

Ο γυμνός ήχος ως απόρροια της καθαρής μουσικής η συμφωνία, η διαφωνία, ο θόρυβος και η πρόσληψή τους

Στη Δυτική μουσική, διαφωνία μπορεί να χαρακτηριστεί ο ήχος που ακούγεται "ασταθής" και δημιουργεί ανάγκη επιστροφής σε μια "σταθερή" συμφωνία. Τόσο η συμφωνία όσο και η διαφωνία εφαρμόζονται στην αρμονία, τη συγχορδία, τα μουσικά διαστήματα, και κατ' επέκταση στη μελωδία, τον τόνο, τον ρυθμό και το μέτρο.

Αν και υπάρχουν αρκετές νευρολογικές μελέτες, οι οποίες προσπαθούν να εξηγήσουν την πρόσληψη της διαφωνίας, η τελευταία δεν μπορεί να προσεγγιστεί χωρίς να ληφθούν υπ' όψη τα αντίστοιχα πολιτισμικά κριτήρια. Συνεπώς, η κλασική έννοια της συμφωνίας και της διαφωνίας, δεν μπορεί να είναι διστορικά αυτονόητη. Μπορούμε λοιπόν να προσδιορίσουμε τη διαφωνία ως εκείνο που έρχεται σε αντίθεση με τον εκάστοτε ισχύοντα κανόνα, τη "μουσική ορθότητα". Η αντίληψη σχετικά με τα όρια των δύο παραπάνω εννοιών, ενώ έχει ισχύ στο σήμερα, έχει κληρονομήσει από το χθες όλα εκείνα τα στοιχεία που τη συγκροτούν και παγιώνεται μέσω της ιστορικής διαδικασίας. Ο σύγχρονος συνθέτης οφείλει να αμφισβητεί την αντίληψη αυτή και μέσω του έργου του να αποδυναμώνει τα μεταξύ τους αυστηρά όρια, κι έτσι να επεκτείνει τη διαφωνία μέσα σε έναν οριζόντα κρυφής συμφωνίας. Εάν όμως βρίσκεται εφησυχασμένος στο χώρο της συμφωνίας, τότε, στην καλύτερη περίπτωση, θα απολαμβάνουμε και θα μελετάμε τα έργα του όπως απολαμβάνουμε και θα μελετάμε εκείνα τα έργα που βρίσκονται στο χώρο της ιστορίας της μουσικής. Οι συνθέτες που έχουν κάτι ουσιαστικό να καταθέσουν χαρακτηρίζονται από την εμμονή τους να βρίσκονται γεμάτοι αμηχανία, στον ανεξερεύνητο χώρο της καλλιτεχνικής αναζήτησης.

Η διαφωνία μπορεί να εμφανίζεται εντός του μουσικού έργου, και να διακρίνεται από το υπόλοιπο έργο, το οποίο θα προσλαμβάνεται ως συμφωνικό. Επίσης, ένα έργο μπορεί να προσλαμβάνεται εξολοκλήρου ως διαφωνία, συγκρινόμενο, στην ολότητά του, με την εκάστοτε αντίληψη περί συμφωνίας. Οι δύο παραπάνω τρόποι χρήσης της διαφωνίας, όσον αφορά την πρόσληψή της, έχουν παρόμοιο αποτέλεσμα. Όταν η διαφωνία εντάσσεται σε ένα μουσικό έργο, απαιτεί με βίαιο τρόπο τον επαναπροσδιορισμό των ορίων και της σχέσης της με την συμφωνία. Για τον συνθέτη η ελευθερία κατά τη δημιουργία είναι προϋπόθεση και όχι ένα αφόρητο συναίσθημα, το οποίο θα προσπαθήσει να αποφύγει μέσω της ένταξής του σε οποιονδήποτε προϋπάρχοντα κανόνα. Είναι πλέον κοινός τόπος πως για τον συνθέτη το έργο του, τουλάχιστον από τους σύγχρονούς του, θα προσλαμβάνεται είτε μερικώς είτε στο σύνολό του ως διαφωνία, καθώς ο ίδιος δανείζεται στοιχεία τα οποία βρίσκονται έξω από τον χώρο της τέχνης και τα εντάσσει στο εσωτερικό της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα έργα τέχνης που εμφανίστηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα τα οποία επιτέθηκαν στο όριο εκείνο που τα διαχώριζε από τα αντικείμενα της καθημερινότητας. Έτσι το έργο σήμερα, που ακροβατεί σε αυτό το όριο, αποβλέπει σε ένα διστορικό όλων, σε έναν απόλυτο χώρο που έξω από αυτόν δεν υπάρχει τίποτε και το μόνο σημείο στο οποίο μπορεί να σταθεί κανείς απέναντί του είναι εντός του. Ο συνθέτης λοιπόν μη προσπαθώντας να αντιγράψει παλιότερες μουσικές φόρμες, νιώθει την υποχρέωση να δημιουργήσει νέα γλώσσα, καθώς η παλιά έχει πάψει να εξυπηρετεί το σκοπό της, διότι αφενός μέσω της ιστορικής απόστασης έχει περάσει στη σφαίρα του απτού και καθημερινού, αφετέρου με όρους τέχνης η σύγχρονη προσκολλητική εμμονή σε παλιές νόρμες αποκαλύπτεται ως απάτη. Αν υπάρχει ένα αναπόφευκτο ιστορικό ίχνος στη χρήση της διαφωνίας, είναι ακριβώς η παραγωγή αυτής, μέσω του μεταβολισμού της, σε ύποπτο για συμφωνία, μουσικό υλικό.

