση μπορεί να μην είναι, ας πούμε «προ--γραμμένη», αλλά, να προκύπτει κατά τη διάρκεια της συνεδρίας και γι' αυτό σας είπα, ότι υπάρχει αυτή η αμφίδρομη σχέση, γιατί ο ασθενής δίνει συνεχώς στοιχεία στον θεραπευτή του και όλα αυτά ξαναεπιστρέφουν και προκύπτει τελικά η επικοινωνία.

Δ.Α.:

Επομένως, μου απαντάτε και στην επόμενη ερώτηση, συγκεκριμένα την 6<sup>η</sup> στο ερωτηματολόγιο. Ειδικότερα, μου σκιαγραφήσατε το πλαίσιο, της σχέσης μουσικοθεραπευτή και θεραπευόμενου και τη δομή αυτού του πλαισίου. Θα μπορούσατε να μου πείτε κάτι ακόμη, πάνω σε αυτή τη δυναμική αυτής της σχέσης στο εν λόγω πλαίσιο;.

Μ.Τ.:

Πριν σας απαντήσω στο 6<sup>ο</sup> ερώτημα και τη διευκρίνιση που μου ζητάτε, θα αναφερθώ λιγάκι στο 1<sup>ο</sup> ερώτημά σας.

Η σύνθεση μπορεί να είναι στοχευμένη, σε μία θεραπευτική συνεδρία, αλλά και στις άλλες περιπτώσεις, στο μυαλό και τη διάθεση του συνθέτη υπάρχει η διάθεση της απήχησης, του να προκαλέσει, ώστε να επικοινωνήσει με το κοινό του--φανταστικό, κατ' αρχήν,--πριν από τη σύνθεση, όπως γνωρίζετε, δεν υπάρχει κοινό. Υπάρχει μόνο ένα φανταστικό κοινό και ακόμη, δημιουργώντας κάτι, ίσως να έχω ένα φανταστικό κοινό, που αυτό, από τη φαντασίωση, θα με οδηγήσει στο που θα πάει το μουσικό κομμάτι.

Δ.Α.:

Και αυτή είναι η αρχική επικοινωνία του συνθέτη με το κοινό του;

M.T.:

Ναι, αλλά αυτό είναι και κάτι ξεχωριστό για τον κάθε συνθέτη. Αλλά, προσωπικά, εγώ θα λειτουργούσα, αυτό που κάνω, αυτό που συνθέτω, θέλω να πάει κάπου.

Όχι, να πουλήσει ..

Εάν, για παράδειγμα, κάνω κάτι σε ένα αυστηρό θεραπευτικό πλαίσιο, θα πάρει ένα άλλο χαρακτήρα.

Δ.Α.:

Δηλαδή, το προϊόν της έμπνευσης είναι κάτι άλλο;

M.T.:

Βέβαια.

Δ.Α.:

Το διευκρινίζω, για να το διαχωρίσουμε, διότι δεν θέλω να διολισθήσουμε τη συζήτηση σε άλλα θέματα που δεν άπτονται της έρευνάς μας.

M.T.:

Οπότε, απαντώντας τώρα στην 6<sup>η</sup> ερώτησή σας, ναι, η μουσικοθεραπεία έχει στοιχεία τελετουργικά. Κάποιος, θα μπορούσε να τα ονομάσει μορφολογικά ή στοιχεία που είναι έτσι δομημένα, ώστε να στοιχειοθετούν μία τελετουργία. Όταν, φερ' ειπείν, έχω ένα τραγούδι, στο οποίο, έχω εισαγωγή, μετά έχω την 1<sup>η</sup> στροφή, μετά ανεβάζω το κομμάτι και του δίνω το ρεφραίν, το οποίο επαναλαμβάνω, για να γίνει οικείο. Μετά επανέρχομαι στην εισαγωγή, μετά δίνω τη φόρμα και τελικά κλείνω το κομμάτι. Αυτό, από μόνο του, μου δίνει την αίσθηση, ότι αυτό που συμβαίνει, είναι πολύ οικείο. Άρα, μπαίνω σε ένα πλαίσιο, το οποίο πλαίσιο έχει τα στοιχεία της τελετουργίας. Δεν μπορώ ξαφνικά να αρχίσω ένα κομμάτι, λέγοντας ό,τι θέλω, χωρίς εισαγωγή.

