



HAL
open science

Μουσική, θόρυβος, κοινωνία. Από τον Ξενάκη στους Όρθιους Ήχους

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Μουσική, θόρυβος, κοινωνία. Από τον Ξενάκη στους Όρθιους Ήχους. Ήχος, θόρυβος, περιβάλλον. Πρακτικά του 4ου συνεδρίου Ακουστικής οικολογίας, 2018. <hal-02055263>

HAL Id: hal-02055263

<https://hal.science/hal-02055263>

Submitted on 8 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Μουσική, θόρυβος, κοινωνία. Από τον Ξενάκη στους Όρθιους Ήχους

Μάκης Σολωμός
MUSIDANSE, Université Paris 8, Γαλλία
makis.solomos@univ-paris8.fr

in Ήχος, θόρυβος, περιβάλλον. Πρακτικά του 4ου συνεδρίου Ακουστικής οικολογίας, επιμέλεια Νίκος Μπουμπάρης, Κώστας Παπαρρηγόπουλος, Γιάννης Ματσίνος, Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας, 2018, p. 222-234

Σημείωση. Το κείμενο αυτό διατηρεί τον χαρακτήρα της προφορικής ομιλίας.

Περίληψη

Ως ακουστικό φαινόμενο, ο θόρυβος έχει φυσικά αρνητική χροιά. Η μουσική όμως έχει μάθει εδώ και καιρό να τον εξοικειώνει και να αντλεί από αυτόν μουσικές εξελίξεις. Στο κείμενο αυτό θα τονίσουμε ότι η μουσική ενσάρκωση του θορύβου έχει ενίοτε να κάνει και με τον κριτικό ρόλο που η τέχνη των ήχων μπορεί να παίξει στις κοινωνικές και πολιτικές πάλεις, αντικαθιστώντας κατά κάποιο τρόπο τη διαφωνία στην ερμηνεία που της προσδίδει ο Αντόρνο στα πλαίσια της πρώτης ατονικής μουσικής. Θα αναπτύξουμε δύο παραδείγματα. Κατ'αρχάς του Ξενάκη, του οποίου οι μάζες, οι έντονες εντάσεις, κτλ. των πρώτων έργων μπορούν να ερμηνευτούν ως απεικόνιση των έντονων ιστορικών αγώνων της Αντίστασης και του Εμφύλιου πολέμου, και του οποίου τα (μουσικο-) επαναστατικά έργα της δεκαετίας του 1960 δίνουν ώθηση στην (κοινωνικό-πολιτική) επανάσταση του Μάη του 1968. Έπειτα, ενός πρόσφατου εγχειρήματος-πρότζεκτ, «Όρθιοι Ήχοι», που συνόδευσε το κοινωνικό κίνημα της γαλλικής «Νύχτας (των) Ορθίων» της άνοιξης του 2016.

Λέξεις Κλειδιά

Θόρυβος και μουσική, μουσική και κοινωνία, Ξενάκης, Όρθιοι Ήχοι και Νύχτα Ορθίων

1. Μουσική και θόρυβος

Είναι κάπως δύσκολο και παράδοξο να μιλήσει κανείς, ως μουσικολόγος, για το θόρυβο στα πλαίσια ενός συμποσίου περί οικολογίας, κι αν είναι ακουστικής. Πράγματι, η οικολογία εκλαμβάνει το θόρυβο με την κοινή έννοια: της σύγχυσης, της απουσίας ελέγχου, της παρενόχλησης, του επικίνδυνου για το αυτί ήχου (μεγάλη ένταση). Οι μουσικοί όμως έχουν μάθει εδώ και καιρό να ενδιαφέρονται για το θόρυβο: κάνουν όλο και περισσότερο μουσική με θόρυβο και μαθαίνουν στον ακροατή να μη βλέπει το θόρυβο μόνο ως αρνητικό στοιχείο. Υπάρχει αντίφαση ανάμεσα στους οικολόγους (τους ηχητικούς οικολόγους) και τους μουσικούς-μουσικολόγους ή τους ακροατές που αγαπούν τη μουσική του θορύβου; Πως είναι δυνατόν να φτιάξει κανείς μουσική με το θόρυβο;

Ας ακούσουμε πρώτα μερικά λόγια της Hildegard Westerkamp, της εξάισιας συνθέτριας και θεωρητικής της ακουστικής οικολογίας:

«I had signed up for a five-day yoga intensive in town. A construction site was in full action right next door during the entire workshop. We all knew that the class could not be moved and the noise was going to stay. We all wanted to be there, work hard and stay positive. But really the instructor's stance was key here. Her voice stayed calm and clear throughout. She made sure we could hear her. Her words and instructions emphasized and encouraged intense engagement with our physical bodies and a positive spirit, and deeply focused our attention to the task at hand.

Her wacky sense of humour also helped. In one instance when we had returned from lunch and were asked to relax in a restorative pose that would help with digestion, she suggested, "just pretend that it is your digestive system, those sounds out there".

This was one of the very few times when the noise was even spoken about. The intense intrusiveness of the noise could have become a huge and negative issue during those five days. Instead we had a positive, enriching experience and felt truly rejuvenated by the end of it. How was this possible? When external pressures are present and we cannot escape them for whatever reason, our focus has to turn inside and with extra strength and determination. Inner focus and inner expansion become a necessity for survival in such instances.

[...]

I had experienced this kind of listening stance consciously for the first time in India: for example in a meditation room while outside loud car motors and trucks were struggling up a mountain road, or people worshipping in deep inner focus at a temple while crowds and noises, hustle and bustle happen around them. Strangely there was a feeling of balance in these situations as well: a strong sense of inner calm and silence in the face of unpredictable noise mayhem from outside. In this culture, I found, the inner world is a source of sacredness that empowers daily life. It is that which seems to give such situations what I called earlier, an elevated sense of focus and balance» (H. Westerkamp, 2015).

