

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

“Περιβαλλοντική μουσική” και “χώρος” ως συνδιαμορφωτικοί παράγοντες δημιουργικής και καλλιτεχνικής σκέψης στον 20ό αιώνα (έως το 1970).

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

του φοιτητή

ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗ ΗΛΙΑ

ΑΕΜ: 1749

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:

ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2022

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI
FACULTY OF FINE ARTS
SCHOOL OF MUSIC STUDIES**

**“Environmental music” and “space” as co-shaping factors of
creative and artistic thought in the 20th century (up until 1970).**

**INTEGRATED MASTER THESIS
HISTORICAL MUSICOLOGY**

undergraduate student

VOULGARAKIS ILIAS

Registration number: 1749

SUPERVISOR:

SAKALLIEROS GIORGOS, Associate Professor

THESSALONIKI, JUNE 2022

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	i
Εισαγωγή.....	ii

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΗΧΗΤΙΚΑ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΑ

Εισαγωγή.....	1
Thaddeus Cahill: τα πρώτα μουσικά περιβάλλοντα.....	3
Erik Satie	7
Musique d'ameublement	10
Muzak Corporation	14
Muzak: η ηθική και αισθητική της υπόσταση.....	20
John Cage: χρήση τυχαιότητας, περιβάλλοντος και η αισθητική της σιωπής.....	23

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΑΣΤΙΚΟΙ ΗΧΟΙ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Εισαγωγή.....	28
Φουτουρισμός: βιομηχανική “φασαρία” ως καλλιτεχνική αισθητική.....	29
Erik Satie: <i>Parade</i>	38
George Antheil: <i>Ballet mécanique</i>	43
Edgard Varèse: Ένας “νέος κόσμος”.....	48

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Ο ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ Ο ΗΧΟΣ

Εισαγωγή.....	58
Χωρική μουσική και χωροποίηση του ήχου.....	60
Charles Ives, <i>The Unanswered Question</i>	63
Henry Brant, <i>Antiphony I</i>	65
Edgard Varèse, Ιάnnης Ξενάκης και <i>Poème électronique</i>	66

Ιάννης Ξενάκης, <i>Terretektorh</i> και <i>Nomos Gamma</i>	78
Συμπεράσματα - Επίλογος	88
Βιβλιογραφία	91
Παρτιτούρες μουσικών έργων	101

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Κατά την αναζήτηση θέματος για την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας, ξεκίνησα να διαβάζω για εποχές και συνθέτες που με ενδιέφεραν. Εξαρχής έκλεινα προς 19ο και 20ό αιώνα καθώς, μέσα από μαθήματα επιλογής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., όπου φοίτησα, παρατήρησα ότι τα τελευταία χρόνια είχε κεντρίσει το ενδιαφέρον μου αυτή η χρονική περίοδος. Η αφετηρία ήταν η ανακάλυψη της “Musique d’ameublement” του Erik Satie. Ξεκίνησα να ψάχνω τις επεκτάσεις αυτής της μουσικής, ως μία αρχική ερευνητική ιδέα. Αργότερα, συνεχίζοντας την έρευνα της διπλωματικής μου, γοητεύτηκα ιδιαίτερα από τον τρόπο με τον οποίο διακινήθηκαν οι καλλιτεχνικές ιδέες του 20ού αιώνα και η εξελικτική διαδικασία που ακολούθησαν, καθώς και η αυξανόμενη αντίληψη των συνθετών για τον χώρο που τους περιβάλλει και το πώς αυτό εκδηλώθηκε μέσα από το έργο και τις δημιουργικές τους ιδέες. Τέλος, καθώς η παρούσα εργασία σε μεγάλο βαθμό έχει πληροφοριακό χαρακτήρα, το θέμα το οποίο διάλεξα, επεδίωξα να συμπεριλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα γεγονότων, προσώπων, ρευμάτων και τάσεων από το μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου Γιώργο Σακαλλιέρο, για τη φιλική του διάθεση, την άμεση απάντηση και επίλυση των προβλημάτων που αντιμετώπισα καθ’ όλη τη διάρκεια της παρούσας μελέτης, καθώς και για την σχολαστικότητα με την οποία μου δίδαξε πως αντιμετωπίζεται μια επιστημονική έρευνα. Επίσης, ειδική μνεία αξίζει να γίνει στον Paul Hembree (συνθέτης), ο οποίος με ιδιαίτερα καλή διάθεση και αξιοσημείωτη προθυμία αντάλλαξε μαζί μου ηλεκτρονική αλληλογραφία, παρέχοντάς μου πληροφορίες για την μελέτη του που τότε δεν ήταν ακόμα δημοσίως διαθέσιμες. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους μου και την οικογένειά μου για την υποστήριξη που μου παρείχαν καθ’ όλη τη διάρκεια της παρούσας εργασίας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα μελέτη το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην “περιβαλλοντική μουσική” και τη σχέση της με το “χώρο” (ή περιβάλλον), ως παραγόντων που διαμορφώνουν ο ένας τον άλλο. Συνοπτικά, στο Κεφάλαιο 1, εξετάζονται περιπτώσεις έργων που με τη χρήση του ήχου προσπαθούν να διαμορφώσουν ένα ηχητικό περιβάλλον. Στο Κεφάλαιο 2 το ίδιο το περιβάλλον των αρχών του 20ού αιώνα είναι αυτό που διαμορφώνει την ιδεολογική και συνθετική σκέψη των συνθετών, ενώ στο Κεφάλαιο 3 ο χώρος και ο ήχος λειτουργούν ως συνδιαμορφωτικοί παράγοντες για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Προς επίτευξη αυτής της εξέτασης της σχέσης περιβάλλοντος και χώρου, αναλύονται τόσο παραδείγματα έργων όσο και κινήματα και ιδεολογίες που συνέβαλαν στην εξέλιξη της περιβαλλοντικής μουσικής μέσα στον 20ό αιώνα. Η μελέτη αυτή, ξεκινάει από τον Thaddeus Cahill (τέλη 19^{ου} - αρχές 20ού αιώνα) και σταματάει στο έργο του Ιάννη Ξενάκη στα τέλη της δεκαετίας του '60.

Αρχικά, στο πλαίσιο μιας περιορισμένου μεγέθους μελέτης όπως είναι η διεκπεραίωση μιας διπλωματικής εργασίας, ήταν αναγκαία η οριοθέτηση ενός χρονικού πλαισίου. Συγκεκριμένα, το χρονικό αυτό πλαίσιο ξεκινάει από τις αρχές του 20ού αιώνα και καταλήγει στο έτος 1970. Η επιλογή του ορίου έγινε με συγκεκριμένα ποιοτικά κριτήρια. Οι αρχές του 20ού αιώνα σηματοδοτούνται από τεχνολογικές εφευρέσεις αλλά και ιδεολογικές προσεγγίσεις που βοήθησαν στην ανάπτυξη των πρώτων μουσικών περιβαλλόντων. Το έτος 1970 έχει οριστεί, αφενός βάση των γεγονότων που επιλέχθηκαν να εξεταστούν και αφετέρου γιατί η περίοδος μετά το 1970 έχει αναλυθεί εκτενώς σε άλλη διπλωματική εργασία της σχολής με κύριο θέμα την ambient μουσική και τον Brian Eno.¹

Αρχικά, είναι απαραίτητο να οριστεί η “περιβαλλοντική μουσική”, όπως υφίσταται ως όρος και ρεύμα στον 20ό αιώνα. Μεγάλο μέρος της περιβαλλοντικής μουσικής είναι η ενσωμάτωση ήχων του περιβάλλοντος, ή ακόμη καλύτερα κάθε περιβάλλοντος, μέσα στη μουσική δημιουργία. Αυτό μπορεί να γίνεται είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα. Επίσης, μπορεί να προκύπτει από την οργάνωση αυτών των ήχων ή από την οργάνωση ενός πλαισίου που θα δώσει τον χώρο σε αυτούς τους ήχους να ακουστούν. Ακόμη, η μουσική αυτή δεν αποτελείται μόνο από ήχους του περιβάλλοντος, αλλά και η ίδια η μουσική μπορεί να γίνει περιβάλλον.² Όλα τα παραπάνω, είναι λεπτές έννοιες που κανείς μπορεί να αντιληφθεί με διάφορους τρόπους ανάλογα με την οπτική μέσω της οποίας θα διαλέξει να τα δει. Μάλιστα, η κάθε περίπτωση μπορεί να ερμηνευτεί με διάφορους τρόπους.

¹ Βλ. Άννα Παπουτσή, “Η Ambient Μουσική: Ιστορικές Καταβολές, Εξέλιξη και Σύγχρονες Προσεγγίσεις, από τον Debussy Μέχρι τον Brian Eno” (αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009).

² Βλ. Stuart Isacoff, "Environmental music in the United States", *Grove Music Online*, 2001, τελευταία πρόσβαση στις 21/5/2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256515>. επίσης: David Toop, "Environmental music", *Grove Music Online*, 2001, τελευταία πρόσβαση 21/5/2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43820>.

Η οργάνωση των κεφαλαίων έχει βασιστεί σε τρεις διαφορετικούς συνδυασμούς σχέσεων, οι οποίες όλες έχουν ως κοινό άξονα το περιβάλλον. Παράλληλα, και στα τρία κεφάλαια, επιδιώκεται η δημιουργία ενός στοιχειώδους ιστορικού υπόβαθρου, το οποίο αφενός δημιουργεί μια βάση συζήτησης για τη συνέχεια των κεφαλαίων και αφετέρου βοηθάει στο να προκύψει στο τέλος μια συνολική εικόνα διασύνδεσης των κεφαλαίων μεταξύ τους, αλλά και της εξελικτικής πορείας των ιδεών που διαμόρφωσαν την περιβαλλοντική μουσική. Τα πρώτα δύο κεφάλαια εξετάζουν τη σχέση συνθέτη και περιβάλλοντος.

Πιο συγκεκριμένα, στο Κεφάλαιο 1, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται σε προσπάθειες συνθετών (και όχι μόνο συνθετών)³ να διαμορφώσουν ένα χώρο ή μια ατμόσφαιρα μέσω της μουσικής. Σε κάποιες περιπτώσεις αυτό επιτυγχάνεται με την χρήση της μουσικής ως “ηχητική ταπετσαρία”,⁴ λειτουργώντας σαν background μουσική, ενώ σε άλλες, μορφοποιώντας το πλαίσιο σκέψης μέσω του οποίου αντιλαμβάνεται κανείς τι είναι μουσική. Αυτή η αναδρομή ξεκινάει από το Telharmonium⁵ του Thaddeus Cahill και την “μουσική επίπλωση” του Erik Satie, ως κάποιες από τις πρώτες προσπάθειες διαμόρφωσης μουσικών περιβαλλόντων. Έτσι, συντίθενται κάποιες ιδεολογικές βάσεις (αλλά και τεχνολογικές) πάνω στις οποίες βασίζεται η μεταγενέστερη Muzak, η οποία διευρύνει κι άλλο την έννοια της περιβαλλοντικής και background μουσικής. Το κεφάλαιο κλείνει με τον John Cage και το 4'33''. Ο ίδιος δεν διαμορφώνει ένα ηχητικό περιβάλλον με τους ίδιους όρους που συμβαίνει στα προηγούμενα παραδείγματα. Επισημαίνει την επιρροή της ανθρώπινης παρουσίας στο ηχητικό περιβάλλον που ήδη υπάρχει σε έναν χώρο, αλλά και στο ηχητικό αποτέλεσμα. Παράλληλα, μέσω του συγγραφικού του έργου θέτει ένα πλαίσιο σκέψης υπό νέους όρους.

Στο Κεφάλαιο 2, εξετάζεται η ίδια σχέση αλλά αντίστροφα. Μελετώνται δηλαδή παραδείγματα συνθετών, των οποίων η συνθετική σκέψη και πρακτική έχει διαμορφωθεί από εξωτερικούς, περιβαλλοντικούς παράγοντες. Εδώ, ως χαρακτηριστικό παράδειγμα και κοινή βάση μεταξύ των συνθετών που συμπεριλαμβάνονται στο κεφάλαιο αυτό είναι το κίνημα του Φουτουρισμού. Το κίνημα αυτό δημιουργήθηκε μέσα από τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές των αρχών του 20ού αιώνα και είναι η μετουσίωση όλων αυτών που κανείς έβλεπε, αισθανόταν και άκουγε, στα αστικά, βιομηχανοποιημένα περιβάλλοντα εκείνης της εποχής. Οι αρχές του κινήματος αυτού βασίστηκαν, στις ραγδαίες τότε εξελίξεις, που επέφερε η δεύτερη βιομηχανική επανάσταση, η ανάπτυξη της τεχνολογίας και ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος.⁶ Σε αυτή την περίπτωση, αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο το αστικό περιβάλλον των αρχών του 20ού αιώνα —που συγκροτήθηκε μέσω των προαναφερθέντων εξελίξεων— εισδύει στην μουσική δημιουργία αισθητικοποιώντας αυτό που, μέχρι πρότινος, θεωρούνταν θόρυβος. Η ανάλυση αυτού, γίνεται μέσα από έργα των συνθετών E.

³ Στο πρώτο κεφάλαιο συμπεριλαμβάνεται και η Muzak, η οποία είναι εταιρεία.

⁴ Erik Satie, *Εκτός ήχου*, μτφ. Μαρία Ευσταθιάδη (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1990), 14.

⁵ Αυτή η εφεύρεση επινοήθηκε στο τέλος του 19ου αιώνα (1897). Βλ. Reynold Weidenaar, *Magic Music from the Telharmonium: The Story of the First Music Synthesizer* (Metuchen N.J., & London: The Scarecrow Press, 1995), 18. Αν και βγαίνει για λίγο εκτός χρονικού πλαισίου της μελέτης μου, θεώρησα αναγκαίο να γίνει αναφορά στο Telharmonium ως σημαντικού τμήματος του εν γένει εδώ εξεταζόμενου ιστορικού υποβάθρου.

⁶ Smil Vaclav, *Creating the Twentieth Century: Technical Innovations of 1867-1914 and Their Lasting Impact* (New York: Oxford University Press, 2005), 33-36.

Satie, G. Antheil και E. Varèse. Η επιλογή των συνθετών προκύπτει από τη σύνδεση των δύο με τα υπόλοιπα κεφάλαια (Satie με Κεφάλαιο 1, Varèse με Κεφάλαιο 3), από τα κοινά αισθητικά στοιχεία που μοιράζονται οι τρεις τους, αλλά και από την άρνησή τους να αποδεχτούν τα έργα τους ως φουτουριστικά.

Τέλος, το Κεφάλαιο 3 είναι, κατά κάποιο τρόπο, η εξισορρόπηση των προηγούμενων δύο. Εδώ, ηχητικός και χωρικός σχεδιασμός έχουν εξίσου σημαντική σημασία για το έργο. Ο χώρος δεν είναι κάτι που απλά υπάρχει και γίνεται χρήση του, αλλά στην παρούσα περίπτωση ο χώρος, όπως και ο ήχος, συνδιαμορφώνονται με τρόπο τέτοιο ώστε να προκύψει το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Οπότε εδώ, ήχος και χώρος κατασκευάζονται υπό ίσους όρους. Ο χωρικός σχεδιασμός, ο οποίος κυρίως αναλύεται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, είναι αυτός που καθορίζει την τοποθέτηση των ηχητικών πηγών μέσα στο χώρο προκειμένου να δημιουργηθεί η ψευδαίσθηση της κίνησης του ήχου. Σε αυτό το εγχείρημα, σημαντικό ρόλο παίζει και η ανθρώπινη παρουσία, ως αναπόσπαστο μέρος κάθε περιβάλλοντος, (αφού η εξερεύνηση ενός χώρου είναι βιωματική διαδικασία και προϋποθέτει την ανθρώπινη παρουσία) καθώς η θέση, όχι μόνο της ηχητικής πηγής, αλλά και του ακροατή είναι καθοριστικός παράγοντας αντίληψης κατεύθυνσης και πορείας του ήχου.

Στόχος του κεφαλαίου, δεν είναι μόνο η εξέταση του πλαισίου μέσα στο οποίο αυτή η μουσική εντάσσεται στην περιβαλλοντική μουσική, αλλά και η ανάλυση εννοιών που παρουσιάζονται πρώτη φορά με το συγκεκριμένο είδος, οι οποίες, κάποιες φορές εξηγούνται με όρους μάλλον εξωμουσικούς. Οι έννοιες αυτές παρουσιάζουν τον ήχο με όρους που επιδιώκουν να του δώσουν σχεδόν υλική υπόσταση και να δημιουργήσουν μια ατμόσφαιρα/περιβάλλον πολυαισθητηριακής εμπειρίας.⁷ Το Κεφάλαιο 3, λοιπόν, ξεκινάει με κάποιες εισαγωγικές τοποθετήσεις οι οποίες θέτουν τις γνωστικές βάσεις και εξηγούν έννοιες όπως “χωρική μουσική”, “χωροποίηση του ήχου” αλλά και κάποιες φαινομενικά πιο απλές, όπως “χώρος” και “περιβάλλον”. Παράλληλα, γίνεται μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση της χωρικής μουσικής. Έτσι, αναφέρονται κάποια αντιπροσωπευτικά έργα των Charles Ives και Henry Brant που πλαισιώνουν το εισαγωγικό μέρος. Η μεγαλύτερη βαρύτητα δίνεται σε δύο συνθέτες: τον Edgard Varèse και τον Ιάνη Ξενάκη. Η επιλογή αυτών των δύο συνθετών (πέρα από την συνεργασία που είχαν για το περίπτερο της Philips στην Παγκόσμια Έκθεση των Βρυξελλών του 1958 όπου και παρουσιάστηκε το έργο του πρώτου, *Poème électronique*) έγινε με το κριτήριο ότι οι παράγοντες από τους οποίους καθορίζεται η συνθετική τους διαδικασία —της οποίας κύριο μέρος είναι ο χωρικός σχεδιασμός— στα αναλυόμενα έργα, ολοκληρώνουν έναν κύκλο εξελίξεων και συσσωρεύουν ιδέες και πρακτικές που συναντώνται και στα προηγούμενα δύο κεφάλαια

Στόχος της παρούσας μελέτης λοιπόν, είναι η κριτική επισκόπηση αυτών των γεγονότων τόσο μεμονωμένα όσο και συνδυαστικά. Με την επιλογή μίας μορφής περιπτωσιολογικής, ιστορικής αναδρομής (χωρίς όμως την επιδίωξη της καθαρά ιστορικής ανασκόπησης), επιδιώκεται η ανάλυση της σκέψης και πρακτικής οι οποίες, μέσα από διάφορους —πολλές φορές εξωμουσικούς— παράγοντες, εξέλιξαν την έννοια της περιβαλλοντικής μουσικής μέσα από την αλληλεπίδρασή που αναπόφευκτα έχει με τον μετασχηματισμό του ίδιου του “περιβάλλοντος”.

⁷ Εδώ έγκειται και η σημαντικότερη διαφορά με το Κεφάλαιο 1, που πάλι επιδιώκεται η δημιουργία μιας ατμόσφαιρας, αλλά υπό πολύ διαφορετικούς όρους και με διαφορετικά μέσα.