Δ.Α.:

Αυτόματα, με τοποθετείτε στο 2<sup>ο</sup> ερώτημα. Εσείς, ως συνθέτης, συμμετέχετε σε μία αντίστοιχη διαδικασία; Δημιουργείτε ή υπάρχει ήδη ένα δικό σας τελετουργικό; Το τελετουργικό του συνθέτη;

M.T.:

Αυτό δίνει και την εικόνα του κάθε συνθέτη. Εγώ έχω τη δική μου εικόνα, για παράδειγμα, κάνω κάποια πράγματα συνεχώς τα ίδια. Πολλές φορές, όμως, αν θέλω να παίξω ένα παιχνίδι, μπορεί και να «σπάσω» το τελετουργικό. Σε δύσκολους ασθενείς, αυτό το «σπάσιμο» της ...όχι ονοτονίας ....η λέξη είναι ρουτίνα καλύτερα, προκαλεί και διαφορετικές αλλαγές,...

Δηλαδή, θα ξεκινήσουμε με ένα συγκεκριμένο ρυθμό, θα τραγουδήσω ένα καλημέρα, μετά θα τραγουδήσουμε: «σήμερα η μέρα είναι Πέμπτη» Σας κάνω μία παρένθεση εδώ, έχουν τύχει φορές που αλλάζουν οι ημέρες της θεραπευτικής διαδικασίας :π.χ. Τραγουδάμε «σήμερα είναι Τρίτη», «σήμερα είναι Τρίτη» και αλλάζει το πρόγραμμα της θεραπευτικής διαδικασίας,( την άλλη χρονιά π.χ.) και πηγαίνω Πέμπτη. Και τραγουδάω με τα παιδιά: «Σήμερα είναι ....» και τα παιδιά μου λένε «Τρίτη». Αυτό διαρκεί 6 μήνες, μέχρι να συνειδητοποιήσει η ομάδα αυτή την αλλαγή. Τι σημαίνει λοιπόν αυτό; Ο καθένας προσπαθεί να χτίσει κάτι σαν τελετουργία, τη δική του ρουτίνα. Αυτό που λέω είναι ότι, φτιάχνω ένα πλαίσιο, να είναι σταθερό, άρα να νοιώθει ο άλλος ασφαλής, να νοιώθει οικεία με το περιβάλλον αυτό, οπότε, μέσα εκεί, να μπορέσει να επικοινωνήσει και να εκφραστεί. Εάν αυτό δεν υπήρχε, θα ήταν και πολύ δύσκολο να λειτουργήσει η όλη διαδικασία που περιγράφουμε, εάν δεν υπήρχε αυτή η κανονικότητα, η περιοδικότητα, η σταθερότητα.

Δ.Α.:

Έχω αντιληφθεί πλήρως την έννοια του τελετουργικού, στο οποίο πρέπει να ενταχθεί η ομάδα-στόχος, στην οποία απευθυνόμαστε. Εκεί που ακόμη δεν έχω καλυφθεί είναι στο δικό σας πλαίσιο, τη δική σας ρουτίνα, όπως τη χαρακτηρίζετε. Πριν από την κατάρτιση της σύνθεσης, όταν είστε εσείς και «το φανταστικό κοινό σας» εσείς και ο χώρος σας, βρίσκετε αντίστοιχα στοιχεία με αυτά που μου περιγράψατε μόλις τώρα;

Μ.Τ.:

Βρίσκω, με την έννοια ότι αυτό δεν μπορεί να γίνει έτσι ξαφνικά. Θέλω και εγώ να είμαι προετοιμασμένος, να βρω τον προσοδοφόρο μου χρόνο, να οριοθετήσω το χώρο μου. Να ξεσκεπάσω το πιάνο, να βάλω τις καρέκλες στη θέση τους, να μη φοράω δαχτυλίδια στα χέρια μου κ.λπ. και αυτό μπορεί να γίνει από εμένα για μένα ή εάν θέλω να μπει στην πορεία της τελετουργίας της ομάδας, να συμμετέχει και η ίδια η ομάδα που έχω.