Σε ένα μουσικό της έργο με ηχογραφήσεις από την Ινδία, η Westerkamp μας δείχνει μουσικά αυτό που σχολιάζει εδώ: χρησιμοποιεί τους πολλαπλούς θορύβους που συναντάει κανείς σε μια Ινδική πόλη και τους πλάθει έτσι ώστε μπορούμε να τους οικειοποιηθούμε και να τους κάνουμε δικούς μας, εσωτερικεύοντας τους. Πρόκειται για το έργο *Gently Penetrating Beneath the Sounding Surfaces of Another Place* (1997), όπου ακούμε φωνές από πλανόδιους πωλητές, ραδιόφωνα, μηχανάκια, διάφορους ήχους από τον δρόμο, κτλ. Είναι ξεκάθαρο, ακούγοντας το έργο, ότι η Westerkamp μας κάνει να αγαπάμε τη "βαβούρα" της πόλης αυτής! Μας τη δείχνει αισθησιακά -δηλαδή μέσω των αισθήσεων- και ξυπνά το ενδιαφέρον μας για τη φωνή του πλανόδιου, για τα μηχανάκια, κτλ., που αλλιώς θα ήταν απλώς ενόχληση. Παράλληλα, πραγματοποιεί μια μουσικοποίηση των θορύβων χάρη στο εκπληκτικό της μιξάρισμα, στον τεχνικό μετασχηματισμό των ήχων ή στη ρυθμικοποίηση τους, μεταξύ άλλων. Η μουσικοποίηση αυτή αποτελεί ίσως την εστίαση στην εσωτερικότητα που επιτρέπει να γίνει κανείς ισχυρός απέναντι στο θόρυβο του έξω κόσμο.

Έτσι λοιπόν η μουσική μπορεί να μας ανοίξει την όρεξη για το θόρυβο. Η επεξεργασία του θορύβου από τη μουσική είναι κάτι διαδεδομένο και, παρότι έχει έντονα αυξηθεί στην πρόσφατη μουσική, έχει μεγάλη ιστορία. Όπως είπε ο Κώστας Παπαρρηγόπουλος στην ομιλία του, η μουσική ενδιαφέρθηκε συχνά για το θόρυβο είτε για μιμητικούς λόγους είτε λόγω της επιρροής του περιβάλλοντος. Π.χ. στην μουσική μπαρόκ, η ορχήστρα μπορεί να μιμηθεί το θόρυβο του κεραυνού, μιας φουρτουνιασμένης θάλασσας, κτλ.· στην όπερα του 19^{ου} αιώνα έχουμε εξωτερικούς θορύβους ενσωματωμένους για σκηνικούς λόγους· και υπάρχουν άπειρα άλλα παραδείγματα. Έπειτα, κι αυτό αφορά την πιο πρόσφατη μουσική, έχουμε μορφολογικές αναζητήσεις, με τη συγκεκριμένη και την ηλεκτροακουστική μουσική, με την πρωτοποριακή μουσική, με πολλά ρεύματα της ροκ σκηνής, της *electronica*, με τα διάφορα κινήματα *Noise*, κτλ. Εδώ ο θόρυβος γίνεται αντικείμενο μουσικών αναπτύξεων λόγω του ότι είναι πλούσιος ήχος, ενώ ο παραδοσιακός, «μουσικός» ήχος είναι πιο φτωχός. Τέλος, πιο γενικά, θα έλεγα -όπως το αναπτύσσω στο βιβλίο μου *Από τη μουσική στον ήχο* (Solomos, 2013)- ότι η ιστορία του θορύβου στη μουσική αποτελεί μέρος της γενικότερης ιστορίας που οδηγεί τη μουσική προς τον ήχο.

2. Μουσική, θόρυβος, κοινωνία

2.1. Η κοινωνική σημασία του θορύβου στη μουσική

Οι θόρυβοι ενδιαφέρουν ενίοτε τους μουσικούς και για έναν τρίτο λόγο στον οποίο θα εστιάσω: ότι μπορούν να έχουν και μια κοινωνική διάσταση, ότι μας μιλούν για τους ανθρώπους και την κοινωνική τους οργάνωση. Σίγουρα αυτό ενδιαφέρει την Hildegard Westerkamp στο έργο στο οποίο αναφέρθηκα, έργο που μας μιλάει για την Ινδία των κατοίκων της, για την Ινδία των δρόμων, του λαού. Θέλει να μας εξοικειώσει με τους ήχους αυτής της ξένης κοινωνίας, και μέσω αυτών, με τους ανθρώπους της ως κοινωνικά όντα. Πιο συγκεκριμένα, θα έλεγα ότι επιχειρεί να εξοικειώσει τους *θόρειους* λαούς (η Westerkamp ζει στον Καναδά), για τους οποίους ο πλούσιος ήχος μιας Νότιας χώρας δεν είναι παρά θόρυβος. Είναι γνωστό ότι στους Βόρειους λαούς έχουμε λιγότερους θορύβους: μικρότερους πληθυσμούς και μικρότερες πόλεις, χιόνι και σιωπή...