Ακόμα περισσότερο, αναλύονται οι διάφορες μορφές που παίρνει αυτή η μουσική είτε ως αυτούσιο υλικό είτε ως υλικό προς κατασκευή και επεξεργασία, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο διεισδύει και διαμορφώνει καλλιτεχνικά ρεύματα και πρακτικές.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΗΧΗΤΙΚΑ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΑ

Εισαγωγή

Η ιστορική πορεία της περιβαλλοντικής μουσικής, έχει ασαφή όρια και προεκτάσεις. Μπορεί κανείς να βρει στοιχεία της σε πολλά είδη τέχνης —και εκτός μουσικής— τα οποία ξεπήδησαν μέσα στον 20ό αιώνα και συχνά δεν είναι εύκολο να διακρίνουμε αν οι καταβολές τους είναι κοινές. Βέβαια, αν αναλογιστεί κανείς πως όλη η ιστορία των τεχνών αποτελείται από αλληλοεξαρτώμενα στοιχεία (τάσεις, ρεύματα, κ.α.), αυτό ενδεχομένως σημαίνει πως υπάρχουν πολλοί τρόποι να ερμηνεύσουμε την ίδια ιστορία. Η έμπνευση των καλλιτεχνών είναι μια συνεχής διαδικασία χωρίς αρχή μέση και τέλος. Η διαμόρφωση της καλλιτεχνικής τους ταυτότητας, ξεκινάει ακόμη και από τα αρχικά στάδια της ζωής τους. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, λοιπόν, κανείς μπορεί να επηρεάζεται και να εμπνέεται τόσο ενσυνείδητα όσο και ασυνείδητα από τα ρεύματα αυτών, αλλά και των προηγούμενων εποχών.

Στο κεφάλαιο αυτό, εξετάζεται η προσπάθεια συνθετών να διαμορφώσουν ένα περιβάλλον ή μια ατμόσφαιρα μέσω της μουσικής και να δημιουργήσουν μια άλλοτε συνειδητή και άλλοτε ασυνείδητη επισήμανση του ήχου ως παρασκήνιο. Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να δημιουργήσει ένα ιστορικό υπόβαθρο μέσω επισκόπησης κάποιων πολύ σημαντικών ιστορικών γεγονότων για την εξέλιξη της περιβαλλοντικής μουσικής μέσα στον 20ό αιώνα, καθώς και ο σχολιασμός επιμέρους στοιχείων, μιας και το θέμα της έρευνάς μου δεν είναι η πλήρης ιστορική καταγραφή⁸ και δεν γίνεται να αναφερθώ σε όλα τα στάδιά της λεπτομερώς. Παράλληλα, εξετάζεται η προσπάθεια δημιουργίας των πρώτων ηχητικών περιβαλλόντων, καθώς και η διασύνδεση των προσπαθειών αυτών μεταξύ τους.

Ξεκινώντας από τον Thaddeus Cahill και το Telharmonium, θα δούμε πως δημιουργήθηκε μια βάση, τόσο τεχνολογική όσο και ιδεολογική πάνω στην οποία βασίστηκαν οι επόμενες γενιές. Εκτός από την εξαιρετικά σημαντική συνεισφορά του στην ηλεκτρονική μουσική, κατάφερε δύο πράγματα. Να δημιουργήσει τις βάσεις για διανομή ήχου σε οικιακούς χώρους και καταστήματα,

⁸ Για πιο λεπτομερή ιστορική καταγραφή, βλ. Παπουτσή, “Η Ambient Μουσική”.

και, κατά συνέπεια, να συμβάλλει καθοριστικά στην πρώτη προσπάθεια δημιουργίας μουσικού περιβάλλοντος.

Ο Erik Satie, στη συνέχεια, ήταν κύριος μουσικός εκπρόσωπος ενός γαλλικού καλλιτεχνικού ύφους που χαρακτηρίζεται από ειρωνικό και καυστικό πνεύμα.⁹ Κινούμενος πάντα σε τέτοιο πλαίσιο, μέσω στατικών μελωδιών, προτείνει ασυνήθιστη απλότητα και μια φιλοσοφία πρωτόγνωρη γύρω από την μουσική, η οποία μετουσιώνεται με τον καλύτερο τρόπο στο σύνολο έργων όπου έδωσε τον τίτλο “Musique d’ameublement”. Δημιουργεί έτσι μια μουσική “ταπετσαρία” (επένδυση) που συνοδεύει καθημερινές στιγμές, ένα soundtrack που θα συνοδεύει όλη μας την ύπαρξη καλύπτοντας τα “κενά” (σιωπή).

Τα κενά αυτά, συνεχίζοντας το έργο του Satie, ο Cage τα βλέπει σαν ευκαιρία ακρόασης και τα εκμεταλλεύεται στο έπακρο σαν συνθετικό υλικό, οδηγώντας τον σε έργα όπως το 4’33’’. Ο ίδιος, ως βαθιά επαναστατικό πνεύμα, αμφισβητεί πολλές από τις εδραιωμένες, έως τότε, και φαινομενικά δεδομένες απόψεις γύρω από έννοιες όπως μουσική, συνθέτης, εκτελεστής, ακροατής, περιβάλλον, σιωπή κ.ά. Έργα όπως το 4’33’’, αποτελούν για τον ίδιο “συμβολικά πρότυπα της μελλοντικής διαθεσιμότητας όλων των ήχων που στο παρελθόν αποκαλούνταν ‘μουσική’ όσο και αυτών που ήταν γνωστοί ως ‘θόρυβος’”.¹⁰ Ο Cage, ήταν εκείνος που αναβίωσε το έργο του Satie και έφερε στο προσκήνιο την σημασία της συνεισφοράς του (όπως την “μουσική επίπλωση”¹¹ και τα *Vexations*),¹² θεωρώντας τον, ως τον μόνο συνθέτη της εποχής του που προσπάθησε να επεκτείνει τα όρια της μουσικής σε μια εποχή όπου στο Παρίσι κυριαρχούσε το πνεύμα του ιμπρεσιονισμού και οι σύγχρονοι συνθέτες θα ακολουθούσαν είτε τον Schoenberg και την ατονικότητα είτε το νεοκλασικιστικό πνεύμα και τον Stravinsky.¹³

⁹ Erik Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ού Αιώνα*, μτφ. Γιώργος Ζερβός (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983), 39.

¹⁰ Michael Nyman, *Πειραματική Μουσική*, μτφ. Δανάη Στεφάνου (Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ, 2011), 89.

¹¹ Ο Cage αναφέρεται στη μουσική επίπλωση και στο συγγραφικό του έργο: βλ. John Cage, *Silence: Lectures and Writing* (Hanover: Wesleyan University Press, 1961), 76.

¹² Η πρώτη παγκόσμια εκτέλεση των *Vexations* διοργανώθηκε από τον Cage στις 9 Σεπτεμβρίου το 1963 στις 6 μ.μ. στην Νέα Υόρκη και κράτησε μέχρι 11 Σεπτεμβρίου, της ίδια χρονιάς, στις 12:40 μ.μ.: βλ. Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 74 και David Toop, *Ωκεανός του Ήχου: Αιθέριες Συνομιλίες, Περιβαλλοντικοί Ήχοι & Φανταστικοί Κόσμοι*, μτφ. Ηρακλής Ρενιέρης (Αθήνα: Εκδόσεις Οξύ, 1998), 229. Επίσης, βλ. Hervé Vanel, *Triple Entendre: Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus* (University of Illinois Press, 2013), 12.

¹³ Rob Tannenbaum, "A Meeting of Sound Minds: John Cage & Brian Eno", *Musician* 83 (1985). Τελευταία πρόσβαση 5/3/2020. <http://www.eno-web.co.uk/interviews/musician85.html> . Σε αυτή την συνέντευξη, ο Cage αναφέρεται σε αυτές τις επιλογές ως οι μόνες που υπήρχαν όταν ο ίδιος ξεκινούσε τα πρώτα του βήματα, σε αντιδιαστολή με τη συγκεκριμένη εποχή (1985) όπου όποιος ήθελε να γίνει σύγχρονος συνθέτης είχε πολύ περισσότερες επιλογές.

Τέλος, πατώντας πάνω στις τεχνολογικές δυνατότητες της εποχής και στις ιδέες των Cahill και Satie, δημιουργείται η *Muzak*, μια αμφιλεγόμενη εταιρεία παραγωγής μουσικής για δημόσιους χώρους. Αποτελεί ένα από τα πιο απτά παραδείγματα υλοποίησης της ιδέας της Background μουσικής, για διαμόρφωση μουσικών περιβαλλόντων. Ανάμεσα στους μουσικολογικούς κύκλους, και όχι μόνο, έχει δημιουργηθεί μεγάλη διαμάχη απόψεων σχετικά με την ηθική και αισθητική της αξία.

Thaddeus Cahill: τα πρώτα μουσικά περιβάλλοντα

Η ιδέα διαμόρφωσης ενός μουσικού περιβάλλοντος, αν και αρχίζει να παίρνει μορφή στις αρχές του 20ού αιώνα, αρχίζει να εκδηλώνεται ήδη από τον 19^ο. Η αρχή αυτή συμβαδίζει με την γέννηση της ηλεκτρονικής μουσικής και τις πρώτες απόπειρες διαφόρων μουσικών και εφευρετών να κατασκευάσουν ηλεκτρονικά μέσα παραγωγής ήχου. Αυτό που θα μας απασχολήσει περισσότερο είναι το Telharmonium (ή Dynamophone) που κατασκευάστηκε από τον Thaddeus Cahill (1867-1934) ανάμεσα στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και το οποίο, αν και είναι περισσότερο συνυφασμένο με την ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής, θεωρείται η πρώτη απόπειρα υλοποίησης αυτής της ιδέας.

Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, όμως, η εφεύρεση του Cahill είναι η κορυφή της πυραμίδας που ξεκίνησε να χτίζεται ήδη από την αρχή του 19^{ου} αι. Τα θεμέλια μπαίνουν ήδη από τον ανθρωπολόγο και παλαιοντολόγο Samuel Thomas Soemmerring που το 1809 δημιουργεί τον ηλεκτρικό τηλέγραφο¹⁴ και ανοίγει τη συζήτηση για διανομή μουσικής σε μεγάλες αποστάσεις. Τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αι. κάποιες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες όπως το Παρίσι, η Βουδαπέστη και το Λονδίνο, έχουν καταφέρει να φτιάξουν ένα δίκτυο διανομής ήχου μέσω του τηλεφώνου, που εκπέμπουν ειδήσεις και μουσική σε συνδρομητές.¹⁵ Στο Παρίσι, ο Clément Ader δημιουργεί το Théâtrphone (1881), στη Βουδαπέστη ο Tivadar Puskás το Telefonhírmondó (1893) και στο Λονδίνο το Electrophone (1895), ενώ τα παραδείγματα δεν σταματούν εδώ. Σημαντική επιρροή για τον Cahill ήταν και η εφεύρεση του Elisha Gray που το 1874 φτιάχνει το

¹⁴ Ulrike Enke, “Zum 250. Geburtstag des Anatomen Samuel Thomas Soemmerring (1755-1830)”, *Hessisches Ärzteblatt* (2005), 21-24: 23.

¹⁵ [Ανυπόγραφο], “The 'Telharmonium' or 'Dynamophone' Thaddeus Cahill, USA 1897”, στην ιστοσελίδα σχετική με την εξέλιξη και ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής, *120 Years of Electronic Music*, τελευταία πρόσβαση στις 7 Ιουνίου 2019, <https://120years.net/the-telharmonium-thaddeus-cahill-usa-1897/>. Στα τέλη του 19ου αιώνα η μετάδοση συναυλιών μέσω τηλεφωνικού δικτύου είχε γίνει αρκετά συχνό φαινόμενο και στην Αμερική. Βλ. Weidenaar, *Magic Music from the Telharmonium*, 16.

“Μουσικό τηλέγραφο”, μια συσκευή διανομής μουσικών τόνων που, για την παραγωγή τους, χρησιμοποιεί μεταλλικά καλάμια που πάλλονται μέσω ελεγχόμενων ηλεκτρομαγνητικών δονήσεων. Άθελά του, ο E. Gray, δημιούργησε ένα ηλεκτρονικό πληκτροφόρο όργανο το οποίο παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το μεταγενέστερο Telharmonium.¹⁶

Το Telharmonium είναι μια “Τέχνη και συσκευή για παραγωγή και διανομή ηλεκτρονικού ήχου”.¹⁷ Έτσι το παρουσίασε ο ίδιος ο Cahill στις 10 Αυγούστου του 1895 στην πρώτη του απόπειρα για αναγνώρισή του, σαν δική του εφεύρεση. Λόγω των ομοιοτήτων που είχε όμως με τη συσκευή του Gray, αλλά και με άλλες παλαιότερες συσκευές, η έγκριση της πατέντας αρχικά απορρίφθηκε, καταφέροντας τελικά να αποκτηθεί δύο χρόνια μετά, το 1897.¹⁸ Η ονομασία του προκύπτει από την ένωση των λέξεων Telegraphic και Harmony αφού ο μόνος τρόπος να ακούσει κανείς ήχο πριν τα ηχεία ήταν μέσω του τηλεφωνικού δικτύου.¹⁹

Μέσω αυτής της συσκευής, ήταν δυνατή η ηλεκτρομαγνητική σύνθεση και διανομή μουσικής, χρησιμοποιώντας το τηλεφωνικό δίκτυο της Βικτωριανής Αμερικής.²⁰ Το όραμά του ήταν να φτιάξει το “τέλειο όργανο” που θα μπορούσε να παράγει τους ήχους όλων των οργάνων και θα συνδύαζε όλες τις τεχνικές δυνατότητές τους, αφαιρώντας τις “ατέλειές” τους.²¹

Ένα από τα πράγματα που κατάφερε ο Cahill, μέσα σε αυτή του την προσπάθεια για καινοτομία, ήταν και αυτό για το οποίο θεωρούσε την δουλειά του ανώτερη σε σχέση με του Gray. Κατηγορούσε το “Μουσικό τηλέγραφο” ότι έτσι όπως ήταν σχεδιασμένος μπορούσε να ακουστεί μόνο σε μικρή απόσταση από τον τηλεφωνικό δέκτη. Ο Cahill λοιπόν, μπορεί να θεωρηθεί ως ο πρώτος που αποπειράθηκε να φτιάξει ηχεία. Χρησιμοποιώντας πολλαπλά ηλεκτρικά δυναμό, οι

¹⁶ Ο.π., 2-4. Επίσης, βλ. [Ανυπόγραφο], “The 'Telharmonium' or 'Dynamophone’”.

¹⁷ Η συγκεκριμένη περιγραφή προέρχεται από τον τίτλο που φέρει το έγγραφο που ετοίμασε ο Cahill για την κατοχύρωση της πατέντας. Φωτογραφία της πρώτης σελίδας του εν λόγω εγγράφου παρουσιάζεται στο άρθρο [Ανυπόγραφο], “The 'Telharmonium' or 'Dynamophone’”, μτφ. Η. Βουλγαράκης. Ισχύει για όλες τις μεταφράσεις αποσπασμάτων που ακολουθούν, εκτός από τις περιπτώσεις που αναφέρεται όνομα μεταφραστή.

¹⁸ Weidenaar, *Magic Music from the Telharmonium*, 18, 27.

¹⁹ [Ανυπόγραφο], “The 'Telharmonium' or 'Dynamophone’”.

²⁰ Peter Webster, “Historical Perspectives on Technology and Music”, *Music Educators Journal* 89, No. 1 (2002), 38-54: 40. [Ανυπόγραφο], “The 'Telharmonium' or 'Dynamophone’”. Η Βικτωριανή περίοδος διήρκεσε από το 1837 μέχρι το 1901. Αυτή την περίοδο εγκαταστάθηκαν οι πρώτες τηλεφωνικές γραμμές στην Αμερική: Daniel Walker Howe, “American Victorianism as a Culture”, *American Quarterly* 27, No. 5 (1975), 507-32: 507.

²¹ [Ανυπόγραφο], “The Telharmonium—An Apparatus for The Electrical Generation and Transmission of Music”, *Scientific American* 96, No. 10 (1907), 210. Εκτός από αυτά τα στοιχεία, η “τελειότητα” του οργάνου, θα παρείχε τη δυνατότητα απόλυτου ελέγχου του τόνου, της διάρκειας που θα κρατούσε, αλλά και της αυξομειώσης της έντασης του: βλ. Ray Standard Baker, “New Music for an Old World”, στο *McClure's Magazine: Volume XXVII May to October 1906* (New York & London: McClure Co., 1906), 291-301: 298.

παραγόμενοι τόνοι είχαν την δύναμη να ακούγονται σε αρκετά μεγάλη απόσταση.²² Θεμελιώδους σημασίας για την λειτουργία της μηχανής του ήταν, επίσης, η χρήση μιας δικής του συσκευής, του «τροχού τονικοτήτων» (ως μετάφραση του “Tone wheel”). Μέσω αυτής της συσκευής, καθοριζόταν η παραγωγή συγκεκριμένων φθόγγων, καταφέροντας να δημιουργήσει μια φθογγική παλέτα έξι οκτάβων.²³

Το όργανο του Cahill, εγκαταστάθηκε το 1906 στο Telharmonic Hall στην Νέα Υόρκη στην Broadway 39th Street, όπου και παρουσιάστηκε στο κοινό.²⁴ Η παρουσίαση εντυπωσίασε για το εύρος των δυνατοτήτων του οργάνου σε σχέση με τα ηχοχρώματα που μπορούσε να παράγει και φυσικά τη δυνατότητα να ακούγεται σε όλη την αίθουσα εξαιτίας της καινοτομίας του σε σχέση και με το τηλεφωνικό δίκτυο.

Ο Ray Stannard Baker γράφει στο περιοδικό *McClure* για τον μοναδικό ήχο του οργάνου σε σχέση με οτιδήποτε άλλο έχει ακούσει και την φοβερή του ικανότητα να μιμείται τον ήχο οργάνων όπως το φλάουτο, το όμποε, την σάλπιγγα, το γαλλικό κόρνο και το τσέλο, αν και με μικρότερη επιτυχία το πιάνο και το βιολί.²⁵ Την ίδια άποψη φαίνεται να έχει και ο ηλεκτρολόγος, μηχανικός και συντάκτης Thomas Commerford Martin γράφοντας στο *Outlook* στις 5 Μαΐου του 1906:

“Ένας ικανός εκτελεστής πάνω στο *Telharmonium* μπορεί να το κάνει να ουρλιάζει σαν τρομπέτα, να γρυλίσει σαν φαγκότο, να κελαηδήσει σαν φλάουτο, ή να τραγουδήσει σαν βιολί.... Φυσικά υπάρχουν όρια στην ικανότητα να μιμείται όργανα. Στην χοριά του βιολιού στο *Telharmonium* δεν υπάρχει τίποτα από το ρετσίνι και την χορδή.”²⁶

Στο ίδιο άρθρο ο C. Martin αναφέρεται και σε άλλες πρωτόγνωρες για τα δεδομένα της εποχής δυνατότητες. Εξαιτίας του σχεδιασμού του οργάνου με τα πολλαπλά ηλεκτρολόγια, δίνεται η δυνατότητα να παίζουν, ταυτόχρονα, παραπάνω από ένας εκτελεστές. Αυτό, σε συνδυασμό με την ηχοχρωματική παλέτα που το ίδιο διαθέτει, μπορεί να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση μιας ολόκληρης ορχήστρας αναπαράγοντας έτσι ένα ποικίλο εύρος ρεπερτορίου από μόνο ένα όργανο.

²² [Ανυπόγραφο], “The Telharmonium”, 210. Για να γίνει εφικτό να ακούγεται μουσική από τον τηλεφωνικό αποδέκτη, χωρίς να χρειάζεται να κρατάει κάποιος το τηλέφωνο στο αυτί του, χρησιμοποιήθηκε ρεύμα χιλιάδων περισσότερων watt σε σχέση με το απλό τηλέφωνο.

²³ [Ανυπόγραφο], “The 'Telharmonium' or 'Dynamophone'”: επίσης, βλ. [Ανυπόγραφο], “The Telharmonium—An Apparatus for The Electrical Generation”, 210. Στο συγκεκριμένο άρθρο γίνεται λεπτομερής περιγραφή του τρόπου λειτουργίας της μηχανής.

²⁴Weidenaar, *Magic Music from the Telharmonium*, 121. Επίσης, βλ. Curtis Roads, *The Computer Music Tutorial* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 83.

²⁵ Baker, “New Music For an Old World”, 297.