Πολλές φορές, έχω την κιθάρα κάπου αφημένη και θέλω να ανοίξει ένα από τα παιδιά την κιθάρα, να τη βγάλει από το κουτί της και να μην το κάνω εγώ.

Δ.Α.:

Για να έρθει σε επαφή με το μέσο, που είπαμε;

Μ.Τ.:

Για να μπει στη λογική ότι κάτι άλλο γίνεται, ανακαλύπτω κάτι .....αν και ξέρω τι είναι μέσα, κάθε φορά γίνεται μία νέα ανακάλυψη .....ας το πω έτσι.....μία νέα ανακάλυψη του «Άγιου Δισκοπότηρου».

Και εγώ, βέβαια, πρέπει να έχω μία προετοιμασία. Όπως ένας αθλητής, κάνει κάποιες κινήσεις συγκέντρωσης, αυτές είναι οι δικές του κινήσεις. Άρα, τοποθετείς πάντοτε τον εαυτό σου σε μία διαδικασία, η οποία έχει τα στοιχεία της περιοδικότητας, της σταθερότητας, στοιχεία που, με έναν, να το πω, «μαγικό τρόπο» σε προετοιμάζουν για αυτό που θα κάνεις.

Δ.Α.:

Αυτό που είπατε για «μαγικό τρόπο» συνδέεται με το ερώτημα 3, περί της εσωτερικής δόνησης, της ξαφνικής αλλαγής που έχει ένας παλμός, ένας ρυθμός ή κάτι άλλο; Θέλετε να το εξειδικεύσετε λιγάκι; Η δεν μπορείτε να το εξειδικεύσετε ακριβώς επειδή έχει αυτά τα στοιχεία που αν και δεν είναι, γίνονται κατά κάποιο τρόπο «μεταφυσικά»;

Μ.Τ.:

Μία παρένθεση ακόμη. Παράδειγμα, βέβαια μουσικό. Σχετικά με ένα κοντσέρτο στην Πολωνία αρκετά χρόνια πριν. Εκεί πραγματικά, νοιώθεις αυτό το πράγμα, ότι ...Ξεκινά από ένα χτύπο, (χτυπά το χέρι του στο τραπέζι ) και δεν ξέρεις που θα πάει .-Ζωντανή η ηχογράφιση ,το κοινό από κάτω ..και εξελίσσει έναν προσχεδίασμα .....παίρνει ένα τυχαίο κομμάτι-τυχαίο με την έννοια ότι δεν το ξανάπαιξε ποτέ-ούτε το είχε γράψει ποτέ σε νότες, αλλά το εξαιρετικό είναι πως σε οδηγεί η μουσική από τη μία κατάσταση σε μία άλλη. Σας ενημερώνω ότι το συγκεκριμένο θέμα θεωρείται ένα από τα κορυφαία έργα αυτοσχεδιαστικής μουσικής στον κόσμο, που όμως αποκτά το δικό του μήνυμα και περιεχόμενο κατά την εκτέλεσή του.

Άρα, έχει το τυχαίο, αλλά μέσα αυτό κρύβει όλο το διαφορετικό.

Δ.Α.:

Να αφήσουμε λίγο το τελετουργικό και να ερευνήσουμε το 5<sup>ο</sup> ερώτημα, σχετικά με τα αποτελέσματα της μουσικοθεραπείας.

Μ.Τ.:

Στο βιβλίο μου «*Ηχων στόχων ηχώ*»<sup>62</sup>, περιγράφω την εξής διαδρομή:

έχω 5 κουβαδάκια που επικοινωνούν μεταξύ τους και ο στόχος είναι να γεμίσουν μεταξύ τους.