Η διαφορά Νότος/Βοράς τυχαίνει να είναι και κοινωνική: ο θόρυβος είναι συχνά συνδεδεμένος με την ιδέα του λαού, της φτώχειας, της έλλειψης πολιτισμού. Πράγματι, πολλές μουσικές που ενστερνίζονται το θόρυβο μας μιλάνε για τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα, για το λαό εν γένει ή για συμπεριφορές που θεωρούνται

επικίνδυνες για το κοινωνικό κατεστημένο, άσχετα από την κοινωνική τάξη του υποκειμένου που τις εκφράζει. Π.χ. στην Αρχαιότητα, η διονυσιακή λατρεία, η οποία ήταν συνυφασμένη με μεγάλο μουσικό και ανθρωπινό θόρυβο, είχε να κάνει με την προβολή του λαού· είναι επίσης γνωστό ότι αποτελεί την καταγωγή της γιορτής των Αποκριών που, ως πρόσφατα, πραγματοποιούνταν με πυροβολισμούς και έντονες τυμπανοκρουσίες, δηλαδή με γιορτές που δίνουν τη δυνατότητα μια φορά το χρόνο να εκφράζονται σε συγκεκριμένο πλαίσιο απαγορευμένες αλλιώς κοινωνικές συμπεριφορές. Η **εικόνα 1**, που ανήκει σε μια βιντεοσκόπηση των Steven Feld, Πάνου Πανόπουλο και άλλων (D. Blau και άλλοι, 2009), μας δείχνει τις Απόκριες της Σκύρου - εδώ μάλιστα θα έλεγε κανείς ότι ο θόρυβος όχι μόνο εκφράζει το κοινωνικό απωθημένο του ανθρώπου αλλά και την απωθημένη του σχέση με τον κόσμο των ζώων (άνθρωποι ντυμένοι αρκούδες). Για τη σύγχρονη μουσική θα μπορούσε κανείς να ενστερνιστεί τα λόγια του Hugues Dufourt (στο P.A. Castanet, 1999: 9): «Το αυξανόμενο μέρος του θορύβου στην έντεχνη μουσική πιστοποιεί την εισβολή ενός απωθημένου λαϊκού στοιχείου και αποκαλύπτει την κακή συνείδηση αυτών που κατέχουν τη συμβολική εξουσία».

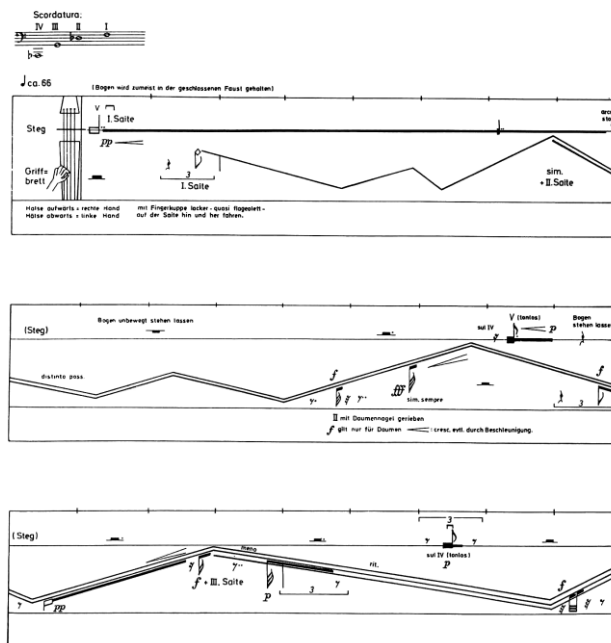


Εικόνα 1. Καρναβάλι στη Σκύρο. (D. Blau και άλλοι, 2009).

Συχνά ο θόρυβος εκφράζει επίσης και κοινωνικές πάλεις ή πολιτική διαμαρτυρία. Στην **εικόνα 2** βλέπουμε μια καρικατούρα του 1846 με τον Berlioz να διευθύνει ένα έργο του. Για τους σύγχρονους του, ο Berlioz συνθέτετε μουσική όντως ακουστικά θορυβώδη, δηλαδή με μεγάλη ένταση, όπως και με ήχους κρουστών. Η καρικατούρα αυτή εκφράζει όμως και την εικόνα του (πολιτικού) επαναστάτη που υπήρξε ο Berlioz στα νιάτα του. Άλλο παράδειγμα είναι η «musique concrète instrumentale» του Helmut Lachenmann (βλ. **εικόνα 3**). Ο Γερμανός *noise (bruitiste)* συνθέτης ενστερνίζεται τη φιλοσοφία του Αντόρνο (Th.W. Adorno, 2012), κατά τον οποίο η πάλη του συνθέτη με το υλικό εκφράζει και την κοινωνική πάλη. Η διαφορά με τους συνθέτες που υπερασπίστηκε ο Αντόρνο, δηλαδή τον Σένμπεργκ και τους μουσικούς της πρώτης ατονικής μουσικής, είναι ότι η διαφωνία, που κατά τον Αντόρνο είναι η ένδειξη αυτής της σύμπτωσης μουσικής και κοινωνικής κριτικής, έχει χάσει τη δύναμη της: για αυτό κι η μετέπειτα μουσική χρησιμοποιεί, ως προέκταση της διαφωνίας, τον κόσμο των θορύβων.



Εικόνα 2. Γερμανική καρικατούρα του 1846: ο Berlioz διευθύνει έργα του.