²⁶ Το απόσπασμα αυτό παρατίθεται στο παρακάτω άρθρο: [Ανυπόγραφο], “The 'Telharmonium' or 'Dynamophone'”.

Η μεγαλύτερη συνεισφορά του Telharmonium βέβαια στην ιστορία, είναι αυτό που ο R. S. Baker στο ίδιο άρθρο του το 1906 ονόμασε “*εκδημοκρατισμό της μουσικής*”. Ο ίδιος, θεωρούσε ότι δεν μπορούμε να μιλάμε για δημοκρατία, αν τα πολιτιστικά τεκμήρια και δρώμενα δεν είναι διαθέσιμα σε όλο τον κόσμο με τον ίδιο τρόπο που οι δημοτικές βιβλιοθήκες, οι εκθέσεις και τα μουσεία παρέχουν, σε οποιονδήποτε το ήθελε, την ελεύθερη πρόσβαση στην λογοτεχνία την εικόνα και την πληροφορία:

*“Δεν μπορούμε να δηλώσουμε την πλήρη κυριαρχία της δημοκρατίας μέχρι να έχουμε καλή μουσική, σπουδαίες φωτογραφίες, και τα καλύτερα βιβλία στη διάθεση του κάθε πολίτη.”*²⁷

Έτσι, μέσω του τηλεφωνικού δικτύου, ο Cahill μπορούσε να διανέμει μουσική σε σπίτια, εστιατόρια και μαγαζιά και η μουσική σταματάει να είναι μια διαδικασία που αναπαράγεται μόνο σε ασφυκτικά περικλειστές αίθουσες συναυλιακών χώρων.²⁸ Μάλιστα, η πρώτη επιχείρηση η οποία αναζήτησε την υπηρεσία του Telharmonium ήταν ένα γαλλικό εστιατόριο, το Cafè Martin. Η μουσική της συσκευής γέμισε τους χώρους του εστιατορίου με γνωστά έργα της εποχής και, παρά τις δυσκολίες που προέκυψαν, το αποτέλεσμα ενθουσίασε τους παρευρισκόμενους πελάτες.²⁹

Οι βλέψεις του Cahill, δεν περιορίζονταν στη διανομή μουσικής σε δημόσιους χώρους. Αυτό που είχε οραματιστεί, σαν λειτουργία, μοιάζει με αυτό που επόμενες γενιές γνωρίζουν σαν ραδιόφωνο. Ήθελε λοιπόν να προσφέρει μουσική σε κάθε χώρο. Μια από τις προθέσεις του ήταν όλο αυτό το εγχείρημα να αποκτήσει προεκτάσεις, είτε αυτές θα ήταν για λόγους διασκέδασης, είτε θα ήταν για λόγους διαφήμισης, είτε για οποιαδήποτε υπηρεσία θα μπορούσε να προσφερθεί μέσω της διανομής μουσικής. Ένας από τους αρχικούς του στόχους μάλιστα, ήταν να φτιάξει “*μουσική ύπνου για αϋπνίες*” και “*αφυπνιστική μουσική για ‘υπναράδες*”.³⁰ Ο ίδιος δεν κατάφερε να πετύχει αυτούς τους στόχους, αφού η εταιρεία του σύντομα χρεοκόπησε, αλλά ο ίδιος σίγουρα, άνοιξε έναν νέο δρόμο και οι ιδέες του αυτές δεν άργησαν να εφαρμοστούν από μια άλλη εταιρεία για την οποία θα γίνει αναφορά στη συνέχεια της παρούσας εργασίας.

²⁷ Baker, “New Music For an Old World”, 291-93.

²⁸ [Ανυπόγραφο], “The ‘Telharmonium’ or ‘Dynamophone’”: επίσης, βλ. Baker, “New Music for an Old World”, 291.

²⁹Weidenaar, *Magic Music from the Telharmonium*, 126-27.

³⁰ Isacoff, “Environmental music in the United States”, *Grove Music Online*. Επίσης, βλ. Baker, “New Music For an Old World”, 293.

Erik Satie

Υπάρχει μια σειρά γεγονότων, καλλιτεχνών και έργων που έχουν συμβάλει στη διαμόρφωση αυτού που εξετάζουμε σήμερα ως περιβαλλοντική μουσική και ως Background μουσική. Ίσως, η συζήτηση να ήταν διαφορετική εάν δεν υπήρχε ο Erik Satie (1866-1925).³¹ Οι ιδέες του, τόσο σε καλλιτεχνικό όσο και φιλοσοφικό επίπεδο, αποτέλεσαν τα θεμέλια και τη βάση που διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό την αισθητική πορεία του 20ού αιώνα στη μουσική. Ο εκκεντρικός αυτός Παριζιάνος αγαπήθηκε, όσο και μισήθηκε, κυρίως από τους συγχρόνους του αφού πλέον η καλλιτεχνική του συμβολή είναι θεμελιωμένη.³² Η ζωή του υπήρξε ενδιαφέρουσα και πολυεπίπεδη. Είναι σημαντικό να γίνει μια επισκόπησή της, για να αντιληφθεί κανείς καλύτερα τον τρόπο σκέψης του: “προκειμένου να κατανοήσει κανείς τη μουσική του Satie είναι ουσιώδες να ξέρει τι είδους άνθρωπος ήταν”.³³ Για χάρη συντομίας, θα γίνει συνοπτική αναφορά σε κάποιες επιλεγμένες περιόδους της ζωής του, που σχετίζονται περισσότερο με το εξεταζόμενο θέμα.

Ο Satie αρχίζει να μαθαίνει μουσική από τα οκτώ του, πλάι στον οργανίστα της Αγίας Αικατερίνης, Gustave Vinot, στην πόλη Ονφλέρ της Νορμανδίας. Το 1878 εγκαθίσταται στο Παρίσι και το 1879 γράφεται στο ωδείο.³⁴ Σαν μαθητής, και σαν έφηβος γενικότερα, δεν ήταν πολύ εργατικός ή ταλαντούχος και οι καθηγητές του παραπονιόνταν ότι του έλειπε το κίνητρο και η επιμέλεια. Ακόμα και στις συναυλίες κλασικής μουσικής όπου παρευρισκόταν με τον πατέρα του, έπληττε.³⁵

Από το 1887, αφήνει το σπίτι του και εγκαθίσταται στην καλλιτεχνική συνοικία της Μονμάρτης, όπου επισκέπτεται αλλά και δουλεύει συχνά στα καμπαρέ, γεγονός που είχε μεγάλη επίδραση στο έργο του.³⁶ Τόσο η μουσική του όσο και ο χαρακτήρας του είναι επηρεασμένα από τα ακούσματα αυτών των χώρων. Όντας έμφυτα εκκεντρικός, σαρκαστικός και σνομπ, οι γνωριμίες και ο τρόπος

³¹ Rollo H. Myers, *Erik Satie* (New York: Dover, 1980), 109. Επίσης, Robert Orledge, "Satie, Erik", *Grove Music Online*, 2001. Τελευταία πρόσβαση στις 7/2/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40105>. Συγκεκριμένα για την ανακοίνωση του θανάτου του στην εφημερίδα *The Musical Times*, βλ. "Obituary: Erik Satie", *The Musical Times* 66, No. 990 (1925), 749.

³² “Δεν τίθεται θέμα ως προς τη σημασία του Satie. Μας είναι απαραίτητος. - J. Cage”: βλ. Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 73.

³³ Myers, *Erik Satie*, 109. Επίσης, Robert Orledge, "Satie, Erik", *Grove Music Online*.

³⁴ Mary E. Davis, *Erik Satie* (London, United Kingdom: Reaktion Books, 2007), 17· Orledge, "Satie, Erik", *Grove Music Online*: Σατί, *Εκτός ήχου*, 7.

³⁵ Robert Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music* (New Haven, London: Yale University Press, 2018), 647· M. Allan Gillmor, *Erik Satie* (Boston: Twayne Publishers, 1988), 10· και Orledge, "Satie, Erik", *Grove Music Online*.

³⁶ Orledge, "Satie, Erik", *Grove Music Online*. Επίσης, βλ. Σατί, *Εκτός ήχου*, 8-9· Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*, 647.

ζωής στους δρόμους της Μονμάρτης και των καμπαρέ, όξυναν αυτά τα χαρακτηριστικά του. Μια από τις γνωριμίες αυτές, η οποία εξελίχθηκε σε πολύχρονη και έντονη φιλία, ήταν με τον συνθέτη Claude Debussy. Μάλιστα, ο τελευταίος, όπως και ο κύκλος των ζωγράφων του τότε σύγχρονου Παρισιού που αποτελούσε τον βασικό φιλικό πυρήνα του Satie, αποτέλεσαν τη δίοδο του τελευταίου προς τον ιμπρεσιονισμό.³⁷

Αυτά είναι λίγα αλλά σημαντικά στοιχεία που βοηθούν να κατανοήσει κανείς λίγο καλύτερα τον χαρακτήρα του Erik Satie. Όσον αφορά το συνθετικό του έργο, είναι χωρισμένο σε τρεις κατηγορίες. Η πρώτη είναι τα κομμάτια για πιάνο, η δεύτερη τα τραγούδια και η τρίτη η σκηνική μουσική. Στο παρόν θέμα, μας ενδιαφέρει περισσότερο η πρώτη και η τρίτη. Στην τρίτη κατηγορία θα αναφερθώ εκτενέστερα στο δεύτερο κεφάλαιο όπου θα γίνει και αναφορά στο μπαλέτο *Parade*.

Τα έργα για πιάνο, λοιπόν, μπορούν να χωριστούν σε τρεις περιόδους αντίστοιχα. Η πρώτη περίοδος, είναι η “περίοδο του μυστικισμού και των μεσαιωνικών επιρροών”³⁸ (1886-1895), η δεύτερη, ήταν η περίοδος της “περιπλοκότητας και του εκκεντρισμού” (1897-1915) και η τρίτη, η περίοδος της “musique d'ameublement” (1916-1925) (furniture music/ μουσική επίπλωση).³⁹

Η τρίτη περίοδο έχει και την βαρύτερη σημασία στην παρούσα μελέτη, αφού είναι πιο άμεσα συσχετιζόμενη με την Background μουσική.⁴⁰ Ο Satie πάντα έβλεπε τα πράγματα με διαφορετικό τρόπο από τους συγχρόνους του. Ήταν ένας οραματιστής ο οποίος, όπως αναφέρει ο M. Roland-Manuel, “...δεν είναι σημαντικός για αυτό που έκανε, αλλά για αυτό που προκάλεσε να γίνει”.⁴¹ Ποτέ δεν ήταν ο συνθέτης των πολύπλοκων μελωδιών και της σύνθετης αρμονίας (αν και έκανε κάποια πρωτόγνωρα για την εποχή πράγματα) όπως αρκετοί προγενέστεροι από αυτόν συνθέτες, ή ακόμα και σύγχρονοί του Γάλλοι (βλ. Debussy).⁴² Η παρακαταθήκη του, προκύπτει από την απλότητά του.⁴³ Η απλότητα ήδη από τα πρώτα του πιανιστικά έργα γίνεται εύκολα αντιληπτή,

³⁷ Orledge, "Satie, Erik", *Grove Music Online*. Επίσης, Σατί, *Εκτός ήχου*, 8-9.

³⁸ Την περίοδο αυτή διέμενε στη Μονμάρτη. Την ίδια περίοδο μελετά το γρηγοριανό μέλος και τη γοτθική τέχνη, ενώ εντάσσεται και σε μια μυστική θρησκευτική οργάνωση. Βλ. Σατί, *Εκτός ήχου*, 9.

³⁹ Myers, *Erik Satie*, 67.

⁴⁰ Caroline Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World* (Woodbridge: The Boydell Press, 2016), 138.

⁴¹ Myers, *Erik Satie*, 110.

⁴² Ενδεικτικά, βλ. Allen Forte, “Debussy and the Octatonic”, *Music Analysis* 10, No. 1/2 (1991), 125-69. Ο Allen στην παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στο ρόλο χρήσης της οκτατονικής κλίμακας στα έργα του Debussy. Παρ’ όλα αυτά, κατά την ανάλυση του συγγραφέα γίνεται εκτενής αναφορά στην πολυπλοκότητα της μουσικής γραφής του συνθέτη.

⁴³ Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, xi. Επίσης, Orledge, "Satie, Erik", *Grove Music Online*.

όπως για παράδειγμα στις τρεις *Sarabandes* (1887), τις τρεις *Gymnopédies* (1888), τις τρεις *Gnossiennes* (1890-93) και το *Vexations* (1893).⁴⁴

Στα κομμάτια αυτά, παρατηρούνται ενδιαφέροντα αρμονικά στοιχεία. Ξεκινώντας από τις *Sarabandes*, ο συνθέτης κάνει χρήση τροπικής αρμονίας και blocks συγχορδιών αλλά και αλυσίδες συγχορδιών μεθ' εβδόμης και μεθ' ενάτης, χωρίς να τις λύνει. Με τις *Gymnopédies*⁴⁵ αρχίζει ήδη να πλάθεται ο μετέπειτα συνθετικός του χαρακτήρας. Απλός, στατικός ρυθμός και αρμονία που “γεμίζουν” μια επίσης απλή ρυθμικά, κυματοειδή μελωδία.⁴⁶

The image shows a musical score for E. Satie's *Gymnopédies* n. 1, measures 1-10. The score is in 3/4 time, key of D major, and is marked "Lent et douloureux". It features a piano (pp) dynamic in the first system and a forte (f) dynamic in the second system. The melody is simple and repetitive, with a steady accompaniment of chords.

Εικόνα 1. E. Satie, *Gymnopédies* n. 1, μ. 1-10 (© E. Baudoux, 1986)

Σε παρεμφερές ύφος κινήθηκε ο Satie και κατά τη σύνθεση των *Gnossiennes*, οι οποίες αποτελούν μια ασαφή αναφορά στο παλάτι της Κνωσού στην Κρήτη και τον μύθο του Μινώταυρου και της

⁴⁴ Orledge, "Satie, Erik", *Grove Music Online*. Ο Satie, φαίνεται να έχει κάποια εμμονή με τον αριθμό “τρία” χρησιμοποιώντας αυτή την τριπλή ομαδοποίηση έργων πολύ συχνά. Το κάθε έργο (π.χ. *Gnossiennes*), είναι φορέας μιας κεντρικής ιδέας, όπου ο κάθε αριθμός παρουσιάζει μια διαφορετική οπτική αυτής της κεντρικής ιδέας. Βλ. Myers, *Erik Satie*, 69· Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 138.

⁴⁵ Η ονομασία προέρχεται από την ελληνική λέξη “γυμνοπαιδία” και θεωρείται πως αναφέρεται στην “γυμνοπαιδική” ετήσια γιορτή προς τιμήν των πεσόντων πολεμιστών που γίνονταν στην Σπάρτη, κατά την οποία, χόρευαν γυμνά παιδιά. Βλ. Gillmor, *Erik Satie*, 41· Ornella Volta, *Satie: Seen through His Letters*, μτφ. Michael Bullock (London: Marion Boyars Publishers, 1989), 29. Μια δεύτερη εκδοχή, βέβαια, υποστηρίζει πως το δεύτερο συνθετικό της λέξης, δεν υπαινίσσεται τη λέξη “παιδί”, αλλά το ρήμα “παίζω” (δίνοντας την δυνατότητα συμμετοχής στη γιορτή όχι μόνο σε παιδιά αλλά και ενήλικες) και πως το πρώτο συνθετικό, έχει μεταφορική σημασία, περιγράφοντας πως χόρευαν άοπλοι και όχι γυμνοί: Eric Frederick Jensen, "Satie and the 'Gymnopédie'", *Music & Letters* 75, No. 2 (1994), 236-40: 237.

⁴⁶ Jensen, "Satie and the 'Gymnopédie'", 236. Επίσης, βλ. Myers, *Erik Satie*, 68-69· Orledge, "Satie, Erik", *Grove Music Online*.

Αριάδνης. Τα συνθετικά χαρακτηριστικά του Satie σε αυτό το έργο γίνονται ακόμα πιο έντονα. Επίμονη επανάληψη μελωδικών φράσεων, τροπικότητα και ένα μονότονο basso ostinato που κρατάει ως το τέλος. Αξιοσημείωτο επίσης είναι και το γεγονός πως το συγκεκριμένο κομμάτι είναι το πρώτο που γράφτηκε χωρίς μετρικό διαχωρισμό και ρυθμική ένδειξη, αλλά και με χρήση χιουμοριστικών επιγραφών πάνω στην παρτιτούρα, ως οδηγίες για τον εκτελεστή (“ανοίξτε το κεφάλι σας”, “Συμβουλευτείτε προσεκτικά”, “εφαρμόστε στον εαυτό σας” κ.α.).⁴⁷



Εικόνα 2. E. Satie, *Gnossienne I* (αρχή) (© Edition Peters, 1986)

Musique d'ameublement

Ο Satie, δείχνοντας όλο και περισσότερο μέσα στη συνθετική του εξέλιξη την έλξη του προς την απλότητα και την επανάληψη, είτε ως χιούμορ και αντίδραση είτε ως αισθητική επιλογή, εμπνέεται από μια δήλωση του Matisse που ονειρευόταν μια τέχνη αναπαυτική “κάτι ανάλογο με μια καλή πολυθρόνα”⁴⁸ και έτσι προκύπτει η τρίτη περίοδος συνθετικής του δημιουργίας, η “μουσική επίπλωση” (Musique d'ameublement).⁴⁹

⁴⁷ Myers, *Erik Satie*, 68-69, 71-72 και Orledge, "Satie, Erik", *Grove Music Online*. Χρήση τέτοιων επιγραφών συνεχίζει να κάνει και τα επόμενα χρόνια. Για παράδειγμα στο πρώτο “*Embryons Desséchés*” (“*I d’ Holothurie*” 1913) υπάρχουν σημειώσεις πάνω στην παρτιτούρα όπως: “βρέχει”, “τι ωραία πέτρα”, “σαν αηδόνη με πονόδοντο” κ.ά. Αυτές οι επιγραφές βέβαια, δεν είναι σαφές αν επηρεάζουν την εκτέλεση. Βλ. Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*, 647.

⁴⁸ Σατί, *Εκτός ήχου*, 14.

⁴⁹ Myers, *Erik Satie*, 60, 67. Επίσης, βλ. Σατί, *Εκτός ήχου*, 14.