Στο 1<sup>ο</sup> κουβαδάκι έχουμε την προσέγγιση. Γεμίζω-γεμίζω και πάμε στο 2<sup>ο</sup> που είναι η ασφάλεια. Πως νοιώθει ο ένας για τον άλλο. Όταν νοιώθω ασφαλής σε ένα

---

<sup>62</sup> Τόμπλερ Μιχάλης-*Ηχων Στόχων Ηχώ*, Εκδόσεις Μ.Νικολαΐδης & Σία, Αθήνα 2001, σελ.11

περιβάλλον, σε μία σχέση, μπορώ να συγκεντρωθώ σε αυτό που συμβαίνει και όσο συγκεντρώνομαι, να γίνονται πιο συγκεκριμένα τα εκφραστικά μου μέσα. Και επιτυγχάνεται αρχικά η επικοινωνία, βεβαίως, εδώ, το κουβαδάκι χρειάζεται και ένα κώδικα, άρα επικοινωνία μέσω ενός κώδικα-μουσικού –

Θυμήθηκα ένα άλλο παράδειγμα τώρα. Παίζει ένας πιανίστας σε μία συναυλία στο μικρό θέατρο της Επιδαύρου, ένα κομμάτι του Satie. Τη γυμνοπαιδεία. Ξέρετε, είναι αργό. Προσέξτε όμως πως μας έβαλε στο μουσικό θέμα με την κίνησή του. Παίζει το μπάσσο του και μέχρι να φθάσει να παίζει τη συγχορδία, κρατά το πεντάλ πατημένο και το μπάσσο μένει να ακούγεται, αλλά κοιτάζει τα δάχτυλα του, που τα σηκώνει αργά-αργά –δε φαντάζεσαι αυτός ο κοντούλης σολίστ πως τελικά με αυτήν την κίνηση από τη χαμηλή νότα στη συγχορδία, παίρνει μία τεράστια διάσταση .

Δ.Α.:

Να κι η εικόνα του ήχου.

Μ.Τ.:

Για να συνεχίσω εκεί που έμεινα, εάν φθάνοντας στο 5<sup>ο</sup> κουβαδάκι, «τρυπήσει» κάποιο για κάποιο λόγο, χτυπήσει το τηλέφωνο ή δεν ξέρω τι .....Τα χάσαμε όλα και ξαναξεκινάμε από την αρχή. Προσέγγιση, ασφάλεια, συγκέντρωση, έκφραση, επικοινωνία

Δ.Α.:

Αυτό το μοντέλο που περιγράφετε έχει ανατροφοδότηση, έτσι δεν είναι;

Μ.Τ.:

Επίσης μπορεί να κρατήσει πολύ καιρό και χρόνο.

Δ.Α.:

Τα στάδια αυτά διαχωρίζονται σε λεκτικό και μουσικό επίπεδο ή γίνονται παράλληλα;

Μ.Τ.:

Στη μουσικοθεραπεία δεν είναι μόνο ο ήχος αλλά κατά κύριο λόγο το ίδιο το αντικείμενο της μουσικής. Μπορεί σε μία περίπτωση να είναι το πιάνο που κινητοποιεί σε άλλη περίπτωση να είναι τα φωνητικά, η κιθάρα κ.λ.π.. Είναι λοιπόν η μουσική που κρύβει κίνηση, αντικείμενο, τρόπο, κατάσταση. Η κιθάρα, πολλές φορές, μου δίνει την αίσθηση της αμεσότητας με τους άλλους. Δεν κάθομαι πλάγια, όπως στο πιάνο ή με την πλάτη. Άρα, τα εκφραστικά μέσα είναι ο τρόπος που παίζεις, πως κάθεσαι, ο χορός, π.χ. έχει την κίνηση που είπαμε. Εγώ, ξέρετε, βασίζομαι πιο πολύ στις συνθήκες διότι πολλά άλλα «μέσα» επικοινωνίας υπολείπονται σε λόγο .

Δ.Α.:

Γιατί είναι μια γλώσσα ιδιαίτερη ή έχει στοιχεία από τη γλώσσα;

Μ.Τ.:

Δεν έχει φραγμούς. Ή μπορεί να αποκτήσει φραγμούς. Και γιατί το λέω αυτό;

Σε μία συνεδρία μπορεί κάποιος να μου πει, γιατί δεν παίζεις το μουσικό θέμα τάδε του Mozart που είναι αγαπητό, για να προσεγγίσεις την ομάδα; όταν όμως η μουσική της διαφήμισης αποδίδει καλύτερα;

Από κει λοιπόν θα ξεκινήσω την επικοινωνιακή μου προσπάθεια.