Στον πυρήνα της μουσικής επανάστασης του Arnold Schönberg (1874-1951), όπως έχει περιγραφεί και από τον ίδιο, βρίσκεται η "χειραφέτηση της διαφωνίας". Ο Pierre Boulez, που είχε πολεμική στάση κατά της μουσικής του Schönberg, στο κείμενο που εξέδωσε το 1951 και φέρει τον τίτλο "Ο Schönberg πέθανε" εκθέτει την άποψη πως η τότε διαφωνία του Schönberg (ο οποίος υπήρξε κι ένας από τους μουσικούς του γεννητόρες) ενέχει

ευκολίες που παραπέμπουν στην κλασική συμφωνία, κι έτσι πλέον δεν εξυπηρετεί τον σκοπό της. Υπό αυτή την έννοια, ο συνθέτης που βρίσκεται εγκλωβισμένος εντός του δωδεκαφθογγικού πλέγματος, το οποίο έχουν υφάνει προσεκτικά ο Schönberg και οι μαθητές του, διακατέχεται από την ψευδαίσθηση της δυνατότητας δημιουργίας διιστορικών ατονικών έργων.

Σχεδόν την ίδια εποχή με τον Schönberg, ο Ιταλός φουτουριστής ζωγράφος, Luigi Russolo, συνθέτει μουσικά έργα με κύριο συνθετικό τους στοιχείο το θόρυβο. Στο μανιφέστο που εξέδωσε το 1913, με τίτλο "Η τέχνη του θορύβου" υπογραμμίζει πως η δική του προσέγγιση για τη δημιουργία διαφωνίας είναι ο θόρυβος. Για εκείνον, οι πολύπλοκες διάφωνες συγχορδίες της εποχής προετοίμασαν το χώρο για το μουσικό θόρυβο, ο οποίος είναι απλά ο καθημερινός ήχος που κανείς δεν μπορεί να αποφύγει, και ακριβώς γι' αυτό το λόγο, εντάσσοντάς τον σε μουσικά έργα, η μουσική έρχεται πιο κοντά στη ζωή. Ο θόρυβος ορίζεται, από τη θεωρία της ακουστικής, ως ο μη οργανωμένος και ανεπιθύμητος -με ψυχοακουστικά κριτήρια- ήχος, και έτσι, ως τέτοιος, θεωρείται το κατ' εξοχήν εξω-μουσικό στοιχείο. Η παραπάνω άποψη επικρατεί σε αρκετούς μουσικούς κύκλους. Το παράδοξο όμως αυτής της συνεπαγωγής είναι ακριβώς η οριοθέτηση του ένδο- και έξω- μουσικού στοιχείου με τη βοήθεια επιστημονικών εργαλείων, σα να αρκούν τα τελευταία για να καταλήξει κανείς σε σαφή συμπεράσματα για το Είναι της τέχνης. Τόσο η διαφωνία όσο και ο θόρυβος -στοιχεία και τρόποι σύνθεσης που χρησιμοποιούνται κατά κόρον στη σύγχρονη μουσική- από την εποχή της νεωτερικότητας κι έπειτα, έρχονται αφενός να κρίνουν την οντολογία της μουσικής, αφετέρου να βεβηλώσουν την ιερή της υπόσταση, εγκαθιδρύοντας νέους, προς βεβήλωση, όρους για το ιερό.