Η ονομασία αυτή προέκυψε φυσικά από μια σειρά έργων του συνθέτη τα οποία έγραψε μέσα σε αυτή την περίοδο. Η “μουσική επίπλωση” είναι μουσική που έχει ως σκοπό να περνάει απαρατήρητη, λειτουργώντας σαν μια “ταπετσαρία” (επένδυση) στον χώρο. Τα περισσότερα παραδείγματα της αποτελούνται από μουσικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται. Σαν έννοια παρουσιάζεται πρώτη φορά στο κοινό σε ένα άρθρο του José de Berys, στην εφημερίδα *Comœdia* όπου προσπαθώντας να τους προετοιμάσει, γράφει:

“Θα δείτε πως αυτή η καινοτομία, παρά το απροσδόκητο όνομα, είναι άξια της προσοχής σας.... Ακριβώς όπως τα διακοσμητικά μοτίβα μιας ταπετσαρίας ή ενός υφάσματος επαναλαμβάνονται ομοιόμορφα για να συμβάλλουν σε μια ευρύτερη εικόνα, τα μοτίβα της μουσικής επίπλωσης θα επαναλαμβάνονται ακατάπαυστα και θα είναι άσκοπο να τα ακούτε.”⁵⁰

Μάλιστα, ο ίδιος ο Satie, ήταν ιδιαίτερα ευχαριστημένος για τα σχόλια του αρθρογράφου, όπως φαίνεται και από ένα γράμμα του προς τον συνθέτη Darius Milhaud στις 5 Μαρτίου του 1920, όπου συνεργάζονταν για την πρώτη παράσταση της “μουσικής επίπλωσης”:

“Διάβασες την *Comœdia*; Είμαι έκπληκτος από το άρθρο. Ναι, πολύ. Μιλούν για τον “μυστηριώδη συνεργάτη”: έναν από τους πιο προικισμένους νέους συνθέτες της καινούριας σχολής...”⁵¹

Η μουσική επίπλωση, δεν είναι μόνο η αρχή της περιβαλλοντικής μουσικής και της Background μουσικής, αλλά είναι και η κατ’ εξοχήν υλοποίηση αυτού που πρεσβεύει. Η ίδια της η ονομασία, τεκμηριώνει όχι μόνο την φύση αλλά και την πρόθεσή της. Ο γαλλικός όρος “ameublement” έχει διπλή σημασία. Από τη μια παρουσιάζει έναν παραλληλισμό της λειτουργικότητας των επίπλων μέσα σε ένα σπίτι με την ανθρώπινη ύπαρξη μέσα στην καθημερινότητα και, φυσικά, σε δεύτερο βαθμό, την ακινησία και έλλειψη δυναμικής. Παράλληλα, η έννοια του “επίπλου” παραπέμπει σε κάτι οικείο.⁵² Γι’ αυτόν το λόγο, στην πρεμιέρα ο συνθέτης χρησιμοποίησε μικρά αποσπάσματα από ρεφρέν γνωστών κομματιών όπως το *Mignon* (Ambroise Thomas) και το *Danse Macabre*

⁵⁰Caroline Potter, "Erik Satie's *musique d'ameublement* and Max Jacob's *Ruffian toujours, truand jamais*", *Revue De Musicologie* 101, No. 2 (2015), 345-366: 359. Το απόσπασμα παρατίθεται από την συγγραφέα με την εξής υποσημείωση: J. de Berys, "La Musique d'Ameublement", *Comœdia*, 2636 (1920), p. 2.

⁵¹Volta, *Satie: Seen through His Letters*, 176.

⁵²Danae Stefanou, “Placing the Musical Landscape: Performance, Spatiality, and the Primacy of Experience” (PhD diss., University of London, 2004), 126-27.

(Saint-Saëns), τα οποία παίζονταν επαναλαμβανόμενα.⁵³ Η τεχνική αυτή, μοιάζει σαν να έφτιαχνε ένα μοτίβο για μια ταπετσαρία από μικρά μέρη μιας μεγάλης γνωστής εικόνας, με σκοπό να δημιουργήσει ένα μη αναγνωρίσιμο φόντο που δεν θα τραβάει την προσοχή. Ο Satie σκέφτηκε πως με τον ίδιο τρόπο που τα έπιπλα, ως “ακίνητα στοιχεία”, καλύπτουν άδειους χώρους και οι ταπετσαρίες άδειους τοίχους, έτσι και η “στατική” μουσική θα μπορούσε να καλύπτει ένα “άδειο ηχοτοπίο”,⁵⁴ την σιωπή:

“Παρ’ όλα αυτά, πρέπει να φτιάξουμε μια μουσική που θα είναι σαν έπιπλο-αυτό σημαίνει, μια μουσική, που θα είναι μέρος των θορύβων του περιβάλλοντος, και θα τους λαμβάνει υπ’ όψιν της. Τη σκέφτομαι μελωδική, να απαλύνει τους θορύβους των μαχαιριών και των πηρουιτών, όχι να τους καλύπτει, ούτε να επιβάλλει τον εαυτό της. Θα γέμιζε εκείνες τις αμήχανες σιωπές που μερικές φορές δημιουργούνται μεταξύ φίλων που δειπνούν μαζί. Θα τους γλύτωνε από τον κόπο να πρέπει να προσέχουν τα δικά τους κοινότυπα σχόλια. Και την ίδια στιγμή θα εξουδετέρωνε τους θορύβους του δρόμου που τόσο αδιάκριτα εισβάλλουν στις συζητήσεις.”⁵⁵

Είναι λοιπόν μια καθαρά λειτουργική μουσική που προτείνει κάτι εντελώς καινούριο για την εποχή της και παράλληλα δημιουργεί το μέλλον. Τα χαρακτηριστικά της είναι σχεδιασμένα για να την κάνουν όσο το δυνατόν πιο διακριτική και απαρατήρητη. Παρ’ όλα αυτά, φαίνεται πως τουλάχιστον στην πρεμιέρα της, δεν πέτυχε αυτό τον σκοπό. Η *Musique d'ameublement* παρουσιάζεται πρώτη φορά στις 8 Μαρτίου του 1920 σε μια έκθεση στην *Galérie Barbazanges* στο Παρίσι ως μουσική συνοδεία για μια παράσταση του Max Jacob που θα παιζόταν παράλληλα με την έκθεση.⁵⁶ Σκορπισμένοι, στις τέσσερις γωνίες του δωματίου, ήταν ένας πιανίστας, τρεις

⁵³ Myers, *Erik Satie*, 60 και Gillmor, *Erik Satie*, 232.

⁵⁴ Ο Schafer δίνει έναν αρκετά διαφωτιστικό ορισμό του ηχοτοπίου: “*Το ηχοτοπίο [soundscape] είναι ένα ακουστικό πεδίο μελέτης. Μπορούμε να αναφερθούμε σε μια μουσική σύνθεση ως ηχοτοπίο, ή σε ένα ραδιοφωνικό πρόγραμμα ως ηχοτοπίο, ή σε ένα ακουστικό περιβάλλον ως ηχοτοπίο. Μπορούμε να απομονώσουμε ένα ακουστικό περιβάλλον σαν πεδίο μελέτης με τον ίδιο τρόπο που μπορούμε να μελετήσουμε ένα δοσμένο τοπίο [landscape]*”: R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994), 7.

⁵⁵ John Cage, *Silence*, 76. Μάλιστα, εκτός από την φράση του Matisse, η έμπνευση της “μουσικής επίπλωσης” προέκυψε και από μια δική του εμπειρία, όταν εκείνος και οι φίλοι του αναγκάστηκαν να διακόψουν το γεύμα τους λόγω της δυνατής μουσικής του εστιατορίου στο οποίο βρισκόνταν. Βλ. Toop, *Ωκεανός του Ήχου*, 226.

⁵⁶ Volta, *Satie*, 175. Εκτός από την παράσταση του Max Jacob και τη μουσική του Satie, στην ίδια εκδήλωση παρουσιάστηκε έκθεση ζωγραφικής έργων μικρών παιδιών και μουσική των Stravinsky και κάποιων μελών των Les Six: βλ. Vanel, *Triple Entendre*, 16. Οι ομάδα των “Εξι” [*Les six*] αποτελούνταν από τους Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc και Germaine Tailleferre, οι οποίοι βρίσκονταν υπό την καλλιτεχνική εποπτεία του “προστάτη” τους, Satie. Δεν μοιράζονταν κάποια κοινή ή σταθερή αισθητική θέση αλλά επηρεάστηκαν από λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής τους όπως ο “Ντανταϊσμός” και ο “Σουρεαλισμός”: Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ού Αιώνα*, 88-89. Επίσης, βλ. Paul Griffiths, “Six, Les”,

κλαρινετίστες και ένας τρομπονίστας.⁵⁷ Ο Pierre Bertin, παρουσίασε την ορχήστρα και την “Μουσική επίπλωση” ως μια δράση που θα λαμβάνει μέρος μεταξύ των πράξεων (*Entr’actes*)⁵⁸ και προτρέπει το κοινό να αγνοήσει τη μουσική και να συμπεριφέρεται σαν να μην υπάρχει,⁵⁹ αφού “αυτή η μουσική... ισχυρίζεται πως συνεισφέρει στη ζωή με τον ίδιο τρόπο που το κάνει μια ιδιωτική συζήτηση, μια εικόνα, ή η καρέκλα στην οποία μπορεί να κάτσετε ή να μην κάτσετε...”.⁶⁰ Δηλαδή σαν στοιχεία που διαδραματίζονται γύρω μας, ή απλά υπάρχουν γύρω μας και το εάν και πως θα επιδράσουν στην ζωή μας, είτε το επιλέγουμε εμείς είτε μας συμβαίνει ασυνείδητα.

Το εκπαιδευμένο στα πρότυπα του 19^{ου} αιώνα παριζιάνικο κοινό, όμως, δεν είχε μάθει να αγνοεί μια μουσική παράσταση αλλά να εκφράζει τον σεβασμό του προς τους μουσικούς μέσω της σιωπής.⁶¹ Παρά τις οδηγίες του Pierre Bertin, το κοινό τήρησε πλήρη σιγή, πράγμα που ενόχλησε τον Satie, ο οποίος προσπάθησε να τους παρακινήσει φωνάζοντας τους να κάνουν φασαρία να περπατούν, να πίνουν και να τρώνε. Εν τέλει και αυτή η προσπάθεια αποδείχθηκε άκαρπη, αφού το κοινό το θεώρησε όλο αυτό ένα αστείο, μια φάρσα.⁶²

Περίπου μισό αιώνα μετά την βιομηχανική επανάσταση, σε μια εποχή όπου το ανθρώπινο δυναμικό αντικαθίσταται από μηχανές, ο Satie κάνει αυτό που πάντα έκανε: χιούμορ. Δημιουργεί ένα είδος μουσικής που βασικό του χαρακτηριστικό είναι η επανάληψη. Ως εκ τούτου, θα μπορούσε πολύ εύκολα να αναπαράγεται από μηχανές, όμως εκείνος καθιστά σαφές ότι η μουσική αυτή είναι γραμμένη για να παίζεται από ανθρώπους.⁶³ Ίσως τελικά ένας από τους λόγους που χρησιμοποιεί τόσες γραπτές εντολές πάνω στην παρτιτούρα να είναι αυτός. Αν, αργότερα, μέσα από την “μουσική επίπλωση” ξεπηδούν μουσικές από την Muzak μέχρι και την Ambient μουσική του Brian Eno,⁶⁴ που παίζονται από μηχανές, αυτό δεν αποτελεί αποτυχία του στόχου του, αλλά την προσαρμογή μιας ιδέας μέσα στις σύγχρονες απαιτήσεις και τα νέα τεχνολογικά δεδομένα.

Grove Music Online. 2001. Τελευταία πρόσβαση 20/5/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25911>.

⁵⁷ Vanel, *Triple Entendre*, 17. Επίσης, βλ. Volta, *Satie*, 175.

⁵⁸ Τα δύο έργα μουσικής επίπλωσης που παρουσιάστηκαν ήταν τα εξής: *Chez un 'bistrot'* [σε ένα μπαρ] και *Un salon* [σε ένα σαλόνι]. Μάλιστα, τα σκηνικά δύο διαφορετικών μερών του έργου του M. Jacob, ήταν ένα μπαρ και ένα σαλόνι. Βλ. Vanel, *Triple Entendre*, 16.

⁵⁹ Gillmor, *Erik Satie*, 232. Επίσης, βλ. Myers, *Erik Satie*, 60.

⁶⁰ Myers, *Erik Satie*, 60. Αυτή η επιλογή που δίνεται στον ακροατή (“...να κάτσετε ή να μην κάτσετε...”), μοιάζει πολύ με την ελευθερία που επεδίωκε ο Cage και που, η στέρησή της, ονομάστηκε από τον ίδιο “Police situation”. βλ. Κεφ. 1 “Muzak: Η ηθική και αισθητική της υπόστασης”, 20.

⁶¹ Vanel, *Triple Entendre*, 17.

⁶² Volta, *Satie*, 177.

⁶³ Potter, “Erik Satie's *musique d'ameublement*”, 365.

⁶⁴ Για περισσότερα, βλ. Παπουτσή, “Η Ambient Μουσική”, 8-22.

Με τον Erik Satie και την “Musique d'ameublement” επηρεάζεται σημαντικά ο τρόπος σκέψης και αντίληψης ολόκληρης της διαδικασίας σύνθεσης μέσα στον 20^ο αιώνα. Η ίδια η έννοια του περιβάλλοντος χώρου αρχίζει να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη στη μουσική δημιουργία. Το ωστικό κύμα του Satie φτάνει σε συνθέτες κάθε βεληνεκούς και κυρίως αυτούς της πειραματικής μεταπολεμικής γενιάς, όπως τους μινιμαλιστές, John Cage, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass κ.ά. Ο χώρος δεν αντιμετωπίζεται απλά ως μια αναγκαία μεταβλητή που επηρεάζει την μουσική εκτέλεση, αλλά προτείνεται το ενδεχόμενο η εκτέλεση να στοχεύει και στη διαμόρφωση αυτού του χώρου, με απώτερο σκοπό την ομαλότερη εναρμόνιση του ίδιου του ανθρώπου με το περιβάλλον του. Η Caroline Potter αναφερόμενη στον συνθέτη και το έργο του: “Πάντα προκαλούσε, αμφισβητούσε και πειραματιζόταν, και αν έκανε κάποιους ακροατές να βαριούνται, αυτό ήταν άλλωστε μέρος της αισθητικής του”.⁶⁵

Muzak Corporation

Ο Satie λοιπόν αρχίζει να προβληματίζει την καλλιτεχνική κοινότητα, και όχι μόνο, ως προς τον ρόλο της τέχνης γενικότερα στην καθημερινή ζωή. Την σημασία της απλότητας, της προσφοράς του “μη διακριτού”. Τοποθετεί την μουσική από την επιμονή προβολής της στο προσκήνιο, στο παρασκήνιο. Πριν την “Musique d'ameublement”, ο Thaddeus Cahill έχει ήδη αποπειραθεί να γεμίσει τους χώρους καταστημάτων και εστιατορίων με μουσική δημιουργώντας ένα σύστημα διακίνησης ήχου όπως αναφέρθηκε και στην πρώτη υποενότητα, με την εφεύρεση του Telharmonium. Έτσι δημιουργούνται τα θεμέλια της δημιουργίας της Background μουσικής και της περιβαλλοντικής μουσικής. Τη δεκαετία του '20 ιδρύεται μια εταιρεία, που η λειτουργία της, από πολλούς, θεωρείται μια από τις πιο επιτυχημένες μορφές υλοποίησης αυτής της μουσικής.

Η Muzak είναι μια εταιρεία που ιδρύεται από τον στρατηγό George Owen Squier (1865-1934) το 1922, ο οποίος σκέφτηκε ότι με τη χρήση των γραμμών ηλεκτρικής ενέργειας αλλά και τις τηλεφωνικές γραμμές θα μπορούσε να μεταδίδει ήχο σε ιδιωτικούς και δημόσιους χώρους, είτε αυτός θα ήταν μουσική, διαλέξεις και άλλες μορφές διασκέδασης, είτε ακόμα και διαφημίσεις.⁶⁶ Η ονομασία της, οριστικοποιείται επίσημα από τον ιδρυτή της το 1934 από την ένωση των λέξεων

⁶⁵ Potter, "Erik Satie's *musique d'ameublement*", 365.

⁶⁶ Kahn Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001), 178. Επίσης: Herve Vanel, "John Cage's Muzak-Plus: The Fu(rni)ture of Music", *Representations* 102, No. 1 (2008), 26-27· Toop, "Environmental music", *Grove Music Online*.

Music και Kodak.⁶⁷ Μέχρι το 1945 η εταιρεία διανέμει μουσική σε πολλές πόλεις της Αμερικής και σε μεγάλη ποικιλία χώρων. Από ιδιωτικά σπίτια, εστιατόρια και σούπερ μάρκετ, μέχρι ιατρικά κέντρα (κυρίως ψυχιατρεία) και εργασιακούς χώρους για αύξηση της παραγωγικότητας του εργατικού δυναμικού.⁶⁸

Οι πειραματισμοί στους εργασιακούς χώρους, βέβαια, είχαν ξεκινήσει ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '20. Αρκετοί ψυχολόγοι προσλαμβάνονταν από εταιρείες για να μελετήσουν τον χώρο εργασίας και το πως αυτός θα μπορούσε να βελτιωθεί με σκοπό την αύξηση της παραγωγικότητας. Σε αυτό το πρόσφορο έδαφος, λοιπόν, η Muzak εισέβαλε, προτείνοντας λύσεις για δημιουργία ενός πιο φιλικού περιβάλλοντος προς τον εργαζόμενο.⁶⁹ Μάλιστα, οι περισσότερες μελέτες (ειδικά στα πρώτα χρόνια δοκιμών) έδειχναν ότι μια τέτοια ακουστική διαμόρφωση βοηθάει στην μείωση του άγχους.⁷⁰ Εκτός αυτού, παρατηρήθηκε, ότι σε συγκεκριμένους εργασιακούς χώρους όπως τα εργοστάσια, όπου η δουλειά είχε μια επαναλαμβανόμενη και μονότονη φύση, η προσθήκη της Background μουσικής βοηθούσε να διεκπεραιώνεται ο χρόνος εργασίας πιο ομαλά. Τέτοιου είδους δοκιμές και πειραματισμοί συνεχίστηκαν και τη δεκαετία του 1950, αποσκοπώντας και στη μείωση του άγχους, ακόμα και των στρατιωτών, επιδιώκοντας μεγαλύτερη συγκέντρωση και αποδοτικότητα. Η Muzak, λοιπόν, ήταν κάτι παραπάνω από μια εταιρεία που φτιάχνει Background μουσική. Είχε επιδιώξει να διαμορφώσει ένα μουσικό περιβάλλον που να συνοδεύει την καθημερινότητα, με σκοπό μιας μορφής ψυχολογική υποστήριξη.⁷¹

⁶⁷ Toop, "Environmental music", *Grove Music Online* και Paul Allen Anderson, "Neo-Muzak and the Business of Mood", *Critical Inquiry* 41, No. 4 (2015), 811–40: 811.

⁶⁸ Vanel, "John Cage's Muzak-Plus", 26-27 και Toop, "Environmental music", *Grove Music Online*. Ο Anderson αναφέρεται στον ρόλο της Muzak ως εταιρείας που απευθύνεται κυρίως σε εργασιακούς χώρους και όχι τόσο για ιδιωτική χρήση. Στον 21ο αιώνα το κενό αυτό γεμίζει από εταιρείες όπως η Pandora ή η Spotify. Ο ίδιος, απευθύνεται σε αυτή την εξέλιξη της ατμοσφαιρικής μουσικής, ως "Neo-Muzak": Βλ. Anderson, "Neo-Muzak and the Business of Mood", 811.

⁶⁹ Bradnon LaBelle, *Acoustic Territories / Sound Culture and Everyday Life* (New York: Continuum, 2010), 171-72. Επίσης, βλ. Ronald M. Radano, "Interpreting Muzak: Speculations on Musical Experience in Everyday Life", *American Music* 7, No. 4 (1989), 448-60: 450· Jarry A. Husch, "Music of the Workplace: A Study of Muzak Culture" (Ph.D. diss, Amherst: University of Massachusetts, 1984), 16.

⁷⁰ Σε κάποιες περιπτώσεις, ωστόσο, η συνεχόμενη μουσική φαίνεται να κούραζε τους εργαζομένους γι' αυτό και από το 1948 άρχισε να εφαρμόζεται το "quarter-hour programming" που περιλάμβανε, εναλλαγές 15 λεπτών μουσικής με 15 λεπτά σιωπής. βλ. Vanel, "John Cage's Muzak-Plus", 101.

⁷¹ LaBelle, *Acoustic Territories*, 171-72. Επίσης, βλ. Radano, "Interpreting Muzak", 450. Το επίτευγμα αυτό της Muzak, δεν είναι αποδεκτό από όλους καθώς υπάρχει μεγάλη διαμάχη σχετικά με την γενικότερη συνεισφορά της. Αυτό το κομμάτι θα το εξετάσουμε σε επόμενη υποενότητα.