Δ.Α.:

Ως προς τα αποτελέσματα της μουσικής ξανά. Μπορούμε να μιλήσουμε για αρνητικές επιρροές της μουσικής στην ανθρώπινη συμπεριφορά και ιδιαίτερα των νέων;

Μ.Τ.:

Στατιστικά, από τις έρευνες που έχουν γίνει στους χώρους της μουσικοθεραπείας και της μουσικής αγωγής, δεν έχει αξιολογηθεί κάτι τέτοιο.

Παλαιότερα, υπήρχε μία υποψία, μήπως υπήρχε επίδραση σε άτομα που παθαίνουν κρίσεις επιληψίας, αλλά κάτι τέτοιο ποτέ δεν επιβεβαιώθηκε. Πιθανόν να υπάρχουν προτιμήσεις. Κάποιοι ήχοι ενοχλούν. Κάποιοι άλλοι ήχοι πολύ περισσότερο.

Δ.Α.:

Το ρωτώ αυτό με την αφορμή κάποιων μελετών που αναφέρονται σε συμπεριφορές νέων που έχουν εκδηλώσει κάποια αντικοινωνική δραστηριότητα σε συνδυασμό με την προτίμησή τους να ακούν ένα πιο «επιθετικό» είδος μουσικής π.χ. heavy metal

Μ.Τ.:

Αυτό συνδυάζεται, επειδή είναι το κοινωνικό πλαίσιο τέτοιο.

Σκεφθείτε, ότι διαφορετικά δονούμαι, όταν ακούω ένα κομμάτι με 120 παλμούς το λεπτό, παρά 72, είναι σαφές ότι επηρεάζει διαφορετικά το tempo και η ένταση, αλλά όχι βέβαια, για να οδηγήσει σε αποκλίνουσες και παραβατικές συμπεριφορές.

Οι μελέτες του καρδιολόγου Κυρίου Δρίτσα έχουν αναφερθεί στο κομμάτι των επιρροών αυτής της μουσικής στους καρδιακούς παλμούς σε καθαρά ιατρικό επίπεδο, αλλά αυτό είναι ένα άλλο θέμα. Γενικά, πάντως η ένταση επηρεάζει, το tempo επηρεάζει, όχι όμως, για να οδηγήσει σε παραβατική συμπεριφορά. Απαιτείται η ύπαρξη ενός ολόκληρου πλαισίου που θα οδηγήσει το νέο εκεί.

Απλώς, να συμπληρώσω κάτι εδώ, εγώ δεν χρησιμοποιώ τον όρο «ασθενής»..., εξαρτάται πάντα από το πλαίσιο.

Κατά καιρούς, αν δουλεύω σε ένα ειδικό σχολείο μπορεί να μην αναφέρομαι σε παιδιά με νοητική υστέρηση, ή, για παράδειγμα εάν εργάζομαι στο ίδρυμα κωφών, οι



κωφοί δεν είναι ασθενείς. Είναι άνθρωποι με ειδικά προβλήματα, με ειδικές ανάγκες, ούτε λέω για ιδιαίτερες παθήσεις και άλλα τέτοια.

Δ.Α.:

Μιλώντας για κωφούς, θέλω να σας ρωτήσω το εξής:

Τελικά, η μουσική είναι προνόμιο μόνο εκείνου που μπορεί να ακούσει;

Μ.Τ.:

Δεν συμφωνώ. Στη σύγκριση με ένα κωφό το να ακούς είναι σίγουρα πολυτέλεια.

Ακόμη, όμως κι όταν ακούς, το να ακούς την «καλή» μουσική, πάλι πολυτέλεια είναι.