Οι μουσικοί παραδοσιακά χρησιμοποιούσαν εξω-μουσικά εργαλεία ώστε να βεβηλώσουν αυτό που είχαν κληρονομήσει ως το ιερό της μουσικής. Πριν υπάρξει η δυνατότητα αναπαραγωγής της από μηχανήματα, η παρουσία των μουσικών κατά την ακρόαση της ήταν δεδομένη κι έτσι μπορούσε ο κιθαρίστας μιας μπάντας να σπάσει την κιθάρα του επί σκηνής, ένας σολίστ να παίξει με πλάτη στο κοινό, ένας μαέστρος να διευθύνει γυμνός την ορχήστρα του, ο Τζάκοπο Πέρι με τον Οτάβιο Ρινουτσίνι το 1597 να ανεβάσουν ηθοποιούς και χορευτές πάνω στη μουσική σκηνή, δημιουργώντας έτσι και το πρώτο μουσικό-θεατρικό έργο, την όπερα, στο οποίο η σκηνική παρουσία κατέχει πρωταρχικό ρόλο κατά την εκτέλεσή του. Η βεβήλωση όμως -από την εποχή της διάδοσης του φωνογράφου μέχρι και τις μέρες μας, στις οποίες πλέον χειριζόμαστε πολύπλοκες ηλεκτρακουστικές συσκευές- πρέπει να ασκηθεί αυστηρά με μουσικούς όρους, ακριβώς επειδή η μουσική μπορεί πια να ακουστεί όντας προηχογραφημένη, κι επομένως καθίσταται αδύνατη η βεβήλωση του μέσου, καθώς δεν τίθεται λόγος για βεβήλωση των συσκευών αναπαραγωγής, μιας και οι τελευταίες δεν βρίσκονται καν στη σφαίρα του ιερού. Όμως και εάν κάποιος έχει ιεροποιήσει τις συσκευές αναπαραγωγής, η βεβήλωσή τους καθιστάτε δυνατή μόνο με μουσικά κριτήρια: αναπαράγοντας κακώς ηχογραφημένη μουσική από καλό ηχοσύστημα. Επειδή σήμερα η ακρόαση ενός μουσικού έργου δεν απαιτεί τη σύγχρονη και στον ίδιο χώρο εκτέλεσή του από μουσικούς -μιας και είναι δυνατή η ακρόαση κατ' οίκον από ηχοσύστημα- το έργο δεν μπορεί πάντα να χρησιμοποιεί εξω-μουσικά εργαλεία, τα οποία θα διευκόλυναν προς μια τέτοια κατεύθυνση. Όταν ακούει κανείς από μια συσκευή μουσικής αναπαραγωγής τα έργα του John Cage για προετοιμασμένο πιάνο, ακούει το έργο, δυνάμει αγνοώντας την τεχνική πίσω από τον ήχο. Παρόμοιο αποτέλεσμα έχει και η ακρόαση αρκετά σύγχρονων έργων, όπως το "Viral SymphOny" του Joseph Nechvatal, όπου το έργο κατά τη διάρκεια της εκτέλεσής του -από υπολογιστή- καταστρέφεται από μια μορφή ιού, ο οποίος ενεργοποιείται παράλληλα με το μουσικό αρχείο. Εάν όμως, στα δύο παραπάνω έργα είναι ήδη γνωστή η τεχνική πίσω από τον ήχο που παράγεται, τότε αυτή η γνώση επιδρά στη μουσική ακρόαση, καθιστώντας τη στάση του έργου, απέναντι στα υπάρχοντα ιερά έργα και μέσα που χρησιμοποιήθηκαν για την παραγωγή τους, πιο κατανοητή. Στην αντίθετη περίπτωση ο ακροατής απλά προσλαμβάνει γυμνό τον ήχο που παράγεται και τον αποκαλώ καθαρή μουσική.

Στην εποχή που ο συνδυασμός των τεχνών βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, μια σύγχρονη δυνατότητα της μουσικής είναι ουσιαστικά η καθαρότητά της, ώστε οι