Σύντομα, η Muzak αναγνωρίστηκε σαν μια εταιρεία “ατμοσφαιρικής αρχιτεκτονικής” διανέμοντας μουσική σε πάσης φύσεως δημόσιους χώρους και όχι μόνο: από εστιατόρια και πολυκαταστήματα μέχρι τον Λευκό Οίκο (στα τέλη της δεκαετίας του '50).⁷² Αυτή όμως η λειτουργία που επεδίωκε η Muzak απαιτούσε παράλληλα και έναν συγκεκριμένο σχεδιασμό της μουσικής, τον οποίο η εταιρεία τον ανακάλυπτε και τον βελτίωνε μέσα από τα πειράματα που έκανε κατά καιρούς. Τη δεκαετία του '70, έγινε μια προσπάθεια ένταξης γνωστών δημοφιλών κομματιών στο ρεπερτόριο της Muzak. Σε κάποιες περιπτώσεις αποδείχθηκε πως η λανθασμένη επιλογή ρεπερτορίου μπορούσε να δημιουργήσει τα αντίθετα, από τα επιδιωκόμενα, αποτελέσματα.⁷³ Γι' αυτό, την δεκαετία του 1940, μελετώντας τις προδιαγραφές που πρέπει να έχει η μουσική της Muzak, ο Richard L. Cardinell, είχε δηλώσει πως όλα εκείνα τα στοιχεία που μπορούν να αποσπάσουν την προσοχή του ακροατή, όπως ρυθμικές και χρονικές αλλαγές, πνευστά όργανα και φωνητικά μέρη, πρέπει να απαλειφθούν.⁷⁴

Παίρνοντας ως δεδομένο πως η Muzak ήταν, όπως προαναφέρθηκε, μια εταιρεία “ατμοσφαιρικής αρχιτεκτονικής”,⁷⁵ μπορούμε να κάνουμε κάποιες παραπάνω υποθέσεις πάνω στην συνεισφορά αυτής της διαδικασίας στον ευρύτερο τρόπο σκέψης γύρω από τον ήχο και το πως αντιμετωπίζεται αυτός σε έναν δεδομένο χώρο και χρόνο. Αν εξετάσουμε λοιπόν την λειτουργία της Muzak σε ένα πολυκατάστημα, πρέπει να σκεφτούμε παράγοντες όπως, ποια είναι η πρόθεση της μουσικής ύπαρξης σε έναν χώρο όπου είναι σχεδιασμένος να εξυπηρετεί τις καταναλωτικές ανάγκες του ανθρώπου και με τι κριτήρια κατασκευάζεται μια τέτοια μουσική; Μήπως η μουσική στην παρούσα φάση αποκτά κι εκείνη έναν καταναλωτικό χαρακτήρα;

Αρχικά, όπως ήδη αναφέρθηκε, τα πολυκαταστήματα έχουν έναν βασικό σκοπό. Να κάνουν την κατανάλωση όσο πιο προσιτή και απολαυστική γίνεται προς τον καταναλωτή. Τα τεχνάσματα που χρησιμοποιούνται κατά τον σχεδιασμό ενός πολυκαταστήματος για την επίτευξη ενός τέτοιου στόχου, είναι κοινά. Περιορισμένες εισοδοί και έξοδοι, πολυτελείς διακοσμήσεις όπως συντριβάνια για να προσελκύουν με έναν ευχάριστο τρόπο το οπτικό ερέθισμα των παρευρισκομένων, παγκάκια προσεκτικά τοποθετημένα μέσα στον χώρο κ.ά. Όλα αυτά έχουν

⁷² LaBelle, *Acoustic Territories*, 173.

⁷³ Joseph Lanza, *Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong* (Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2004), 208-09.

⁷⁴ Lanza, *Music: A Surreal History of Muzak*, 48.

⁷⁵ LaBelle, *Acoustic Territories*, 173.

σκοπό να ελέγχουν τη διακίνηση των καταναλωτών.⁷⁶ Η μουσική, λοιπόν, είναι μέρος αυτού του σχεδιασμού. Είναι προσεκτικά “τοποθετημένη” ακριβώς όπως τα παγκάκια, φέρνοντας στο νου μας για άλλη μια φορά τις ιδέες του Satie.⁷⁷ Φυσικά, υπάρχουν κάποιες προδιαγραφές. Για παράδειγμα, στην έρευνα που έγινε το 1966 από τους Smith και Curnow με τίτλο “arousal hypothesis”,⁷⁸ εξετάστηκε ο ρόλος της έντασης της μουσικής μέσα στα πολυκαταστήματα και πως αυτός επηρεάζει τους ρυθμούς κατανάλωσης. Τα αποτελέσματα έδειξαν πως, όταν η μουσική ήταν σε υψηλή ένταση ο χρόνος επίσκεψης στα καταστήματα ήταν λιγότερος σε σχέση με αυτόν που παρατηρούνταν όταν υπήρχε χαμηλότερη ένταση. Αντίστοιχα, η χρήση γρήγορου ρυθμού (tempo), έμοιαζε να ωθούσε τους καταναλωτές να κινούνται πιο γρήγορα μέσα στο χώρο.⁷⁹

Η ηλεκτροακουστική μουσική της Muzak, έχει την ιδιότητα να επιβάλλεται μέσα σε έναν χώρο και “κυριαρχεί, τόσο ακουστικά όσο και ψυχολογικά”.⁸⁰ Για τον Barry Truax, αυτή η ηχητική κυριαρχία οδηγεί σε μια “διασπασμένη ακρόαση” (“distracted listening”)⁸¹ που έχει ως αποτέλεσμα την μειωμένη αντίληψη της ακουστικής πληροφορίας.⁸² Με αυτό τον τρόπο, οι παρευρισκόμενοι ενός πολυκαταστήματος, γίνονται ασυνείδητα και καταναλωτές του ακουστικού περιβάλλοντος.⁸³

Βέβαια, ο Paul Carter στην μελέτη του με τίτλο “Ambiguous Traces, Mishearing, and Auditory Space” εξηγεί τις πολλαπλές εκδοχές της έννοιας της ακρόασης στην καθημερινότητα και την κοινωνική λειτουργία της κάθε μιας από αυτές. Μεταξύ άλλων, αναφέρεται στην παραγωγικότητα της ασυνείδητης ακρόασης (“mishearing”) μέσα σε ένα περιβάλλον που έχει δημιουργήσει “ασαφή

⁷⁶ Ο.π., 178.

⁷⁷ Αναφερόμαστε στις ήδη παρουσιασμένες απόψεις του Satie σχετικά με τον παραλληλισμό της λειτουργικότητας των επίπλων και της μουσικής.

⁷⁸ P. C. Smith & R. Curnow, “‘Arousal Hypothesis’ and the Effects of Music on Purchasing Behavior”, *Journal of Applied Psychology* 50, No 3, (1966), 255-56.

⁷⁹ Ο Brandon LaBelle συμπληρώνει πως αν και η αγωγική (tempo) παρατηρήθηκε πως επηρεάζει πολλές από τις κινήσεις των καταναλωτών μέσα στο πολυκατάστημα, αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι τους οδηγεί στο να καταναλώνουν περισσότερα χρήματα: LaBelle, *Acoustic Territories*, 179.

⁸⁰ Barry Truax, *Acoustic Communication*, 2nd Ed. (Westport, Connecticut and London: Ablex, 2001), 121.

⁸¹ Truax, *Acoustic Communication*, 151.

⁸² Ο LaBelle υποστηρίζει πως, κάποιες φορές, η απόσπαση προσοχής που δημιουργείται μέσω της “διασπασμένης ακρόασης”, μπορεί να ξεκλειδώσει σκέψεις και συναισθήματα που δεν θα μπορούσαμε να γνωρίσουμε διαφορετικά. Έτσι, συνειδητοποιεί κανείς τα διαφορετικά επίπεδα ηχητικών στρωμάτων που συντελούν ένα ακουστικό περιβάλλον. “*To να είσαι αφηρημένος (distracted) ενδεχομένως σε κάνει πιο ανθρώπινο*”: LaBelle, *Acoustic Territories*, 184.

⁸³ Ο.π., 179.

ακουστικά ίχνη”,⁸⁴ αλλά και στην ακρόαση σαν διαδικασία που προάγει μιας μορφής διάλογο.⁸⁵ Λαμβάνοντας υπόψη αυτές τις έννοιες, όπως παρουσιάζονται από τον Carter, ο Brandon Labelle, σχολιάζει πως εκτός από την προφανή αρνητική χροιά του ακουστικού περιβάλλοντος ενός πολυκαταστήματος που προκαλεί την “διασπασμένη ακρόαση”, υπάρχει και μια πιο παραγωγική πλευρά, αντιμετωπίζοντας αυτό το ηχητικό υλικό σαν υλικό που εμπλουτίζει τα ηχητικά επίπεδα ενός χώρου.⁸⁶ Τον κάνει λοιπόν, έναν χώρο γεμάτο ηχητικά ερεθίσματα, που αν η ακρόαση λειτουργεί βάση των θεωριών του Carter, τότε αποτελεί έναν “επικοινωνιακό μηχανισμό για δημιουργία νέων συμβόλων και λέξεων που μπορεί τελικά να υιοθετηθούν ευρέως”.⁸⁷

Επιστρέφοντας, όμως, στον αρχικό σκοπό χρήσης της μουσικής της Muzak, γίνεται πλέον αντιληπτό πως το ακουστικό περιβάλλον του καταναλωτή σε ένα πολυκατάστημα, αντικατοπτρίζει την αγοραστική του επιθυμία:

“...το πολυκατάστημα προσδοκεί τις ροές επιθυμίας του κάθε ατόμου, σαν δίκτυο ψυχο-συναισθηματικής δύναμης: εκμεταλλεύεται τις ενέργειες του αγοραστή επιστρέφοντάς τις σε μορφή απόλαυσης και ολοκλήρωσης.”⁸⁸

Το φαινόμενο αυτό ο Truax το ονομάζει “feedback”.⁸⁹ Σε αντίθεση με το “distracted listening” όπου μειώνεται η δυνατότητα αντίληψης της ακουστικής πληροφορίας, το “feedback” επιδιώκει την ανάδραση αυτής με τον άνθρωπο, μέσω καλύτερης αντίληψης της ατομικότητας μέσα στο πλήθος αλλά και μέσα στον χώρο.⁹⁰ Σε ένα μέρος όπου υπάρχει ανθρώπινη ροή και στιγμιαία συναναστροφή με πολλά άτομα, το “feedback” μπορεί να βοηθήσει κάποιον να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του και τους γύρω του σαν ξεχωριστές οντότητες και όχι σαν ένα σύνολο. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο, όμως, μπορεί κανείς να αντιληφθεί πως ο εαυτός του είναι μέρος ενός

⁸⁴ Paul Carter, “Ambiguous Traces, Mishearing, and Auditory Space”, στο *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, επιμ. Veit Erlman (Oxford: Berg, 2004), 43-64: 44.

⁸⁵ Carter, “Ambiguous Traces”, 44-45. Ο Carter αναφέρεται στη συνειδητή ακρόαση, η οποία, σε αντίθεση με την ασυνειδητή ακρόαση, εμπειρέχει κάποια χαρακτηριστικά του διαλόγου. Αυτό βασίζεται στην ιδέα, πως κατά τη συνειδητή ακρόαση, ο ακροατής, διατηρεί μια στάση προσμονής των επόμενων ήχων με παρόμοιο τρόπο που κάποιος περιμένει την απάντηση του συνομιλητή του.

⁸⁶ LaBelle, *Acoustic Territories*, 180.

⁸⁷ Carter, “Ambiguous Traces”, 44.

⁸⁸ LaBelle, *Acoustic Territories*, 168.

⁸⁹ Truax, *Acoustic Communication*, 20.

⁹⁰ Michel Chion, *Audio-Vision Sound on Screen* (New York: Columbia University Press, 1994) 13. Επίσης: Truax, *Acoustic Communication*, 20.

ευρύτερου ακουστικού συστήματος και, ως εκ τούτου, η παρουσία του στον χώρο συμβάλλει στη διαμόρφωση του ακουστικού περιβάλλοντος.⁹¹

Αυτή βέβαια είναι μια οπτική που δεν έχει για όλους θετική χροιά. Ο Cage θεωρούσε ότι η συνειδητοποίηση της ατομικότητας μέσω της μουσικής της Muzak, προσφέρει μια ψευδή ελευθερία που λειτουργεί σαν “καμουφλάζ” εξυπηρέτησης των προσωπικών αναγκών του κάθε ατόμου. Δεν υπάρχει φόρμουλα που κάνει την ζωή πιο άνετη και πιο ευχάριστη. Η ατομικότητα, εδώ, δεν αποτελεί στοιχείο απελευθέρωσης, αλλά λειτουργεί σαν προώθηση του εγωισμού και αποτελεί εχθρό αυτού που ο Cage αποκαλούσε “Art of living” (Η τέχνη του να ζεις):⁹²

“Συνταγές και τεχνικές για περισσότερη ευτυχία και ικανοποίηση είναι μέρος του πακέτου της αστικής σοφίας —μιας ρηχής σοφίας που δε θα φέρει ποτέ ικανοποίηση. Η γνήσια τέχνη του να ζεις σημαίνει μια ανθρώπινη πραγματικότητα, ταυτόχρονα ατομική και κοινωνική, ασύγκριτα ευρύτερη από αυτήν.”⁹³

Η φιλοσοφία αυτή για τον Cage, εσωκλείει την καλλιτεχνική πρακτική που θα ανανεώσει τον καθημερινό τρόπο ζωής και πως τελικά ο μόνος τρόπος για πραγματική ελευθερία, είναι η παραίτηση της ατομικότητας.

Η Muzak είναι η αναμενόμενη κατεύθυνση της Background Μουσικής, ο συνδυασμός του Telharmonium με την “μουσική επίπλωση” αλλά και η εξέλιξή τους. Η μουσική δεν χρησιμοποιείται απλά για να γεμίσει έναν ηχητικά άδειο χώρο, όπως προσπαθούσε να κάνει ο Satie, αλλά γίνεται αναπόσπαστο μέρος αυτού του χώρου.⁹⁴ Αυτό που διαφοροποιεί βέβαια την προσπάθεια του Satie για δημιουργία μουσικής όπου έστω και επιφανειακά θα περνάει απαρατήρητη, από την αντίστοιχη της Muzak, είναι δύο παράγοντες (που εξηγούν και γιατί η προσπάθεια της Muzak ενδεχομένως θεωρείται πιο πετυχημένη). Ο πρώτος έχει να κάνει με την χρονική στιγμή δημιουργίας τους. Η Muzak απευθυνόταν σε ένα κοινό λίγο μεταγενέστερης περιόδου και άλλης γεωγραφικής περιοχής από το κοινό που ήρθε σε επαφή με την προσπάθεια του Satie. Το κοινό αυτό, άσχετα από το αν γνώριζε ή όχι την “μουσική επίπλωση”, ζούσε σε μια εποχή που ήδη είχε παρουσιαστεί η ιδέα σύνθεσης μουσικής με σκοπό να αγνοηθεί. Ο δεύτερος παράγοντας, συνδέεται με το προβάδισμα της Muzak σχετικά με την τεχνολογική εξέλιξη. Η

⁹¹ Truax, *Acoustic Communication*, 20.

⁹² Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspective on Sound Art* (New York: Continuum, 2008), 11.

⁹³ Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, μτφ. John Moore (London and New York: Verso, 1996), 199.

⁹⁴ LaBelle, *Acoustic Territories*, 171.

Muzak αναπαρήγαγε την μουσική της μέσω ηχείων σε αντίθεση με τον Satie που έγραφε μουσική για να παιχτεί από οργανικό σύνολο και αυτό αποτελεί επίσης μια σημαντική διαφορά.⁹⁵ Χωρίς την φυσική παρουσία των μουσικών εκτελεστών, η Muzak αφαιρεί το οπτικό ερέθισμα που αποτελεί τον σημαντικότερο τρόπο αντίληψης και ερμηνείας του περιβάλλοντος, ως εκ τούτου και τον κυριότερο παράγοντα έλξης της προσοχής αφού ο ακροατής αδυνατεί να οπτικοποιήσει και να χωροθετήσει τον ήχο.⁹⁶

Muzak: η ηθική και αισθητική της υπόστασης

Η Muzak, είναι μια εταιρεία που έχει σημαντικό ρόλο στην ιστορία της εξέλιξης της χρήσης της μουσικής ως παρασκήνιου και όχι μόνο. Αποτελεί ένα πολυσυζητημένο θέμα στην διεθνή βιβλιογραφία και υπάρχει μεγάλη ποικιλία απόψεων τόσο σε μουσικολογικό όσο και κοινωνικό επίπεδο. Η επικρατέστερη διαφωνία μεταξύ των μελετητών αλλά και των συνθετών του 20ού αιώνα σχετίζεται με την συνεισφορά της Muzak αλλά και την ηθική και αισθητική υπόστασή της, ενώ κάποιοι αμφισβητούν ακόμα και κατά πόσο το προϊόν της θεωρείται μουσική.

Συνεχίζοντας από εκεί που μείναμε στην προηγούμενη υποενότητα, σχετικά με τις υπηρεσίες της Muzak στα πολυκαταστήματα και το φαινόμενο του “feedback”, μπορούμε να κάνουμε έναν “διάλογο” γενικού χαρακτήρα υπό την σκοπιά ενός παρευρισκόμενου στο χώρο και όχι κάποιου μελετητή-ερευνητή. Στη μελέτη των Bing Chen και Jian Kang, παρατηρήθηκε ότι οι καταναλωτές έβρισκαν ευχάριστη την παρουσία απαλής μουσικής στο παρασκήνιο, σε αντίθεση με την ηχητική ένταση που δημιουργούσαν οι συζητήσεις γύρω τους. Όπως φαίνεται λοιπόν από αυτή τη μελέτη, οι υπηρεσίες της εταιρείας εξομαλύνουν ένα ήδη ταραγμένο ακουστικά περιβάλλον προσφέροντας ανακούφιση.⁹⁷ Από την άλλη, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει, πως η παρουσία της μουσικής της Muzak συμβάλλει στην αύξηση των ηχητικών επιπέδων του περιβάλλοντος του πολυκαταστήματος,⁹⁸ πράγμα που αναγκάζει τους καταναλωτές να αυξάνουν και τον τόνο της φωνής τους. Έτσι, ακόμα και εάν η παρουσία της μουσικής είναι ευχάριστη, αυτή μπορεί να γίνει και η αιτία αύξησης της έντασης των ηχητικών επιπέδων στο χώρο. Ενισχύοντας αυτή τη θεωρία,

⁹⁵ Όπως σχολιάστηκε και στην αντίστοιχη υποενότητα, ο Satie ακόμα και αν είχε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει ηχεία μάλλον δεν θα το έκανε αφού μεγάλο μέρος της σημασίας της “μουσικής επίπλωσης” σχετίζεται με την υποχρέωση να αναπαράγεται από τον άνθρωπο. Βλ. Potter, “Erik Satie's *musique d'ameublement*”, 365.

⁹⁶ Radano, “Interpreting Muzak”, 452.

⁹⁷ Βλ. Chen Bing και Jian Kang, “Acoustic Comfort in Shopping Mall Atrium Spaces - A Case Study in Sheffield Meadowhall”, *Architectural Science Review* 47 (2004), 107-15.

⁹⁸ LaBelle, *Acoustic Territories*, 180.

ο Jeffrey Hopkins σχολιάζει πως αν και τα πολυκαταστήματα αρχικά δημιουργήθηκαν με σκοπό να είναι ένας ήσυχος χώρος όπου θα πήγαινε κανείς για να ξεφύγει από την φασαρία της πόλης, πλέον τα ηχητικά επίπεδα των πολυκαταστημάτων ξεπερνούν αυτά του αστικού περιβάλλοντος.⁹⁹ Μάλιστα η λέξη που χρησιμοποιείται πιο συχνά για να περιγράψει ένα αρνητικό στοιχείο των πολυκαταστημάτων, είναι η “φασαρία”.¹⁰⁰ Παρόλα αυτά η Background μουσική εδώ λειτουργεί σαν “κάλυμμα”¹⁰¹ που δεν εξαλείφει, αλλά καθιστά ηπιότερη αυτή την φασαρία.