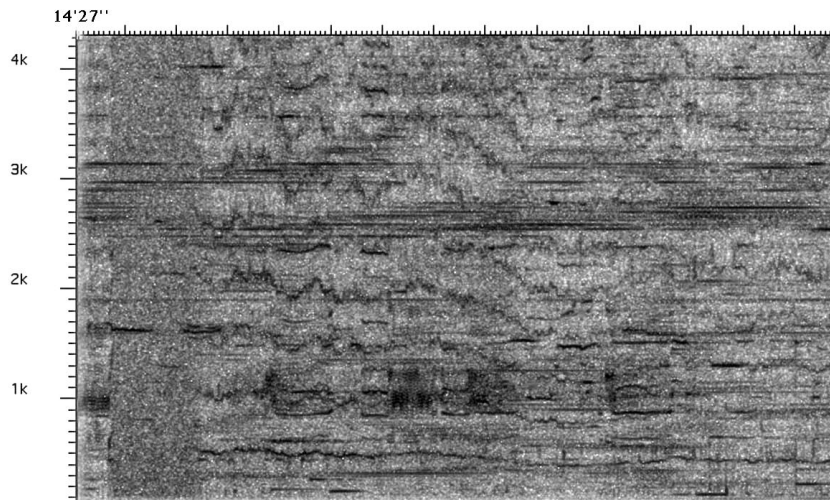


Εικόνα 3. Helmut Lachenmann: αρχή του *Pression*. Musikverlag Hans Gerig.

2.2. Το παράδειγμα του Ξενάκη

Μερικά λόγια για τη σχέση αυτή στο έργο του Ιάννη Ξενάκη. Η μουσική του Ξενάκη είναι έντονα συνοφασμένη με τον κόσμο των θορύβων και, πιο συγκεκριμένα, με τις δύο έννοιες που εκλαμβάνει ο θόρυβος ως ακουστικό φαινόμενο: τη μεγάλη ένταση και το πλούσιο ακουστικό φάσμα (τον μη-αρμονικό ήχο, όπου δηλαδή το αυτί μας δεν μπορεί να ακούσει ένα θεμελιώδη τόνο). Μεγάλη ένταση: στην ενόργανη του μουσική χρησιμοποιεί *fortississimo* ενδείξεις κατά κόρο, ενώ στην ηλεκτροακουστική του μουσική, όταν ο ίδιος ήταν στην κονσόλα, έπαιζε τα έργα τόσο δυνατά που πολύς κόσμος διαμαρτυρόταν (είναι γνωστή η «διαμαρτυρία» του Pierre Schaeffer κατά την πρεμιέρα του *Bohor*: βλ. P. Schaeffer, 1981: 85) –πρέπει όμως εδώ να τονιστεί ότι τα ηχεία της εποχής του Ξενάκη παρήγαγαν λιγότερες υψηλές και χαμηλές συχνότητες, άρα όταν κανείς παίζει σήμερα τα έργα του πρέπει να δουλεύει και το φάσμα: εάν απλώς παίζει δυνατά γίνεται επικίνδυνος για τον ακροατή. Όσον αφορά τη δεύτερη διάσταση της έννοιας θορύβου, ο Ξενάκης υπήρξε από τους κυριότερους συνθέτες της γενιάς του που επεξεργάστηκαν το θόρυβο ως υλικό, δουλεύοντας δηλαδή τη μορφολογική του διάσταση. Για να δώσω μόνο ένα παράδειγμα: η **εικόνα 4** δείχνει

οπτικά τις «κινήσεις Brown» που ακούμε στο ηλεκτρονικό έργο *Ο Μύθος του Ηρώς* (1977), δηλαδή ήχους που έχουν φτιαχτεί με στοχαστική μέθοδο σύνθεσης του ήχου.



Εικόνα 4. Ιάννη Ξενάκη: *Ο Μύθος του Ηρώς*, 14'27''- 14'41'': φασματογράφημα.

Στη μουσική του Ξενάκη, οι θόρυβοι έχουν και μια κοινωνική, πολιτική, ιστορική διάσταση. Καταρχάς έχουν σχέση με την πολιτική και στρατιωτική του δράση στα νιάτα του, στην Ελλάδα, πριν αναγκαστεί να την εγκαταλείψει παράνομα κατά τον Εμφύλιο πόλεμο. Όλοι γνωρίζουν το ότι έπαιξε ενεργό ρόλο στην Αντίσταση, μαζί με τους συντρόφους του από το Πολυτεχνείο, οργανώνοντας διαδηλώσεις, συσσίτια... και ότι στα Δεκεμβριανά, με το λόχο Μπάϋρον των φοιτητών του Πολυτεχνείου, υπήρξε από τους τελευταίους που πολέμησαν μέχρι και τη μάχη όπου τραυματίστηκε βαριά. Σε ορισμένες συνεντεύξεις του έχει δηλώσει τη σχέση ανάμεσα στο χαοτικό και θορυβώδη ακουστικό (και οπτικό) περιβάλλον του πολέμου (και του Εμφυλίου) και τα πολύτοπα του (βλ. Ν. Matossian, 1981: 261-266), ένα θέμα που έχει αρχίσει να εξερευνείται από τους μελετητές του (βλ. Ε. Κιούρτσογλου, 2016: πέμπτο μέρος). Μα ήδη από τις *Μεταστάσεις*, η σχέση αυτή είναι εμφανής. Ας διαβάσουμε το περίφημο απόσπασμα όπου εξηγεί την ανάγκη να εισάγει το λογισμό των πιθανοτήτων στη σύνθεση:

«Όλος ο κόσμος έχει παρατηρήσει τα ηχητικά φαινόμενα ενός μεγάλου πολιτικοποιημένου πλήθους δεκάδων ή εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων. Ο ανθρώπινος ποταμός απαγγέλει ένα σύνθημα με ομόφωνο ρυθμό. Έπειτα, ένα άλλο σύνθημα ακούγεται από την κεφαλή της διαδήλωσης που μεταδίδεται έως την ουρά αντικαθιστώντας το πρώτο. Έτσι ένα κύμα μετάβασης ξεκινά από την κεφαλή έως την ουρά. Η οχλοβοή γεμίζει την πόλη, η αναχαιτιστική δύναμη της φωνής και του ρυθμού είναι ύψιστη. Πρόκειται για ένα συμβάν ιδιαιτέρως έντονο και ωραίο στην αγριότητα του. Έπειτα σημειώνεται η σύγκρουση των διαδηλωτών και του εχθρού. Ο άψογος ρυθμός του τελευταίου συνθήματος διασπάται σε ένα τεράστιο πλήθος από χαοτικές κραυγές που και αυτές διαδίδονται έως την ουρά. Ας φανταστούμε επιπλέον τις ριπές δεκάδων πολυβόλων και τον συριγμό των σφαιρών που προσθέτουν τον τονισμό τους σε αυτή την ολοκληρωτική αταξία. Έπειτα, πολύ γρήγορα το πλήθος διαλύεται και την ηχητική και οπτική κόλαση διαδέχεται μια εκρηκτική ηρεμία, γεμάτη απελπισία, θάνατο και σκόνη. Οι στατιστικοί νόμοι αυτών των γεγονότων, απαλλαγμένων από το πολιτικό ή ηθικό τους περιεχόμενο, είναι οι ίδιοι με αυτούς των τζιτζικιών ή της βροχής. Είναι οι νόμοι του περάσματος από την τέλεια τάξη στην απόλυτη αταξία με τρόπο συνεχή ή εκρηκτικό. Πρόκειται για τους στοχαστικούς νόμους» (Ι. Ξενάκης, 2001: 73-74).

Το κείμενο αυτό αποτελεί κατά κάποιον τρόπο μια τέλεια περιγραφή του πρώτου μέρους των *Μεταστάσεων* (1953-54). Η **εικόνα 5**, από την σελίδα 3 της παρτιτούρας, μας δείχνει τις «ριπές δεκάδων πολυβόλων» (χάλκινα και κρουστά), τις «χαοτικές φωνές» (έγχορδα) και την «ολοκληρωτική αταξία» (γενικά). Στο κείμενο που παρέθεσα, ο Ξενάκης τονίζει τον «αντικειμενικό» χαρακτήρα των ανθρώπινων αυτών καταστάσεων, που του επιτρέπει να τις παρομοιάζει με φαινόμενα της φύσης και του κόσμου των ζώων (κι έτσι να προχωρήσει στην εισαγωγή των πιθανοτήτων), αλλά πρέπει πάντα να θυμίσουμε ότι ο ίδιος έζησε τις διαδηλώσεις αυτές από μέσα και ότι δηλαδή η δημιουργική πρόταση που κάνει υπήρξε σίγουρα γι αυτόν ένας τρόπος να επιβιώσει μετά τον τραυματισμό του και το θάνατο πολλών συντρόφων του. Υπάρχει μια άμεση σχέση ανάμεσα στην έννοια της μουσικής μάζας που εισάγει με τις *Μεταστάσεις* και τις ανθρώπινες μάζες των διαδηλώσεων της Αντίστασης και του Εμφυλίου. Η μουσική του Ξενάκη απεικονίζει λοιπόν τα ιστορικά ελληνικά γεγονότα και τα «χρησιμοποιεί» για να παράγει πρωτοποριακές μουσικές τεχνικές (οι *Μεταστάσεις* δεν είναι «συμφωνικό ποίημα»!).

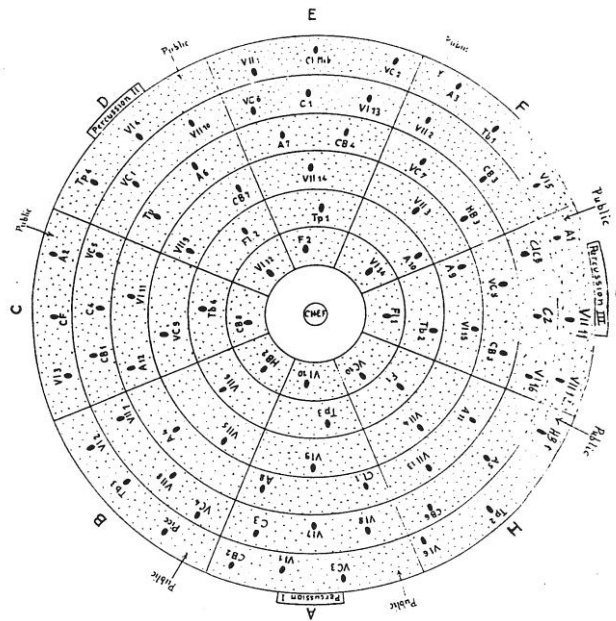
Για να κάνουμε ένα βήμα περισσότερο, ας δούμε τώρα πως, ως ένα βαθμό, υπάρχει και η αντίστροφη κίνηση. Σε ορισμένες περιπτώσεις η μουσική δεν απεικονίζει κοινωνικές, πολιτικές και ιστορικές πάλεις, αλλά γίνεται και η ίδια όργανο πάλης και αναζήτησης μετασχηματισμού της κοινωνίας: είναι «επαναστατική» με την έννοια ότι οι πρωτοποριακές αναζητήσεις της, που ανήκουν κατά βάση στο καθαρά μουσικό επίπεδο, έχουν και επαναστατικό, μαχητικό χαρακτήρα και στο κοινωνικό, πολιτικό επίπεδο. Πράγματι, ο θόρυβος, οι χαοτικές μάζες, θα μπορούσαν να ερμηνευτούν και ως όπλα: όπλα μιας επανάστασης, ενός πολέμου που πάμε να κερδίσουμε με την ίδια τη μουσική. Με άλλα λόγια, ο Ξενάκης όχι μόνο απεικονίζει μουσικά τα ιστορικά γεγονότα του Εμφυλίου που κατέληξαν στην ήττα, αλλά και συνεχίζει να παλεύει, και να δίνει υποσχέσεις για μια μελλοντική νίκη.