αποδέκτες της να είναι αυστηρά ακροατές και όχι θεατές, χορευτές, τραγουδιστές ή οτιδήποτε άλλο. Η δε ένταση ανάμεσα στους δύο πόλους, του φετιχισμού του ήχου και της μουσικής θα μεγιστοποιηθεί, αποδεχόμενοι οι συνθέτες και το κοινό την αξία της καθαρής μουσικής. Αρκετοί μουσικολόγοι με τρόπο προειδοποιούν, ήδη εδώ και πενήντα χρόνια, πως ο φετιχισμός του ήχου θα σημάνει και το τέλος της μουσικής απόλαυσης. Η δυνατότητα του συνθέτη να δημιουργήσει τα ηχοχρώματα που θέλει, να κατασκευάσει (έστω και ψηφιακά) νέα μουσικά όργανα, να συνθέσει το έργο, να το εκτελέσει, και τέλος να το διανείμει στο κοινό, είναι μια σύγχρονη δυνατότητά του να παρακάμπτει τον κατασκευαστή μουσικών οργάνων, τον ηχολήπτη, τον μουσικό εκτελεστή και τη δισκογραφική εταιρία. Μέσω αυτής της σύγχρονης διαδικασίας, μουσικής δημιουργίας και διανομής, η σημειογραφία και η τεχνική σύνθεσης του έργου θα μπορούσαν να αποτελούν δευτερεύον ή και παραλειπόμενο ανάγνωσμα γύρω από το έργο, αφήνοντας στον γυμνό ήχο τη δυνατότητα να ακουστεί μέσα στη μεταφυσική του καθαρότητα.

Η διαφωνία και ο θόρυβος χρησιμοποιούνται στη σύγχρονη ποπ μουσική από τους παραγωγούς της, έτσι ώστε, για ένα μικρό χρονικό διάστημα, το κοινό να βρεθεί εκτός ορίων της τελευταίας και λίγο πριν το ηχητικό αυτό μόρφωμα γίνει ανυπόφορο στο συγκεκριμένο κοινό, το μουσικό κομμάτι λυτρώνει τους ακροατές του, επανερχόμενο στο γνώριμο και οικείο τους άκουσμα. Αυτή η παρέκβαση δημιουργεί σε αυτούς ένταση, η οποία καταλήγει -καθησυχάζοντάς τους- σε αίσθημα ευαρέσκειας και ευφορίας, καθώς ο ήχος επιστρέφει στο αναμενόμενο με το οποίο ήδη έχουν άριστη εξοικείωση. Για παράδειγμα, στο τραγούδι του Eminem με τίτλο "berzerk", αυτές οι μικρές παρεμβολές ήχων έχουν μια τέτοια προφανή λειτουργία. Ακόμη και σε συγκροτήματα με μικρότερη απήχηση στο ευρύ κοινό, όπως οι Pansonic, η εισαγωγή του κομματιού τους "Lähetys" έχει ακριβώς την ίδια λειτουργία και ακριβώς το ίδιο αποτέλεσμα. Κάθε υποκείμενο ενός τέτοιου, εξοικειωμένου κοινού, ανταλλάσει αβίαστα τη μουσική του απόλαυση με την κοινωνικότητα που διανοίγεται μέσω της επιπόλαιας ακρόασης του κοινότοπου.

Ο τεχνοκρατικός και διεκπεραιωτικός τρόπος σκέψης, τον οποίο απαιτεί η σύγχρονη αγορά εργασίας, δημιουργεί πλήξη. Οι τέχνες θα ήταν μια δυνατότητα διαφυγής. Όμως η προσπάθεια που απαιτείται από κάθε ακροατή, ούτως ώστε να εμπλακεί ουσιαστικά με το μουσικό έργο, απορρίπτεται, φοβούμενος ο ίδιος τον κοινωνικό αποκλεισμό κι έτσι η μικροαστική υπόσχεση της ασφάλειας κερδίζει έδαφος έναντι της ουσιαστικής μουσικής ακρόασης. Η καταπίεσή του δε ώστε να μπορέσει να αντέξει το αναπόφευκτα κοινότοπο, εντείνει την ανία του. Καθώς τα υποκείμενα εναρμονίζονται πλήρως, σε όλα τα επίπεδα, με τη σύγχρονη αντίληψη περί αρμονίας, χωρίς καμία τάση προς αμφισβήτησή της, δημιουργεί ένα φαύλο κύκλο, ο οποίος ως απότοκο έχει την αύξηση της παραγωγής καταναλωτικών αγαθών. Οποιαδήποτε χρήση της διαφωνίας και του θορύβου, σε έναν χώρο όπου οι παραγωγοί επικοινωνούν με τους καταναλωτές βάσει των όρων της αγοράς, έχει αυστηρά την προσδοκία να υπερτονίσει την αξία της υπάρχουσας πολιτισμικής δεσπόζουσας και σε καμία περίπτωση να την επαναπροσδιορίσει. Με άλλα λόγια, η χρήση της διαφωνίας και του θορύβου στη σύγχρονη ποπ κουλτούρα χρησιμοποιεί το νέο, προκειμένου να πείσει πως τελικά δεν υπάρχει τίποτε νέο.