Βέβαια αυτή την καλοπροαίρετη και ανιδιοτελή εκδοχή της Muzak δεν την συμμερίζονταν όλοι. Κάποιοι εστίαζαν την προσοχή τους στην άλλη μεριά του νομίσματος, αυτή που συνδεόταν με τις πιο καπιταλιστικές προθέσεις της εταιρείας. Το 1958, σε έναν άρθρο του για την Background μουσική, ο Robert M. Yoder σχολιάζει πως με την Muzak μοιάζει να “υπάρχει η πειθώ στον αέρα”,¹⁰² ενώ, αναφερόμενος στην ίδια εταιρεία, ο David Toop στο λήμμα του για την περιβαλλοντική μουσική στο *Grove Music Online* κάνει λόγο για “χειραγώγηση διάθεσης”.¹⁰³ Το ίδιο φαινόμενο ο Joseph Lanza το ονομάζει “μελωδική παρακολούθηση” (“melodic surveillance”)¹⁰⁴ ενώ ο Cage, αναφερόμενος σε μια ανάλογη συνθήκη κάνει λόγο για “police situation”,¹⁰⁵ προσπαθώντας να αποτυπώσει σε έναν όρο την παγίδευση που ένιωσε όταν ένα έργο

⁹⁹ Jeffrey Hopkins, “Orchestrating an Indoor City: Ambient Noise inside a Mall”, *Environment and Behavior* 26 (1994), 785-812: 786.

¹⁰⁰ Hopkins, “Orchestrating an Indoor City”, 792.

¹⁰¹ Για αυτό το φαινόμενο χρησιμοποιείται ο όρος “Mask”, ο οποίος προέρχεται από την επιστήμη της ακουστικής. Ο R. Murray Schafer διαχωρίζει τα περιβάλλοντα βάση της ηχητικής τους έντασης, σε “hi-fi” (high fidelity) και “lo-fi” (low fidelity). Σε ένα περιβάλλον με ηχητικά επίπεδα υψηλής πιστότητας (hi-fi) οι ήχοι που ακούγονται είναι πιο ευδιάκριτοι και είναι ευκολότερο να τους διακρίνει κανείς ξεχωριστά αφού ο ένας ήχος δεν υπερκαλύπτει [mask] τον άλλο. Στην προκειμένη περίπτωση, το ηχητικό περιβάλλον των πολυκαταστημάτων χαρακτηρίζεται ως “lo-fi”. Βλ. Kendall Wrightson, “An Introduction to Acoustic Ecology”, *Soundscape* 1, No 1 (2000), 10-13: 10-11.

¹⁰² Η φράση αυτή προέρχεται από τον τίτλο του άρθρου: “Background Music’: Persuasion in the Air”. Βλ. Robert Yoder, “Background Music’: Persuasion in the Air”, *The Saturday Evening Post* (December 6, 1958), 83-85.

¹⁰³ Toop, “Environmental music”, *Grove Music Online*. Επίσης, βλ. Anderson, “Neo-Muzak and the Business of Mood”, 812.

¹⁰⁴ Nick Groom, “The Condition of Music”, *Popular Music and Society* 20, No. 3 (1996), 1-17: 8. Σε αυτό το άρθρο, ο συγγραφέας αναφέρεται στο εξείς βιβλίο: Joseph Lanza, *Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodson* (Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2004).

¹⁰⁵ Vanel, “John Cage’s Muzak-Plus”, 103. Ο Cage περιγράφει μια προσωπική του εμπειρία, όπου παρευρισκόμενος σε ένα happening του Claes Oldenburg (Moviefhouse, 1965), ζητήθηκε στους συμμετέχοντες να μην καθήσουν κάτω. Εκείνος, πιστεύοντας πως τα happenings πρέπει να μην είναι τόσο επιτηδευμένα και νιώθοντας παγιδευμένος με αυτή την οδηγία αποφάσισε σαν αντίδραση να καθήσει κάτω: John Cage, Michael Kirby, and Richard Schechner, “An Interview with John Cage”, *The Tulane Drama Review* 10, No. 2 (1965), 50-72: 69-70. Σε αυτή τη συνέντευξη το 1965, ο Cage κάνει παρόμοιες δηλώσεις αυτή τη φορά για τον Allan Kaprow και το *18 Happenings in 6 parts* του 1959, όπου αρνήθηκε να ακολουθήσει οδηγίες, δηλώνοντας πως “...δεν εμπλέκομαι ενεργά στην πολιτική, έχω σαν καλλιτέχνης κάποια επίγνωση του πολιτικού περιεχομένου της τέχνης, και δεν περιλαμβάνει αστυνομία.”: βλ. Kelsey Cowger, “Happening”, *Grove Music Online*, 31 Jan. 2014. Τελευταία πρόσβαση στις 21/3/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256747>. Τα “happenings” είναι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που συμπεριλαμβάνουν δρώμενα διαφόρων τεχνών ταυτόχρονα. Συνήθως οριοθετείται μια σειρά δράσεων ή συγκεκριμένη

τέχνης τον ανάγκαζε να πράξει ή να σκεφτεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Μπορεί ο Cage να μην αναφερόταν στην μουσική της Muzak όταν διατύπωσε αυτή την άποψη, αλλά ο λόγος του ήταν μια γενικότερη εναντίωση σε οτιδήποτε προκαλεί “προγραμματική σκέψη”.¹⁰⁶ Στην παρούσα φάση, η Muzak επιβάλλει την παρουσία της σε δημόσιους χώρους.

Όπως φαίνεται λοιπόν με τις διαστάσεις που έχει πάρει η Muzak, οι πιο σύγχρονες κριτικές τάσεις την συνδέουν με αρνητικούς συσχετισμούς, όπως έλεγχο και άρνηση των ανθρώπινων συναισθημάτων. Όλοι οι παραπάνω χαρακτηρισμοί εσωκλείουν τους δύο βασικούς πυλώνες κριτικής που ασκούνται στην Muzak. Ο πρώτος είναι πως από άποψη αισθητικής θεωρείται μια υποβαθμισμένη μορφή μουσικής και χαρακτηρίζεται ως μουσικός “ευνουχισμός”.¹⁰⁷ Η δεύτερη κατηγορία που της προσάπτεται είναι η ιδεολογική διαφθορά. Παρουσιάζει, από πλευράς της εταιρείας, μια χειριστική πρακτική “αναπαράγοντας γραφειοκρατικό ορθολογισμό, διαιωνίζοντας την αλλοτρίωση και την λανθασμένη συνείδηση.”¹⁰⁸ Ακόμα και η συνεισφορά της στην αύξηση παραγωγικότητας κατά τη χρήση της σε εργασιακούς χώρους συνοδεύεται με το γεγονός πως σε περιπτώσεις, έστω ασυνείδητα, η ύπαρξη μουσικής δημιουργεί στους εργαζόμενους την αίσθηση πως παρακολουθούνται.¹⁰⁹

Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε, πως η Muzak κατάφερε δύο πράγματα. Αρχικά, το να δημιουργήσει ένα αποτελεσματικό δίκτυο διακίνησης ήχου και, σε δεύτερο επίπεδο, το να μετατοπίσει την προσοχή του κόσμου από την μουσική¹¹⁰ ανοίγοντας την συζήτηση για συνειδητή και ασυνείδητη ακρόαση, κάτι που ενδεχομένως να έχει κοινά στοιχεία και με άλλες αισθητικές προσεγγίσεις του 20ού αιώνα. Το προϊόν της βασίζεται στην αρχή ότι δεν ενσωματώνεται απλά μέσα στην κοινωνία, αλλά σε μεγάλο βαθμό την διαμορφώνει. Ο Allan Kaprow στο *Μανιφέστο* του, το 1966, αναφέρει πως αν η μουσική της Muzak αφαιρεθεί απότομα από ένα εστιατόριο θα

διάρκειά τους. Χαρακτηριστικό των συγκεκριμένων αυτών δράσεων είναι πως υπάρχει αλληλεπίδραση καλλιτεχνών και συμμετεχόντων και πως λαμβάνουν χώρα σε μη συμβατικές τοποθεσίες.

¹⁰⁶ Vanel, "John Cage's Muzak-Plus", 103.

¹⁰⁷ Simon C. Jones & Thomas G. Schumacher, “Muzak: On the Functional Music and Power”, *Critical Studies in Mass Communication* 9, No. 2 (June 1992), 156-69: 156.

¹⁰⁸ Jones & Schumacher, “Muzak: On the Functional Music and Power”, 156.

¹⁰⁹ Vanel, "John Cage's Muzak-Plus", 120. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται “Hawthorne effect”.

¹¹⁰ Ο.π., 107.

δημιουργηθεί ένα αίσθημα κενού.¹¹¹ Αυτό δεν υπονοεί απαραίτητα την επίτευξη ενός εθιστικού προϊόντος, όσο τη δημιουργία μιας συνεχής αισθητικής παρουσίας στο καθημερινό περιβάλλον.¹¹²

John Cage: χρήση τυχαιότητας, περιβάλλοντος και η αισθητική της σιωπής

Ήδη, οι αναφορές που κάναμε στις προηγούμενες υποενότητες, από τον Cahill μέχρι τον Satie και την Muzak, φανερώνουν μια εξελικτική πορεία σκέψης και αντίληψης αρκετά ρηξικέλευθη για την εποχή όπου τοποθετούνται. Τις δεκαετίες από το 1940 μέχρι το 1960 περίπου, ο John Cage πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα, όχι μόνο με το έργο του ως συνθέτης αλλά και ως συγγραφέας, αφήνοντας πίσω του μια σειρά από πολύ ενδιαφέροντα κείμενα στα οποία περιγράφεται μια φιλοσοφία συνθετικής διαδικασίας, αρκετά διαφορετικής από ότι συνηθιζόταν ως τότε.

Το *Silence: Lectures and Writings*, αποτελεί μια συλλογή με κείμενα και ομιλίες του Cage που χρονολογούνται από το 1939, με το βιβλίο να εκδίδεται το 1961. Είναι ένα τεκμήριο που δεν αφορά μόνο μουσικούς, αλλά πάσης φύσεως καλλιτέχνες και θεωρητικούς της τέχνης. Ο John Rockwell, σχολιάζοντάς το στην εφημερίδα *The New York Times*, το χαρακτήρισε ως το βιβλίο με “την μεγαλύτερη επιρροή ως προς την μεταφορά της Οριεντάλ σκέψης και των θρησκευτικών ιδεών στην καλλιτεχνική πρωτοπορία (*vanguard*) —όχι μόνο στην μουσική αλλά στον χορό, την τέχνη όπως και στην ποίηση.”¹¹³ Στο βιβλίο αυτό, μεταξύ άλλων, παρουσιάζεται μια μινιμαλιστική φιλοσοφία σύνθεσης που, μαζί με “στοιχεία τυχαιότητας” που χρησιμοποίησε πολύ ο Cage,¹¹⁴ προτείνει την αποδοχή των περιβαλλοντικών ήχων μέσα στη μουσική.¹¹⁵

Ο Cage αρχίζει να χρησιμοποιεί το τυχαίο στη μουσική του στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Αυτή η ιδέα προκύπτει από το ενδιαφέρον που έδειξε ο συνθέτης για την Ασιατική και Ινδική φιλοσοφία καθώς βασίζεται στην αντίληψη πως δίνοντας ένα υλικό ήχων και ρυθμών μέσα σε έναν δεδομένο χρόνο¹¹⁶ (την διάρκεια του έργου), άσχετα από τον τρόπο που θα χρησιμοποιηθούν, το

¹¹¹ Allan Kaprow, “Manifesto (1966)”, στο *Essays on the Blurring of Art and Life*, επιμ. Jeff Kelley (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1993), 81-83: 83.

¹¹² Vanel, “John Cage's Muzak-Plus”, 107.

¹¹³ Cage, *Silence*, iv. Αναφέρεται στην ενότητα “About the Author”.

¹¹⁴ Όπως έκαναν και άλλοι συνθέτες πειραματικής μουσικής όπως ο La Monte Young (*Poem* 1960), ο Christopher Hobbs (*Voiceworks*, 1967), ο George Brecht (*Card Piece for Voices*, 1959) κ.ά. Βλ. Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 37-38.

¹¹⁵ Douglas Kahn, “John Cage: Silence and Silencing”, *The Musical Quarterly* 81, No. 4 (1997), 556-98: 556.

¹¹⁶ Cage, *Silence*, 63. Στην υποσημείωση ν. 3 αναφέρεται στα τέσσερα χαρακτηριστικά του ήχου (τονικό ύψος, αγωγική ένταση και διάρκεια) και επισημαίνει πως μόνο η διάρκεια, από αυτά τα τέσσερα, μπορεί να χαρακτηρίσει και τον ήχο και την σιωπή.

αποτέλεσμα θα έχει ενδιαφέρον. Αν και το τυχαίο εδραιώθηκε επίσημα σαν συνθετική διαδικασία από τον Cage, ο Pierre Boulez είχε καταλάβει πως και η χρήση του δωδεκαφθογγισμού είχε μέσα της στοιχεία τυχειότητας, αν και όχι με την ίδια, εννοιολογικά, προσέγγιση του Cage.¹¹⁷

Εξίσου σημαντικό στοιχείο της μουσικής του Cage, είναι και το στοιχείο της σιωπής. Η χρήση της παύσης, ανέκαθεν ήταν σημαντικό μέρος της μουσικής, όμως συνήθως χρησιμοποιούνταν ως στοιχείο που προσδίδει προσμονή με σκοπό να δημιουργηθεί μια εντύπωση με αυτό που ακολουθεί. Εκείνος όμως, δεν το χρησιμοποιεί σαν ένα μέρος αναμονής και ξεκούρασης, αλλά ως μια ευκαιρία συνειδητής ακρόασης και σκέψης:¹¹⁸

“Το υλικό της μουσικής είναι ο ήχος και η σιωπή. Η ενσωμάτωσή τους είναι σύνθεση.”¹¹⁹

Ο συνδυασμός αυτών των δύο τεχνικών του Cage είναι αυτό που άλλαξε το τι σημαίνει περιβαλλοντική μουσική. Η έννοια του όρου γίνεται πιο κυριολεκτική, αφού στα έργα του οι (τυχαίοι) ήχοι που υπάρχουν στον περιβάλλοντα χώρο κατά την εκτέλεση είναι εξίσου σημαντικοί με αυτούς που παράγει ο εκτελεστής συνειδητά. Μέσα από αυτές τις ιδέες, προκύπτουν έργα όπως το *Music of Changes* και το *Imaginary Landscape No. 4*. Το *Music of Changes* (1951) είναι ένα έργο για πιάνο που το ηχητικό του υλικό επιλέχθηκε από τον συνθέτη με τη “μέθοδο λήψης χρησμών”, στρίβοντας τρία νομίσματα έξι φορές, εμπνεόμενος από το κινέζικο βιβλίο *I Ching* (*Βιβλίο των αλλαγών*). Το *Imaginary Landscape No. 4* (1951), για 24 εκτελεστές και 12 ραδιόφωνα, έχει συντεθεί με παρόμοιες τεχνικές τυχειότητας, οι οποίες καθόριζαν την ένταση, την διάρκεια και τον συντονισμό των σταθμών.¹²⁰ Εδώ, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, ο Cage δίνει στους εκτελεστές ένα συνθετικό υλικό ορίζοντάς τους συγκεκριμένα, μόνο την διάρκεια. Η έκταση της παρτιτούρας προσδίδει την συνολική διάρκεια του έργου. Κάθε μισή ίντσα της αντιστοιχεί σε ένα

¹¹⁷ Πολ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα μουσική*, μτφ. Μαρία Κώστιου (Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε., 1993), 282-83. Επίσης, βλ. James Pritchett, Laura Kuhn, και Charles Hiroshi Garrett, "Cage, John", *Grove Music Online*. 2012. Τελευταία πρόσβαση στις 5/3/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223954>.

¹¹⁸ Το στοιχείο αυτό της “σιωπής” και του “κενού”, ακόμα και με μια γρήγορη ματιά, μπορεί να παρατηρηθεί και στον γραπτό λόγο του Cage. Κάποια κεφάλαια του βιβλίου *Silence* έχουν γραφτεί έχοντας αδικαιολόγητα κενά μέσα στη ροή των κειμένων τους. Ενδεικτικά, βλ.: Cage, “Composition as Process”, στο *Silence*, 18-34 ή Cage, “Lecture on Nothing”, στο *Silence*, 109-126.

¹¹⁹ Cage, *Silence*, 62.

¹²⁰ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 103-05. Επίσης, βλ. Cage, *Silence*, 57-60. Στο Κεφάλαιο “Composition” περιγράφεται από τον Cage αναλυτικά η συνθετική διαδικασία του *Music of Changes* και του *Imaginary Landscape No. 4*, με τη χρήση του *I Ching*.

δευτερόλεπτο, κάνοντας το έργο να διαρκεί συνολικά 4'40''.¹²¹ Όπως σχολιάζει και ο ίδιος για το έργο:

*“Δόθηκε ένας καμβάς χρόνου, φιλόξενος και για θόρυβο και για μουσικούς τόνους, πάνω στον οποίο, μπορεί να σχεδιαστεί μουσική.”*¹²²

Το ιδιαίτερο αυτού του έργου είναι πως, κάνοντας τέτοιου είδους χρήση του χώρου, κάθε εκτέλεση του είναι μοναδική και μη επαναλήψιμη. Το ηχητικό αποτέλεσμα εξαρτάται κυρίως από το μέρος όπου λαμβάνει χώρα η εκτέλεση, αφού το ραδιόφωνο εκπέμπει ανάλογα με τα σήματα της κάθε περιοχής. Το μέρος της εκτέλεσης γίνεται το συνθετικό υλικό το οποίο εκτός από τις εκπομπές του ραδιοφώνου μπορεί να περιλαμβάνει οτιδήποτε συμβαίνει μέσα στον χώρο: από ομιλίες, ως κουδούνισμα τηλεφώνου και θόρυβο.

Στα όρια αυτών των ιδεών φτάνει ο Cage με ένα από τα γνωστότερα έργα του, το 4'33'' (1952). Μιας και αποτελεί ένα από τα πλέον πολυσυζητημένα θέματα της τέχνης του 20ου αιώνα δεν θα αναλύσω ιδιαίτερα την ιστορία του. Αρκεί να αναφερθεί ότι είναι ένα κομμάτι για πιάνο σε τρία μέρη, όπου ο πιανίστας εμφανίζεται στην σκηνή και, για τέσσερα λεπτά και τριάντα τρία δευτερόλεπτα, μένει αδρανής, επισημαίνοντας μόνο την αλλαγή των μερών κλείνοντας και ανοίγοντας το καπάκι του πιάνου.¹²³

Το έργο αυτό δεν αποτελεί προσπάθεια του συνθέτη να επιβάλλει ησυχία. Έτσι κι αλλιώς ήξερε πολύ καλά ότι κάτι τέτοιο δεν είναι εφικτό.¹²⁴ Αυτό που έκανε ήταν ότι αντικατέστησε την έννοια της απουσίας του ήχου με την απουσία επιτηδευμένου ήχου.¹²⁵ και ακόμα περισσότερο, κατέρριψε την παρουσία του αναμενόμενου ήχου.¹²⁶ Ακριβώς όπως και οι μονοχρωματικοί πίνακες του Rauschenberg,¹²⁷ έτσι και το μουσικό έργο μπορεί να είναι φαινομενικά άδειο και ταυτόχρονα

¹²¹ Charles Hamm, "Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism", *The Journal of Musicology* 15, No. 2 (1997), 278-89: 283.

¹²² Hamm, "Privileging the Moment", 283.

¹²³ Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 35. Στη σελίδα αυτή ο Nyman παρουσιάζει την παρτιτούρα του έργου. Εκεί, αναγράφεται ο διαχωρισμός των μερών σε 33'', 2'40'' και 1'20''. Επίσης, βλ. Kahn, "John Cage: Silence and Silencing", 559.