Η μουσική απαιτεί μία εξοικείωση, μία καλλιέργεια. Ακόμη και εγώ πρέπει να εξοικειωθώ με ήχους για να τους «ακούσω». Λίγοι επίσης μπορούν να ακούσουν ήχους διαφορετικούς-όχι κλασσική μουσική π.χ. που, όντως, είναι πιο «δύσκολη» μουσική-αλλά, διαφορετικούς από εκείνους που έχουν συνηθίσει.

Ο κωφός λοιπόν πηγαίνει στα club, για παράδειγμα, και αισθάνεται τη δόνηση των χαμηλών συχνοτήτων. Και μιλάει και ελεύθερα με νοήματα (γέλια)..

Εν κατακλείδι, δεν έχουν την πολυτέλεια να ακούσουν πιο υψηλές συχνότητες, διαφορετικούς, δηλαδή, ήχους.

Δ.Α.:

Οι κρουστικοί ήχοι, οι δονήσεις, οι ήχοι των χαμηλών συχνοτήτων, στους οποίους αναφερόμαστε, οι ήχοι στα αναστενάρια, το τύμπανο που χτυπά συνεχώς στο στομάχι είναι οι «πρώτοι ήχοι». Θεωρείτε ότι στη μουσικοθεραπεία αυτοί οι ήχοι πρέπει να χρησιμοποιούνται περισσότερο από άλλους;

Μ.Τ.:

Να μην πούμε καλύτερα πρέπει ή δεν πρέπει. Κάθε φορά υπάρχουν διαφορετικά δεδομένα. Για τον κάθε άνθρωπο που έχεις απέναντί σου. Τα αξιολογείς και προχωράς. Τώρα από έρευνες που έχουν γίνει, δεν έχει διαπιστωθεί ότι οι υψηλές συχνότητες, π.χ., είναι αποτελεσματικότερες σε σχέση με τις χαμηλές και αντίστροφα. Δεν έχουν δείξει ότι προκαλούν ιδιαίτερες κινητοποιήσεις συναισθημάτων, ενώ κάποιες άλλες συχνότητες όχι.

Όμως, οι χαμηλές συχνότητες, που, κατ' αρχήν, πηγάζουν από τη γη ..είναι συχνότητες που εμπεριέχουν αρμονικούς ήχους .....

Τυχαίνει πολλές φορές παιδιά, κατά τη διάρκεια των πρώτων συναντήσεων της θεραπείας να βρίσκουν το εαυτό τους και να προτιμούν τις χαμηλές συχνότητες, ενώ ενοχλούνται πολύ με τις υψηλές συχνότητες, καμπανάκια, κύμβαλα κ.λ.π., αλλά αυτό δεν το λέω σαν κανόνα, αλλά σαν συμπέρασμα κάποιων συνεδριών.

Στο πιάνο έχω, π.χ. ένα παιδί στα δεξιά μου και εκείνο προτιμά να ξεκινήσουμε από τις χαμηλές συχνότητες.

Σκεφθείτε και αυτό που είπαμε για τις συχνότητες που αντιλαμβάνεται το ανθρώπινο αυτί. Υπάρχουν αρμονικές που δεν τις ακούμε. Δεν τις αντιλαμβάνεται όλες το ανθρώπινο αυτί.

Η καμπάνα της εκκλησίας παράγει όλες τις συχνότητες χαμηλές, υψηλές, εφόσον είναι σωστά κατασκευασμένη, έχει πολλές αρμονικές, δηλαδή αρμονικές είναι συχνότητες που ακούγονται, όταν πάλλεται το μουσικό αντικείμενο, παράγεται μία συγκεκριμένη συχνότητα, παράλληλα, όμως ακούμε και κάποιες άλλες συχνότητες. Υπάρχει μία σχέση ανάμεσά τους. Όμως ο «χαμηλότερος» ήχος μπορεί να περιέχει τα πάντα.