Ως παράδειγμα μπορούμε να πάρουμε μια άλλη ιστορική περίοδο όπου συμπλέκονται μουσικά και πολιτικο-κοινωνικά γεγονότα: γύρω από τις εξεγέρσεις του 1968. Όπως ξέρουμε, ο Ξενάκης, παρότι δεν ήταν (πια) «στρατευμένος» καλλιτέχνης, εξακολουθούσε να είναι συνδεδεμένος με την (πολιτική) αμφισβήτηση. Είναι μάλιστα και η περίοδος που συνθέτει τις *Νύχτες* (1967) -που θα πρωτοπαχτούν λίγο μετά το πραξικόπημα της 21ς Απριλίου- με την περίφημη αφιέρωση στους πολιτικούς κρατούμενους της Ελλάδας, της Ισπανίας και της Πορτογαλίας. Μα πιο σημαντικό, οι φοιτητές και όσοι άλλοι κατεβαίνουν τότε στους δρόμους τον βλέπουν ως επαναστάτη λόγω της ίδιας του της μουσικής. Και έχουν σίγουρα δίκιο: όταν ακούει κανείς ένα έργο όπως το *Τερρετέκτωρ* (1965-66) έχει όρεξη να βγει έξω και να κάνει επανάσταση! Όχι μόνο τον προτρέπουν οι επαναστατικοί ήχοι, αλλά και η πρωτάκουστη διάταξη της ορχήστρας, εντελώς διάσπαρτη ανάμεσα στο κοινό (βλ. **εικόνα 6**), που κατακλύζει το κατεστημένο της τελετουργίας της συναυλίας, που ωθεί προς επανάσταση.

The image displays a complex musical score for Iannis Xenakis's 'Metastases'. It features several vocal parts at the top, including a Chorus (CORS) and two Trombones (TROMP). The vocal lines include lyrics in French and Greek. Below the vocal parts is a large orchestral ensemble (VZ) consisting of 12 strings, woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), Percussion (Triangle, Xylophone, W. Block), and Harps. The score is marked with various dynamics and performance instructions such as 'ff subito', 'p subito', 'mf', and 'arco'. The tempo markings are 60, 65, 70, 75, and 80. The score is written in a dense, multi-stemmed format characteristic of Xenakis's style.

Εικόνα 5. Ιάννης Ξενάκης: *Μεταστάσεις*, απόσπασμα από την σελίδα 3. Boosey and Hawkes.

Terrektorh (1965-66) : disposition de l'orchestre
Source : partition, éditions Salabert



Εικόνα 6. Ιάννης Ξενάκης: *Terrektorh*, διάταξη της ορχήστρας.

3. Το έγχείρημα Όρθιοι Ήχοι

Θα αναφερθώ τέλος σε ένα εγχείρημα που βασίζεται σε μια μουσικο-κοινωνική εμπειρία που ζήσαμε στη Γαλλία την άνοιξη του 2016. Για τρεις μήνες περίπου εμφανίστηκε το κοινωνικό κίνημα της «Νύχτας (των) ορθίων» (Nuit Debout). Ξεκινώντας ως κίνημα ενάντια στο νέο νόμο περί εργασίας, πήρε μεγάλες διαστάσεις με τη μορφή αυτοοργάνωσης και άμεσης δημοκρατίας -πολλοί το παρομοίωσαν με τα κινήματα των «Αγανακτισμένων» του 2011 στην Αθήνα, στη Μαδρίτη ή στη Νέα Υόρκη. Ονομάστηκε Νύχτα Ορθίων γιατί στη δεύτερη μαζική διαδήλωση (31 Μαρτίου), έπεσε σύνθημα ότι, στο τέλος της διαδήλωσης δεν γυρνάμε σπίτι μας, και ότι θα κάτσουμε «όρθιοι», όλη την νύχτα, σε ένα μέρος που θα έχουμε καταλάβει. Στο Παρίσι, πολύς κόσμος κατέληξε αυθόρμητα στην πλατεία της République, που είναι γνωστή ως χώρος διαδηλώσεων λόγω του ονόματός της («*ges publica*») είναι η δυστυχής λατινική μετάφραση της λέξης «δημοκρατία») -ας σημειώσουμε ότι η πλατεία είχε πρόσφατα αναμορφωθεί, επεκτείνοντας το χώρο της (κλείνοντας το κεντρικό πέρασμα στα αυτοκίνητα). Έτσι λοιπόν για μήνες μαζεύονταν κόσμος τα βράδια στην πλατεία (βλ. **εικόνα 7**), οργανώνοντας γενικές συνελεύσεις, επιτροπές γύρω από συγκεκριμένα θέματα, συσσίτια, ενίοτε και καλλιτεχνικά γεγονότα. Παράλληλα, το κίνημα επεκτάθηκε και σε άλλες πόλεις της Γαλλίας.



Εικόνα 7. Παρίσι, πλατεία της République, Μάρτιος 2016: Nuit Debout.

Σημαντικό είναι να τονιστεί ότι εκείνη την εποχή η Γαλλία ήταν υπό το νόμο έκτακτης ανάγκης με πρόφαση τις τρομοκρατικές επιθέσεις που είχαν γίνει το Νοέμβριο του 2015 (και προηγουμένως τον Ιανουάριο 2015). Ίσως κάπως έτσι εξηγείται η – κατά τα άλλα εντελώς ανεξήγητη και αδικαιολόγητη – βία που ασκούταν από την αστυνομία. Πράγματι, η Γαλλία είχε δεκαετίες να γνωρίσει τέτοια αστυνομική βία σε διαδηλώσεις. Οι διαδηλώσεις είχαν κάθε φορά πολλούς τραυματίες, λόγω του ότι η αστυνομία χρησιμοποίησε την τεχνική του ασφυκτικού κλοιού (kettling) (βλ. **εικόνα 8**) και έκανε μαζική χρήση διαφόρων μη-θανατηφόρων όπλων (κάμποσος κόσμος πληγώθηκε βαριά με τη ρίψη χειροβομβίδων κρότου λάμψης (sting-ball grenades), που όταν πέφτουν κατευθείαν επάνω σου προκαλούν σοβαρό τραύμα).