¹²⁴ "Δεν υπάρχει η έννοια του άδειου χώρου ή του άδειου χρόνου. Υπάρχει πάντα κάτι να δούμε, κάτι να ακούσουμε. Για την ακρίβεια, αν προσπαθήσουμε να προκαλέσουμε σιωπή (make silence), δεν μπορούμε." βλ. Cage, *Silence*, 8.

¹²⁵ Pritchett, et al., "Cage, John", *Grove Music Online*. Επίσης, βλ. Kahn, "John Cage: Silence and Silencing", 558.

¹²⁶ Μάλιστα, αυτό είναι και το κριτήριο του Cage ως προς την διάκριση των έργων που κατατάσσει ως πειραματικά: "Η πειραματική μουσική μπορεί να έχει πολλούς ορισμούς, αλλά εγώ χρησιμοποιώ τον όρο πειραματική εννοώντας ότι κάποιος κάνει μια ενέργεια της οποίας το αποτέλεσμα δεν είναι προκαθορισμένο." Βλ. Richard Kostelanetz and John Cage, "The Aesthetics of John Cage: A Composite Interview", *The Kenyon Review* 9, No. 4 (1987), 102-30: 110.

¹²⁷ Ο Robert Rauschenberg, το καλοκαίρι του 1952 στο Black Mountain College, παρουσίασε μια σειρά από μονοχρωματικούς πίνακες, οι οποίοι έχουν λάβει πολλές ερμηνείες. Η ιδέα ήταν πως δημιουργούσε ένα πλαίσιο που

λειτουργικό.¹²⁸ Η παρουσία της σιωπής λοιπόν (εκ μέρους του εκτελεστή), λειτουργεί σαν υπενθύμιση, πως “*όπως έχουμε μάτια έχουμε και αυτιά, και είναι η δουλεία μας όσο είμαστε ζωντανοί να τα χρησιμοποιούμε.*”¹²⁹ Είναι μια παρότρυνση του συνθέτη να επικεντρωθεί η προσοχή στους ανεπιτήδευτους “*παρασκηνιακούς*” ήχους του περιβάλλοντος χώρου¹³⁰ και στον ρόλο της παρουσίας μας μέσα σε αυτόν. Το παρασκήνιο, σαν έννοια, έχει τον ρόλο του κομπάρσου. Αποτελεί κάτι που υπάρχει μόνο για να πλαισιώνει το κυρίως έκθεμα. Με αυτό τον τρόπο ο Cage φέρνει το “*παρασκήνιο*” στο προσκήνιο.

Ο Debussy στο άρθρο του σχετικά με τη “*μουσική της υπαίθρου*” (“*Musique de plein air*”), ξεκινά, πολύ πριν τον Cage, να παροτρύνει την μουσική κοινότητα να γράψει μουσική με σκοπό να παιχτεί σε υπαίθριους χώρους, αφού τα δέντρα τα φύλλα και τα λουλούδια μπορούν να ενταχθούν στη μουσική με έναν πολύ φυσικό και αρμονικό τρόπο. Αυτά τα στοιχεία της φύσης θα μετατρέπονταν σε μουσικά όργανα που οι ήχοι τους θα γίνονταν μέρος του μουσικού αποτελέσματος.¹³¹ Ο Cage, όμως, επέκτεινε κατά πολύ αυτή την ιδέα, απευθυνόμενος σε πάσης φύσεως περιβάλλοντα και όχι μόνο τα φυσικά. Ακόμη δε περισσότερο, τα αντιμετώπισε, όχι απλώς σαν ένα επιπλέον υλικό που μπορεί να ενισχύσει το μουσικό αποτέλεσμα, αλλά και σαν το κύριο υλικό ακρόασης, εντάσσοντας σε αυτή την ιδέα την έννοια της σιωπής. Μια έννοια που δεν

επέτρεπε την εισαγωγή εξωτερικών περιβαλλοντικών στοιχείων μέσα σε αυτό και μάλιστα, επεδίωκε να στρέψει την προσοχή σε αυτά τα στοιχεία. Εν παραδείγματι, υπήρχε ένας ολόλευκος πίνακας που το περιεχόμενο του διαφοροποιούνταν ανάλογα με εξωτερικούς παράγοντες. Αυτοί οι παράγοντες μπορεί να ήταν οι σκιές των ανθρώπων που κοιτούσαν τον πίνακα (κανείς μπορούσε να καταλάβει πόσος κόσμος παρατηρεί τον πίνακα ανάλογα με το μέγεθος της σκιάς), το φως (το οποίο μεταβαλλόταν κατά το πέρασμα της ημέρας) και άλλες πολλές αντανακλάσεις. Υπό μια διαφορετική ερμηνεία, μέσα στον χαοτικό σύγχρονο τρόπο ζωής (ο συγγραφέας αναφέρεται στη δεκαετία του 1950), ο πίνακας προσφέρει ένα “*κενό*” χώρο ή μια πρόταση ελευθερίας μέσα από το δικαίωμα για “*απραξία*”. Βλ. Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde (Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham)* (New York: Penguin Books, 1976), 203-04. Ο Cage αφιερώνει ένα κεφάλαιο στο *Silence: Lectures and Writings*, στον Rauschenberg (“*On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work*”). Αναφερόμενος στον λευκό πίνακα: “*Οι λευκοί πίνακες ήταν αεροδρόμια για φώτα, σκιές, και σωματίδια.*” Βλ. Cage, *Silence*, 102.

¹²⁸ Stefanou, “*Placing the Musical Landscape*”, 85. Στο προαναφερθέν κεφάλαιο του Cage (“*On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work*”), ο συνθέτης αναφέρει πως “*έναν καμβά δεν είναι ποτέ άδειος.*”: Cage, *Silence*, 98. Κανείς θα μπορούσε να διακρίνει αναλογίες και σε σχέση με το 4’33’’. Μάλιστα, οι μονοχρωματικοί πίνακες του Rauschenberg αποτέλεσαν και παρότρυνση για τον Cage να γράψει το 4’33’’: Kostelanetz and Cage, “*The Aesthetics of John Cage*”, 121.

¹²⁹ Cage, *Silence*, 12.

¹³⁰ Επίσης, βλ. Kahn, “*John Cage: Silence and Silencing*”, 560.

¹³¹ Claude Debussy, “*Open-air Music*”, στο *Monsieur Croche the Dilettante Hater*, επιμ. Noel Douglas, μτφ. B. N. Langdon Davies (New York: Dover Publication, Inc., 1962), 31-33. Μουσική για υπαίθρια εκτέλεση συνηθιζόταν στις στρατιωτικές μπάντες. Μα, όπως ο ίδιος ο συνθέτης αναρωτιέται, γιατί “*οι ανέσεις της πλατείας και οι περίπατοι να μονοπωλούνται από τις στρατιωτικές μπάντες;*” βλ. Debussy, “*Open-air Music*”, 32. Στο βιβλίο αυτό, βρίσκεται η συλλογή των άρθρων του Debussy, όπως εκδόθηκαν μεταφρασμένα στα αγγλικά (από τον Davies) το 1927. Τα άρθρα αυτά γράφτηκαν μεταξύ της περιόδου 1901-1906.

απευθύνεται στο περιβάλλον, αλλά στον άνθρωπο. Εν τέλει, το “*κύριο μήνυμα της σιωπής, φαίνεται να είναι πως τα πάντα επιτρέπονται*”.¹³²

¹³² Tannenbaum, "A Meeting of Sound Minds". Στη συνέντευξη αυτή, γίνεται μια συζήτηση μεταξύ του δημοσιογράφου, του Brian Eno και του John Cage. Η συγκεκριμένη φράση, είναι διαπίστωση του δημοσιογράφου (με την οποία ο Cage συμφώνησε).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΑΣΤΙΚΟΙ ΗΧΟΙ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Εισαγωγή

Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα τόσο η Ευρώπη όσο και η Αμερική άρχισαν να γνωρίζουν ραγδαίες τεχνολογικές αλλαγές. Η χρήση του ηλεκτρικού ρεύματος, έδωσε νέες δυνατότητες ανάπτυξης. Η δεύτερη βιομηχανική επανάσταση (1870-1914) συμπίπτει με την εξέλιξη των μηχανών, οι οποίες αρχίζουν να χρησιμοποιούνται όλο και περισσότερο. Μεταξύ των σημαντικών τεχνολογικών εφευρέσεων της εποχής ήταν το τηλέφωνο, ο φωνογράφος, η επίτευξη κινούμενης εικόνας, ο ανελκυστήρας (που έκανε εφικτή τη δημιουργία ουρανοξυστών), τα αυτοκίνητα, τα αεροπλάνα (στον 20^ο αιώνα) και η δημιουργία σημαντικών οικιακών ηλεκτρικών συσκευών, όπως το πλυντήριο και το ψυγείο.¹³³ Η τεχνολογική αυτή ανάπτυξη επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την καθημερινότητα των πολιτών. Όλο το περιβάλλον στο οποίο ζούσε κανείς, οπτικά, ακουστικά, χωρικά, είχε αλλάξει σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες. Δόθηκαν έτσι νέες δυνατότητες και στους καλλιτέχνες, τόσο σε επίπεδο προβληματισμού και έμπνευσης όσο και σε επίπεδο δημιουργίας. Φυσικά, το περιβάλλον των αρχών του 20^{ου} αιώνα διαμορφώθηκε σε μεγάλο βαθμό και από τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, καθώς ήδη στο ξεκίνημά του ξέσπασε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος (1914-1918).

Σε αυτό το κεφάλαιο, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο οι παράγοντες αυτοί διαμόρφωσαν καλλιτεχνικά κινήματα (δίνοντας έμφαση στον Φουτουρισμό) και τάσεις που σημάδεψαν την αρχή του 20ού αιώνα. Επιπλέον, θα αναλυθούν παραδείγματα έργων και συνθετών, στους οποίους η ατμόσφαιρα και το ακουστικό περιβάλλον της εποχής τους — συνειδητά ή ασυνειδητά— εισβάλλουν στη συνθετική τους διαδικασία και φυσικά στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Κοινή αφετηρία μελέτης αποτελεί το κίνημα του Φουτουρισμού, καλλιτεχνικό ρεύμα με πολιτικές και κοινωνικές προεκτάσεις, το οποίο εκφράζει σε μεγάλο βαθμό την εποχή που ταλαντεύεται έντονα ανάμεσα στην πολεμική βία και την επιθυμία για δημιουργία και εκσυγχρονισμό.

¹³³ Buchanan, “History of Technology”, *Encyclopædia Britannica*· Vaclav, *Creating the Twentieth Century*, 33-36.

Τα παραδείγματα συνθετών οι οποίοι επιλέχθηκαν συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με τον Φουτουρισμό και την αισθητική που αυτός προσβέυει. Επιπροσθέτως, παράγοντας επιλογής τους αποτέλεσε και η σύνδεση με τα υπόλοιπα Κεφάλαια (1 και 3), αλλά και κάποια κοινά στοιχεία που οι συγκεκριμένοι συνθέτες μοιράζονται αισθητικά και υφολογικά. Η σύνδεσή τους με το Παρίσι,¹³⁴ τις ΗΠΑ, το ενδιαφέρον τους για τα “*Intonarumori*”¹³⁵ του Russolo αλλά και η χαρακτηριστική χρήση ήχων του αστικού περιβάλλοντος στα έργα τους είναι κάποια από αυτά τα κοινά στοιχεία. Επιπλέον, έχει ενδιαφέρον να εξεταστεί η σχέση αυτών των συνθετών με το κίνημα του Φουτουρισμού, καθώς υπάρχει ασυμφωνία ως προς τον χαρακτηρισμό τους ως “φουτουριστές συνθέτες”, με τους ίδιους μάλιστα να αρνούνται κατηγορηματικά αυτόν τον τίτλο.

Φουτουρισμός: βιομηχανική “φασαρία” ως καλλιτεχνική αισθητική

Οι προαναφερθείσες αλλαγές δεν άφησαν αδιάφορη την καλλιτεχνική κοινότητα. Ο πρώτος ο οποίος προσπάθησε να αφογκραστεί την νέα αυτή πραγματικότητα ήταν ο Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944),¹³⁶ ο οποίος το 1909 ιδρύει το καλλιτεχνικό κίνημα των “Φουτουριστών”.¹³⁷ Η ιστορία του Φουτουρισμού, σε πρώτο επίπεδο, μπορεί να μελετηθεί από τα μανιφέστα της, καθώς έχουν γραφτεί ξεχωριστά για κάθε μορφή τέχνης από τους εκπροσώπους του κινήματος.¹³⁸ Πιο συγκεκριμένα, το 1909 εκδίδεται το πρώτο Μανιφέστο για τον Φουτουρισμό από τον Marinetti. Η πρώτη έκδοση ήταν στα Ιταλικά και συμπεριελήφθη στο πρωτοσέλιδο της εφημερίδας *Gazzetta dell'Emilia*, υπό τον τίτλο “Il ‘Futurismo’”, στις 5 Φεβρουαρίου του 1909 στην

¹³⁴ Το Παρίσι συμπεριλαμβάνεται σε ένα από τα πρώτα μέρη όπου μεταδόθηκαν οι ιδέες του Φουτουρισμού ήδη από την δεκαετία το 1910. Οι αστικοί και βιομηχανικοί ήχοι προσέκλυσαν το ενδιαφέρον Γάλλων καλλιτεχνών κάθε είδους. Ο Erik Satie αποτελεί ένα αμφιλεγόμενο αλλά παράλληλα χαρακτηριστικό παράδειγμα των συγκεκριμένων ιδεών στον κλάδο της μουσικής: Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 47, 51.

¹³⁵ Κάποιοι από αυτούς μάλιστα, είχαν γνωρίσει τον Russolo και τις μηχανές του κατ’ ιδίαν. Ο Sergei Diaghilev (συμμετείχε με το διάσημο “Ballet Russes” στο *Parade* του Satie) τον γνώρισε στο Μιλάνο το 1915, ενώ την εισαγωγή της παρουσίασης του “*rumorarmonio*” (μηχανή κατασκευής του Russolo) επιμελήθηκε ο Edgard Varèse: Edward Venn, “Rethinking Russolo”, *Tempo* 64, No. 251 (2010), 8-16: 12. Μάλιστα, ο Diaghilev επισκέφτηκε ξανά την Ιταλία και πιο συγκεκριμένα τη Ρώμη, το 1917 μαζί με τους Pablo Picasso και Jean Cocteau κατά τη διάρκεια της συνεργασίας τους για τη δημιουργία του μπαλέτου *Parade*, όπου και συναναστράφηκαν με τον Russolo και τις μηχανές του. Βλ. Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 60.

¹³⁶ Ο F. T. Marinetti, ήταν ποιητής και λογοτέχνης που γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Μέχρι το 1909, όπου και έγραψε το “Manifesto” για τον Φουτουρισμό, σπούδασε νομική και έζησε στη Γαλλία και στην Ιταλία γράφοντας άρθρα και βιβλία και στις δύο γλώσσες: Marjorie G. Wynne, και Luce Marinetti Barbi, “F.T Marinetti and Futurism”, *The Yale University Library Gazette* 57, No. 3/4 (1983), 104-37: 107-08.

¹³⁷ Flora Dennis and Jonathan Powell, “Futurism”, *Grove Music Online*, 2001. Τελευταία πρόσβαση 8/4/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10420>.

¹³⁸ Ενδεικτικά παραθέτω μια ιστοσελίδα/κατάλογο των Manifesti που γράφτηκαν από το 1909-1933, για κάθε είδους τέχνη. Βλ. “Italian Futurism: Manifestos”. Τελευταία πρόσβαση 10/4/2020. <https://www.italianfuturism.org/manifestos/>.

Μπολόνια.¹³⁹ Η έκδοση που επικράτησε όμως, δημοσιεύτηκε αρχικά στα γαλλικά στις 20 Φεβρουαρίου του 1909 στην εφημερίδα *Le Figaro* με τον τίτλο “Manifeste du Futurisme” και τον Απρίλη του ίδιου έτους, μεταφρασμένη στα ιταλικά στο περιοδικό *Poesia* με τίτλο “Manifesto del futurismo”.¹⁴⁰

Ο Φουτουρισμός, όπως επινοήθηκε από τον Marinetti, ήταν ένα κίνημα με επαναστατική φιλοσοφία σκέψης, όχι μόνο για την λογοτεχνία αλλά και για την πολιτική, την μόδα, την γαστρονομία, την φωτογραφία, την γλυπτική, την ζωγραφική, την μουσική, την φιλοσοφία και τον καθημερινό τρόπο ζωής.¹⁴¹ Για τον ίδιο, η Ιταλία ήταν ένα μουσείο που δόξαζε την αρχαιότητα. Μέσω του Φουτουρισμού εκείνος επεδίωκε τον “βίαιο” εκσυγχρονισμό της τέχνης και του τρόπου ζωής της χώρας του. Όλος ο εκσυγχρονισμός της, σε κοινωνικό, καλλιτεχνικό και πολιτικό επίπεδο, βασιζόταν στον κυρίαρχο τότε εγχώριο μύθο της “νέας Ιταλίας”.¹⁴² Στην προκειμένη περίπτωση, αυτό σήμαινε πως η αρχαιότητα έπρεπε να καταστραφεί και τη θέση της να πάρει ο “φουτουριστικός” κόσμος των μηχανών:

“10. Θα καταστρέψουμε τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες, κάθε είδους ακαδημίες, θα πολεμήσουμε τον μοραλισμό, τον φεμινισμό, κάθε καιροσκοπική ή χρηστική δειλία.”¹⁴³

¹³⁹ Antonio Castronuovo, “Futurismo con la ‘esce’”, Istituto Per i Beni Artistici, Culturali e Naturali - Regione Emilia-Romagna. Τελευταία πρόσβαση 31/3/21. <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200804/xw-200804-a0036>. Επίσης, βλ.: Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 50· Paolo Tonini, *I Manifesti del Futurismo Italiano (1909-1945)* (Gussago: Edizioni dell’Arengario, 2011), 7.

¹⁴⁰ Mark A. Radice, “‘Futurismo’: Its Origins, Context, Repertory, and Influence”, *The Musical Quarterly* 73, No. 1 (1989), 1-17: 1. Το μανιφέστο υπάρχει μεταφρασμένο στα αγγλικά στη συλλογή μανιφέστων του U. Apollonio. Βλ. Filippo Tommaso Marinetti, “The Founding and Manifesto of Futurism”, στο *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, επιμ. Umbro Apollonio, μτφ. R. W. Flint (New York: Viking Press, 1973), 19-24. Επίσης, βλ. Tonini, *I Manifesti del Futurismo Italiano*, 7. Αποτελεί ένα αρχαιακό τεκμήριο με κατάλογο των δημοσιεύσεων του μανιφέστου σε εφημερίδες και περιοδικά, με συνοδεία εικόνων του πρωτότυπου υλικού (στο υλικό αυτό συμπεριλαμβάνονται και η ιταλική και η γαλλική έκδοση, καθώς και η δημοσίευση στην *Gazzetta dell’Emilia*).

¹⁴¹ Radice, “‘Futurismo’”, 1-2· Dennis and Powell, “Futurism”, *Grove Music Online*.

¹⁴² Emilio Gentile, *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism, and Fascism* (Westport, Connecticut - London: Praeger, 2003), 28.