Δ.Α.:

Είπατε ότι χτίζετε μια σχέση κατά τη διάρκεια της μουσικοθεραπευτικής διαδικασίας. Σε τι συνίσταται η μουσικοθεραπεία εν γένει ; Σε κάτι πολύ σύνθετο να περιγραφεί στην παρούσα συνέντευξη ή σε μία απλή επικοινωνία;

Μ.Τ.:

Η καλλιέργεια μιας σχέσης συνίσταται στο να εκφράσει τον εσωτερικό κόσμο του άλλου, τα βαθιά κρυμμένα συναισθήματα. Είτε μουσικά, είτε με το λόγο. Άρα, εγκαθιδρύεται αυτό το κομμάτι της προσέγγισης, της καλλιέργειας, της ασφάλειας που σας περιέγραψα στα κουβαδάκια της επικοινωνιακής μας διαδρομής και μετά μπορούν να εκφραστούν τα συναισθήματα.

Τι εννοείτε λοιπόν, λέγοντας «κάτι σύνθετο»; Σύνθετη είναι η απλότητα. Το όμορφο, το φυσικό.

Δ.Α.:

Ολοκληρώστε μου, εάν θέλετε την κουβέντα, χαράσσοντας τα όρια της μουσικής μέσα στη μουσικοθεραπεία. Από τις μελέτες και την εμπειρία σας υπάρχει ένα άκρο, όπου σταματάμε ή ένα όριο που συνεχώς επαναριοθετείται;

Μ.Τ.:

Όταν ο Bethoven άκουσε τη μουσική του Schubert είπε:

«Πια, δεν υπάρχει να γράψεις τίποτε άλλο».

Στη μουσικοθεραπεία λοιπόν όλα εξαρτώνται από την έμπνευση, τη δύναμη, τη διορατικότητα του θεραπευτή. Από την προσωπικότητα και το περιβάλλον του θεραπευόμενου. Από το συνολικό πλαίσιο. Όριο σίγουρα δεν υπάρχει, γιατί κυρίως δεν γνωρίζουμε που μπορεί να φθάσει ο άνθρωπος, η μουσική, άρα και η μουσικοθεραπεία.

Δ.Α.:

Θέλετε να προσθέσετε κάτι εκτός του πλαισίου των ερωτήσεων που σας έθεσα;

Μ.Τ.:

Συνδέοντας τις υπό εξέταση έννοιες–τελετουργία και μουσική–θα έλεγα το εξής:

Πόσο χρειαζόμαστε εμείς να νοιώθουμε ασφαλείς, άρα να έχουμε στοιχεία τέτοια που είναι στοιχεία τελετουργικά, που να μας εισάγουν σε ένα «μαγικό» κόσμο;

Να σας πω και μία τελευταία ιστορία.

Ήμουν σε κάποιο φεστιβάλ στην ήπειρο, 4 με 5 χρόνια πριν, στη Θεσπρωτία συγκεκριμένα. Υπήρχαν διάφορα συγκροτήματα. Εμείς κάνουμε μία βόλτα σε ένα χωριό, έμεναν δεν έμεναν 5 άτομα. Εκεί βλέπουμε 2 γεράκους. Λέμε μεταξύ μας: «Παιδιά, βγάλτε τα μαγνητόφωνα να τους ηχογραφήσουμε».

Όπως αγναντεύαμε, τους λέμε:

«Ήρθαμε εδώ να ακούσουμε τα τραγούδια, να μάθουμε κανένα. Εσείς, δεν θα μας τραγουδήσετε κανένα;»

Και αυτοί απαντούν:

«Γιατί να τραγουδήσουμε; Ούτε γάμο έχουμε, ούτε κηδεία, ούτε έφυγε κανένας για την ξενιτιά, ούτε πανηγύρι, ούτε γιορτή».

Επισημαίνω επίσης κάτι που μπορεί να μην αποσαφηνίστηκε κατά τη διάρκεια της κουβέντας μας. Ο χώρος είναι πολύ σημαντικός για την τελετουργία και τη μουσική. Το εκκλησιαστικό όργανο κατασκευάστηκε και η σύνθεση εμπνεύστηκε γι αυτό το χώρο. Η μουσική δωματίου ομοίως. Για ένα δωμάτιο 3x4. Δεν μπορεί να παίξει ορχήστρα εκεί.

Δ.Α.:

Ευχαριστώ πολύ για το χρόνο σας