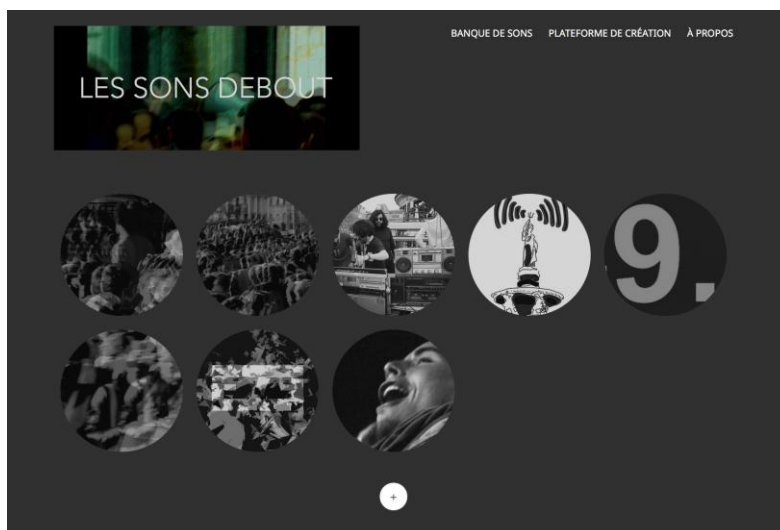


Εικόνα 8. Παρίσι, Μάρτιος 2016, η kettling τακτική της αστυνομίας στις διαδηλώσεις.

Το κίνημα είχε απήχηση και σε αρκετά πανεπιστήμια, με απεργίες και καταλήψεις. Το πανεπιστήμιο μου, που έχει μεγάλη παράδοση κοινωνικών κινημάτων, υπήρξε πολύ ενεργό. Το μουσικό τμήμα στο οποίο διδάσκω, διχάστηκε γύρω από το θέμα της απεργίας, τόσο το σώμα των καθηγητών όσο και αυτό των φοιτητών. Μερικοί καθηγητές αποφασίσαμε να συμμετέχουμε στο κίνημα και ταυτόχρονα να συνεχίσουμε τα μαθήματα. Έτσι αποφασίσαμε να δημιουργήσουμε το εγχείρημα Όρθιοι Ήχοι (Sons Debout) ώστε να συνδυάσουμε πολιτική πράξη και διδασκαλία και, ταυτόχρονα, μουσικό και πολιτικό περιεχόμενο.

Η ιδέα ήταν να συμμετέχουμε στις διαδηλώσεις και στις άλλες εκφράσεις του κινήματος (βραδιές με συζητήσεις, καταλήψεις, κτλ.) ηχογραφώντας τις ηχητικές ατμόσφαιρες τους, με την προοπτική τόσο να τεκμηριώσουμε ηχητικά το κίνημα όσο και να μαζέψουμε υλικό που θα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για ηχητικές δημιουργίες και μουσικές συνθέσεις. Μεταφράζω το κείμενο της πρώτης σελίδας της ιστοσελίδας των Sons Debout:

«Οι Όρθιοι Ήχοι αποτελούν πλατφόρμα που φτιάξανε φοιτητές και καθηγητές του πανεπιστήμιου Paris 8. Έχει ως σκοπό να συγκεντρώσει και να βάλει στη διάθεση του καθενός ηχογραφήσεις γύρω από την Νύχτα Ορθίων, αλλά ταυτόχρονα και να φέρει μαζί ηχητικούς δημιουργούς που θέλουν να χρησιμοποιήσουν αυτή την τράπεζα δεδομένων. Τα αιτήματα της ηχητικής οικολογίας είναι σημαντικά σε αυτό το πλαίσιο, με άλλα λόγια το πως μπορεί κανείς να πλάσει σχέσεις μέσω του ήχου, είτε είναι προσωπικές, ψυχολογικές, πολιτικές, κοινωνιολογικές, φυσιολογικές, κτλ., έτσι ώστε να εξερευνήσει το περιβάλλον μας. Προσκαλούμε τους ηχολήπτες, τους ηχητικούς καλλιτέχνες, τους δημιουργούς για το ραδιόφωνο, τους συνθέτες, τους μουσικούς και τους μουσικολόγους που τους ενδιαφέρει αυτή η αναζήτηση να συμμετέχουν στο πρότζεκτ Sons Debout είτε εμπλουτίζοντας την τράπεζα ηχογραφήσεων, είτε μοιράζοντας τις δημιουργίες τους είτε συμμετέχοντας στις θεωρητικές αναζητήσεις» (V. Guiot, 2016α).



Εικόνα 9. Ιστοσελίδα των Sons Debout.

Στην ιστοσελίδα (βλ. **εικόνα 9**) βρίσκει κανείς ηχογραφήσεις (διαδηλώσεις, περιηγήσεις στην πλατεία της République και σε άλλα μέρη που γινόντουσαν Nuits Debout, συνεντεύξεις, συναυλίες της Orchestre Debout...) όπως και ηχητικές δημιουργίες, που είναι είτε απλώς μοντάρισμα ηχογραφήσεων, είτε έργα με μεγαλύτερες μουσικές απαιτήσεις. Ένα από αυτά τα έργα είναι του Vincent Guiot (ήχος) και της Nikita Blauwart (εικόνες) *A Debout* (βλ. V. Guiot, 2016β) – ο Vincent Guiot, τότε φοιτητής master πρωτοστάτησε σε αυτό το πρότζεκτ. Μια δική μου ηχητική δημιουργία, *Tiens-moi la main (Acte I, Paris – Saint-Denis, avril 2016)* ήταν απλώς ηχητικό μοντάρισμα ηχογραφήσεων όπως το εξηγώ στο μικρό κείμενο που τη συνοδεύει:

«Απρίλιος 2016, κοινωνικό κίνημα (διαδηλώσεις) ενάντια στο νέο νόμο εργασίας, αρχή του κινήματος «Νύχτα Ορθίων» (Nuit Debout) στην πλατεία της République στο Παρίσι, το οποίο εξαπλώνεται και σε άλλες πόλεις. Ένα montage ως μαρτυρία. Όλοι οι ήχοι προέρχονται από επιτόπιες ηχογραφήσεις (πλατεία της République, προάστιο του Saint-Denis κοντά στο πανεπιστήμιο Paris 8 και διαδηλώσεις) εκτός φυσικά από την αρχή (πρώτα μέτρα του *Jonchaies* του Ξενάκη). Μετάφραση των λόγων που ακούγονται: «Θα εγκατασταθούμε εδώ ως τα μεσάνυχτα», «Επιτροπή “γνώση”» (πρώτο μέρος, αυτοοργάνωση στην πλατεία της République)· «Paris 8 μπροστά», «Οι αστοί στο RMI (κατώτερος μισθός), οι εργοδότες στο RSA (επίδομα για ενσωμάτωση), «Όλοι μπροστά μισούν την αστυνομία» (δεύτερο μέρος, συνθήματα διαδηλωτών)· «Τι πρέπει να κάνουμε ενάντια στα δακρυγόνα; Κολλύριο και λεμόνι. Και προπαντός να μην τρίψεις τα μάτια σου. Το νερό δεν κάνει» (τρίτο μέρος, διάλογος)· «Ε! Κράτα μου το χέρι» (τελευταίο μέρος, φωνή παιδιού)» (M. Σολωμός, 2016).

4. Αναφορές

4.1. Κείμενα

Adorno, Th. W. (2012). *Φιλοσοφία της νέας μουσικής*, μετάφραση Τούλα Σιετή, Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη - Φράγκου, επιμέλεια Γεράσιμος Κουζέλης, Όλυ Κοσμά Ψυχοπαίδη - Φράγκου, Αθήνα: Νήσος.

Blau, D., - Amanatidis, A., - Panopoulos P., - Feld, S. (2009). *Skyros Carnival*. Voxlox.

Castanet, P.A. (1999). *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*. Παρίσι: Michel de Maule.

Guiot, V. (2016α). Ιστοσελίδα των Sons Debout. <https://sonsdebout.wordpress.com/>

Guiot, V. (2016β). *Ecologie sonore et sons fixés. Des concepts aux pratiques*. Mémoire de master 2. Παρίσι: πανεπιστήμιο Paris 8.

Kiourtsoglou, E. (2016). *Le travail de l'analogie dans la musique et l'architecture de Iannis Xenakis*. Διδακτορική διατριβή. Παρίσι: Πανεπιστήμιο Paris 8.

Matossian, N. (1981). *Iannis Xenakis*. Παρίσι: Fayard.

Schaeffer, P. (1981). *Chroniques xenakiennes*. Στο *Regards sur Iannis Xenakis*. Παρίσι: Stock.

Solomos, M. (2013). *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIème siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Ετοιμάζεται αγγλική μετάφραση.

Westerkamp, H. (2015). The Disruptive Nature of Listening. Keynote Address *International Symposium on Electronic Art*, Vancouver, B.C. Canada August 18, 2015.

<https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/disruptive.html>

Ξενάκης, Ι. (2001). *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, επιλογή κειμένων και μουσικολογική επιμέλεια Μ. Σολωμός, μετάφραση Τ. Πλυτά. Αθήνα: Ψυχογιός.

4.2. Μουσικά και ηχητικά έργα

Guiot, V. (2016γ). *A Debut*.

Lachenmann, H. (1969). *Pression*.

Σολωμός, Μ. (2016). *Tiens-moi la main (Acte I, Paris – Saint-Denis, avril 2016)*.

Westerkamp, H. (1997). *Gently Penetrating Beneath the Sounding Surfaces of Another Place*.

Ξενάκης, Ι. (1953-54). *Μεταστάσεις*.

Ξενάκης, Ι. (1965-66). *Τερρετέκτωρ*.

Ξενάκης, Ι. (1977). *Ο Μύθος του Ηρώς*.

Music, Noise and Society. From Xenakis to “Sons Debout”

Makis Solomos
MUSIDANSE, University Paris 8, France
makis.solomos@univ-paris8.fr

Abstract

As an acoustic phenomenon, noise has of course a negative connotation. But music has learned since long time to familiarize with it and to use it to make musical developments. In this text, we will see that musical embodiments of noise are sometimes in relationship with the critical role that music can play in social and political fights, replacing in a way the dissonance in the interpretation given to it by Adorno in the frames of the first atonal music. We will develop two examples. First, the example of Xenakis, whose masses, fortississimi, etc. in his first works can be interpreted as a representation of the historical fights of the Greek Resistance and Civil War and from whom the (musical) revolutionary works of the 1960s give movement to the (socio-political) revolution of May 1968. Then, the example of a recent project, “Sons Debout”, which accompanied the French social movement “Nuit Debout” during spring 2016.

Key Words

Noise and music, music and society, Xenakis, Nuit Debout and Sons Debout