¹⁴³ Marinetti, “The Founding and Manifesto of Futurism”, 22. Έχει ιδιαίτερη σημασία να γίνει διευκρίνιση ως προς το σχόλιο του Marinetti περί φεμινισμού. Είχε εκδηλωθεί έντονος μισογυνισμός στα κείμενα, κυρίως των ιδρυτικών μελών του κινήματος. Η απέχθεια αυτή απευθύνεται κατά βάση, σε συγκεκριμένα στερεότυπα που επικρατούσαν στα τέλη του 19ου αιώνα και, πιο συγκεκριμένα, σε ένα δίπολο εκδοχών της γυναικείας φύσης. Η πρώτη είναι η “femme fatale” εκδοχή —η γυναίκα ως σύμβολο πόθου των αντρών και η πηγή της καταστροφής τους— και η δεύτερη εκδοχή, αυτή που την ταυτίζει με μια καθαγιασμένη εικόνα, ως έναν “άγγελο επί γης”, ή την “παρθένα-μάρτυρα”. Αυτά τα δύο πρότυπα πίστευαν οι φουτουριστές ότι με κάποιο τρόπο τους περιορίζουν και επεδίωκαν την “απελευθέρωσή” τους από αυτά. Η εξάρτηση των αντρών από τη γυναικεία φύση, για τη διαδικασία της αναπαραγωγής, συμβόλιζε για εκείνους (πέρα από την βιολογική πορεία προς τον θάνατο) την αποτυχία μιας ολοκληρωτικής χειραφέτησης από το παρελθόν: “Όσο ο άντρας μπορεί να αναπαράγει τον εαυτό του μόνο μέσω της γυναίκας, όσο δεν μπορεί να δημιουργήσει τον εαυτό του όπως δημιουργεί μια μηχανή, παραμένει δέσμιος του παρελθόντος.”: Lucia Re, “Futurism and Feminism”,

Όλα τα παραπάνω, συνδέονται με τον εθνικισμό που κυριαρχούσε τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στην Ιταλία, ο οποίος καθόρισε την αντίληψη περί εκμοντερνισμού της κοινωνίας και της τέχνης. Ο μύθος της “νέας Ιταλίας” αντανακλά αυτή την αντίληψη εκμοντερνισμού.¹⁴⁴ Μάλιστα, είναι γνωστή η διασύνδεση του φουτουρισμού με τον φασισμό. Ο φασισμός βασίστηκε στην προπαγάνδα του φουτουρισμού και την εμμονή του με τις τεχνολογικές εξελίξεις και τον “μοντέρνο” τρόπο ζωής.¹⁴⁵ Ιδιαίτερα, η αισθητικοποίηση της πολιτικής και της ζωής του φουτουρισμού, σε έναν βαθμό, βρίσκει την εφαρμογή της στην πολιτική θεωρία του φασισμού.¹⁴⁶ Ο ίδιος ο Benito Mussolini έχει παραδεχτεί τη συνεισφορά του καλλιτεχνικού κινήματος:¹⁴⁷ “*Τώρα, δηλώνω επίσημα ότι, χωρίς τον φουτουρισμό, δε θα υπήρχε φασιστική επανάσταση.*”¹⁴⁸ Σαν κίνημα λοιπόν ο φουτουρισμός εξέφραζε την “εξέγερση” μιας ελίτ της νέας γενιάς Ιταλών, ενάντια στις παλαιότερες γενιές αστών, οι οποίοι μένοντας πιστοί στις παραδοσιακές αντιλήψεις εμπόδιζαν τον εκμοντερνισμό της Ιταλίας.¹⁴⁹

Η αισθητική της τέχνης του φουτουρισμού του Marinetti διατηρεί μια σχέση ανάμεσα στην καταστροφή και την δημιουργία, “*την βία (θάνατος) και τον ερωτισμό (έρως)*”.¹⁵⁰ Η εμμονή του με την ταχύτητα, τις μηχανές και την βιομηχανία όπως και η αντίφαση καταστροφής-δημιουργίας,¹⁵¹ εσωκλείεται στον τρόπο που αντιλαμβάνεται την “βία”. Για τον ίδιο, αποτελούσε

Annali d'Italianistica 7 (1989), 253–72: 253–55. Επίσης, βλ. Ursula Fanning, “Futurism and the Abjection of the Feminine”, στο *Futurism: Impact and Legacy*, επιμ. Giuseppe Gazzola (New York: Forum Italicum, 2011), 53–63: 54–55. Εντούτοις, υπήρχαν στο κίνημα και γυναίκες φουτουρίστριες, οι οποίες κατά κύριο λόγο εντάχθηκαν τις δεκαετίες του '20 και '30 (μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο). Κάποιες από αυτές υιοθέτησαν την πατριαρχική ρητορική των φουτουριστών, ενώ άλλες προσπάθησαν να εισάγουν στο κίνημα τη δική τους φωνή: Clara Orban, “Woman, Futurism, and Fascism”, στο *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*, επιμ. Robin Pickering-Lazzi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), 52–75: 52, 73.

¹⁴⁴ Gentile, *The Struggle for Modernity*, 28.

¹⁴⁵ Anne Bowler, “Politics as Art: Italian Futurism and Fascism”, *Theory and Society* 20, No. 6 (1991), 763–94: 784, 786.

¹⁴⁶ Bowler, “Politics as Art: Italian Futurism and Fascism”, 788.

¹⁴⁷ Gentile, *The Struggle for Modernity*, 41.

¹⁴⁸ Yvon De Begnac, *Taccuini Mussoliniani*, επιμ. F. Perfetti (Bologna: Il Mulino, 1990), 425. Η πρωτότυπη φράση στα Ιταλικά: “*Ora, io formalmente dichiaro che, senza futurismo, non vi sarebbe stata rivoluzione fascista.*”

¹⁴⁹ Gentile, *The Struggle for Modernity*, 29.

¹⁵⁰ Federico Luisetti, και Luca Somigli, “A Century of Futurism: Introduction”, *Annali D'Italianistica* 27 (2009), 13–21: 14. Ο “θάνατος” και ο “έρως” παρατίθενται από τους Luisetti και Somigli ως όροι που αντλούνται από τον κλάδο της φιλοσοφίας. Ήδη από την αρχαία Ελλάδα έχουν υπάρξει διαφορετικές ερμηνείες για αυτούς τους όρους από φιλοσόφους όπως ο Πλάτων, ο Σωκράτης, ο Επίκουρος ή και αργότερα ο Kant, ο Hegel, ο Nietzsche και ο Freud. Αρκετές από αυτές τις ερμηνείες συνδέουν αυτές τις έννοιες μεταξύ τους, εκφράζοντας συμβολικά τα δύο άκρα του κύκλου της ζωής. Στη συγκεκριμένη αναφορά λοιπόν, ο “θάνατος” απευθύνεται στην καταστροφή του παλιού και ο “έρως” στη γένεση του καινούργιου: Δημήτρης Τσατσούλης, “Θάνατος”, στο *Φιλοσοφικό Κοινωνιολογικό Λεξικό*, επιμ. Τάκης Χιωτάκης και Ευστράτιος Χωραφάς (Αθήνα: Κ. Καπόπουλος, 1995), 249–250.

¹⁵¹ Dennis, Powell, “Futurism”, *Grove Music Online*. Αυτή η έλξη του για τα δημιουργήματα της τεχνολογίας και των βιομηχανικών περιβαλλόντων όπως και για την βία και τον πόλεμο ως αισθητική της τέχνης, εκφράζεται κυρίως μέσα

μια κινητήρια δημιουργική δύναμη που θα μπορούσε να “μεταφραστεί ως ‘αγώνας’, ‘προσπάθεια’ ή ‘ενέργεια’.”¹⁵² Γράφοντας το μανιφέστο του 1909, λοιπόν, ο Marinetti επεδίωκε τη σκιαγράφηση της “νέας εποχής”, η οποία, σύμφωνα με τον ίδιο, έπρεπε να απαρνηθεί την δόξα του παρελθόντος. Δεν αντανακλά τόσο τις δικές του λογοτεχνικές πρακτικές, αλλά ένα όραμα για το μέλλον.¹⁵³

Το όραμα αυτό σύντομα άρχισε να επεκτείνεται και σε άλλες μορφές τέχνης, πέραν της λογοτεχνίας, δημιουργώντας ένα ωστικό κύμα μανιφέστων. Η εισαγωγή του Φουτουρισμού στη μουσική έγινε το 1912 από τον Francesco Balilla Pratella (1880-1955)¹⁵⁴ με το “Manifesto dei Musicisti Futuristi.”¹⁵⁵ Στο μανιφέστο του ακολουθεί παρόμοια γραμμή σκέψης με τον Marinetti, θεωρώντας και ο ίδιος αντίστοιχα πως η εξέλιξη στη μουσική θα έρθει κοιτώντας μπροστά και όχι με την προσκόλληση της ακαδημαϊκής σκέψης στις παραδοσιακές διδαχές των “παλαιών δασκάλων”¹⁵⁶ και την προσπάθεια μίμησης αυτών:

από το μανιφέστο του. π.χ. “4...ένα βρυχούμενο αυτοκίνητο που μοιάζει να τρέχει σε ένα αμπέλι είναι πιο όμορφο από τη Νίκη της Σαμοθράκης.” “9. Δοξάζουμε τον πόλεμο...”, “11. ...Εργοστάσια να κρέμονται από τα σύννεφα με τις στραβές γραμμές των καπνών τους, γέφυρες που δρασκελίζουν ποτάμια σαν γιγάντιοι αθλητές...”. Βλ. Marinetti, “The Founding and Manifesto of Futurism”, 21-24. Οι Luisetti και Somigli σχολιάζοντας αυτή την εμμονή του Marinetti για τις “λαμπερές μηχανές”, παρατηρούν πως αποτελεί μια προσπάθεια του ίδιου να ελέγξει τον ταχύ τεχνολογικό εκμοντερνισμό της εποχής του. Ο εκμοντερνισμός αυτός είναι ταυτόχρονα και δημιουργικός και καταστροφικός. Αυτό το δίπολο καταστροφής-δημιουργίας φαίνεται και από το λογοτεχνικό έργο του Marinetti “Mafarka le Futuriste” (1909) (το πρώτο λογοτεχνικό έργο που φέρει στον τίτλο του την ετικέτα του “Φουτουρισμού”), όπου η αναγέννηση του ήρωα μπορεί να προκύψει μόνο αν προηγηθεί η καταστροφή του: βλ. Luisetti, και Somigli, “A Century of Futurism: Introduction”, 15.

¹⁵² Günter Berghaus, “Violence, War, Revolution: Marinetti’s Concept of a Futurist Cleanser for the World”, *Annali D’Italianistica* 27 (2009), 23-71: 25-26.

¹⁵³ Marjorie Perloff, “Violence and Precision”: The Manifesto as Art Form”, *Chicago Review* 34, No. 2 (1984), 65-101: 68.

¹⁵⁴ Ο F. B. Pratella, Ιταλός συνθέτης, κριτικός και μουσικολόγος, σπούδασε μουσική στο Pesaro Liceo Musicale υπό τη διδασκαλία του, μάλλον συντηρητικών απόψεων, Pietro Mascagni. Βλ.: Benjamin Thorn, “Francesco Balilla Pratella (1880-1955)” στο *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, επιμ. Larry Sitsky (Westport: Greenwood Press, 2002), 380-84: 380. Flora Dennis, “Pratella, Francesco Balilla”, *Grove Music Online*, 2001. Τελευταία πρόσβαση 13/4/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22259>.

¹⁵⁵ Το μανιφέστο χρονολογείται συγκεκριμένα από 11 Οκτωβρίου του 1910, αλλά δεν τυπώθηκε μέχρι το 1912: βλ. Radice, “Futurismo”, 3. Η αγγλική του μετάφραση υπάρχει στη συλλογή μανιφέστων του U. Apollonio. Βλ. Balilla Pratella, “Manifesto of Futurist Musicians 1910”, στο *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, επιμ. Umbro Apollonio, μτφ. Caroline Tisdall (New York: Viking Press, 1973), 31-38.

¹⁵⁶ Pratella, “Manifesto of Futurist Musicians 1910”, 31-38: 37. Αξίζει να σημειωθεί πως αν και ο Marinetti και ο Pratella πίστευαν και οι δύο στον εκσυγχρονισμό της τέχνης, ωστόσο δεν τον αντιμετώπιζαν με τον ίδιο τρόπο. Μάλιστα, αρκετά μετά την έκδοση του μανιφέστου του (μετά το Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο) ο Pratella ανακοίνωσε πως δεν ήταν ευχαριστημένος με την επεξεργασία του μανιφέστου του από τον Marinetti: “Στον τομέα της μουσικής τείνω να αναδημιουργώ τον κόσμο ανθρώπινα και ποτέ να μην πηγαίνω ενάντια στην ανθρωπότητα και κατ’ επέκταση ενάντια στη φύση. Ομολογώ πως κάποιες βεβαιώσεις, πολεμικής και άλλες θεωρητικής φύσης, που κανείς μπορεί να διαβάσει στο μανιφέστο μου, αναφέρονται σε μια συμπάθεια μεταξύ μουσικής και μηχανών. Αυτές ούτε τις έγραψα ούτε καν τις σκέφτηκα εγώ και συχνά έρχονται σε αντίθεση με τις υπόλοιπες ιδέες. Αυτές οι εφευρέσεις προστέθηκαν από τον Marinetti αυθαιρέτως και την τελευταία στιγμή. Ήμουν λοιπόν έκπληκτος όταν τις διάβασα υπό την υπογραφή μου, αλλά είχε ήδη

“5. Την απελευθέρωση της ατομικής μουσικής ευαισθησίας από κάθε μίμηση ή επιρροή του παρελθόντος, αισθανόμενοι και τραγουδώντας με το πνεύμα ανοιχτό στο μέλλον. Αντλώντας έμπνευση και αισθητική από την φύση, μέσω των ανθρώπινων και μη φαινομένων που υπάρχουν σε αυτή. Αναδεικνύοντας το ανθρώπινο σύμβολο που συνεχώς ανανεώνεται από τις ποικίλες πτυχές της σύγχρονης ζωής και την αφθονία των στενών σχέσεων με την φύση.”¹⁵⁷

Το μανιφέστο του κατά κύριο λόγο αποτελεί μια κριτική της σύγχρονης τότε μουσικής της Ιταλίας, που κατά τον ίδιο μιμείται τις πρακτικές του παρελθόντος,¹⁵⁸ και ένα θεωρητικό τεκμήριο για την φουτουριστική μουσική. Η συνεισφορά του στον Φουτουρισμό αποδίδεται, ως επί το πλείστο, στο θεωρητικό και όχι τόσο στο συνθετικό του έργο το οποίο δεν θεωρείται αντιπροσωπευτικό δείγμα του κινήματος. Αν και, όπως φαίνεται από το πρώτο του μανιφέστο, ο ίδιος επιδιώκει να απομακρύνει την σύγχρονη σύνθεση από τις παραδοσιακές πρακτικές το προσωπικό του έργο δείχνει, ωστόσο, μια δυσκολία να αποφύγει το παραδοσιακό μουσικό του υπόβαθρο.¹⁵⁹

Ο εκμοντερνισμός που επεδίωκε ο Pratella, ίσως να ήταν διαφορετικός από αυτόν που επεδίωκαν οι υπόλοιποι φουτουριστές, πράγμα που είναι πιο ευδιάκριτο στο δεύτερο και το τρίτο μανιφέστο του. Το δεύτερο εκδόθηκε 11 Μαρτίου του 1911 με τον τίτλο “Il Manifesto Technico Della Musica Futurista”. Εκτός από την επίθεση προς τον ακαδημαϊσμό στα ιταλικά κονσερβατόρια, ζήτημα που για τον ίδιο αποτελούσε τροχοπέδη της εξέλιξης της μουσικής της Ιταλίας, ο Pratella κάνει λόγο για ρυθμική ελευθερία, χρήση ατονικότητας και μικροδιαστημάτων.¹⁶⁰ Στις 18 Ιουλίου του 1912 εκδίδεται το τρίτο μανιφέστο, “La Distruzione

συμβεί.”: Rodney J. Payton, “The Music of Futurism: Concerts and Polemics”, *The Musical Quarterly* 62, No. 1 (1976), 25-45: 32. Ίσως, αυτή η αυθαιρεσία, από τη μεριά του Marinetti, να σχετίζεται και με την επαφή του με το φασιστικό φρόνημα. Όπως προαναφέρθηκε, ο φασισμός βασίστηκε στην προπαγάνδα του Φουτουρισμού και την εμμονή του με τις τεχνολογικές εξελίξεις και το “μοντέρνο” τρόπο ζωής: Bowler, “Politics as Art: Italian Futurism and Fascism”, 784, 786.

¹⁵⁷ Pratella, “Manifesto of Futurist Musicians 1910”, 37.

¹⁵⁸Thorn, “Francesco Balilla Pratella (1880-1955)”, 380· Payton, “The Music of Futurism”, 33.

¹⁵⁹ Thorn, “Francesco Balilla Pratella (1880-1955)”, 380, 382. Ο Thorn, αμφισβητεί την συμβατότητα των γραπτών του Pratella περί φουτουρισμού, σε σχέση με τις πεποιθήσεις του. Θεωρεί πως αν και η όπερα *L'aviatore Dro* (1920) είναι το έργο του Pratella με τα περισσότερα φουτουριστικά στοιχεία στην μουσική του, εντούτοις η πλοκή της έχει στοιχεία που ο Marinetti δεν θα αποδεχόταν ως φουτουριστικά (παρακμή του ήρωα, ερωτισμό και ηρωική αυτοθυσία). Επίσης, αναφέρει την δυσκολία του να δεχτεί την σύνδεση μεταξύ μουσικής και τεχνολογίας και πως η εφεύρεση των “intonarumori” του Russolo δεν τον έβρισκε απόλυτα σύμφωνο (ασχέτως αν ο ίδιος χρησιμοποίησε κάποιες από αυτές τις μηχανές στη μουσική της όπερας *L'aviatore Dro*, έπειτα από παρέμβαση του Marinetti).

¹⁶⁰ Payton, “The Music of Futurism”, 32-33· Thorn, “Francesco Balilla Pratella (1880-1955)”, 382-83. Ο Thorn σημειώνει πως αν και οι ιδέες αυτές, σε αντίθεση με άλλα μέρη της Ευρώπης, ήταν νέες για την Ιταλία, όσον αφορά τα μικροδιαστήματα ο Ferruccio Busoni ήδη το 1906 έχει προτείνει την διαίρεση του τόνου στα τρία και στα έξι τμήματα.

Della Quadratura”, όπου ο Pratella παρουσιάζει ένα νέο σημειογραφικό σύστημα που στοχεύει στην απελευθέρωση της μουσικής από τον επαναλαμβανόμενο ρυθμικό παλμό.¹⁶¹

Αν και το θεωρητικό έργο του Pratella δείχνει μια αμφιλεγόμενα φουτουριστική αντίληψη του εκμοντερνισμού της μουσικής της Ιταλίας, τα μανιφέστα του παρουσιάζουν πολύ ενδιαφέρουσες ιδέες που μεταγενέστεροι καλλιτέχνες τις εκμεταλλεύονται στις μετέπειτα εποχές. “Είναι σημαντικό ως ένας από τους παρακινήτες νέων ιδεών παρά ένας πρεσβευτής αυτών.”¹⁶²

Την άποψη αυτή δεν φαίνεται να τη συμμερίζεται ο Luigi Russolo (1885-1947). Ο ίδιος εντάσσεται το 1910 στο κίνημα των φουτουριστών¹⁶³ και, παρόλο που ήταν ζωγράφος,¹⁶⁴ στις 11 Μαρτίου του 1913 εκδίδει ένα μανιφέστο για την μουσική με τίτλο “L’arte dei Rumori”¹⁶⁵ (“Η τέχνη των θορύβων”). Το μανιφέστο του, που έχει μορφή ανοιχτής επιστολής, απευθύνεται στον Pratella ως “σπουδαίο φουτουριστή συνθέτη”, δηλώνοντας πως αποτέλεσε για τον Russolo την κύρια έμπνευση για τη συγγραφή του “L’arte dei Rumori”:¹⁶⁶

*“Αγαπητέ Balilla Pratella, σπουδαίε φουτουριστή συνθέτη,
Στη Ρώμη, στο πολυπληθές Teatro Costanzi, καθώς άκουγα την ορχηστρική
παράσταση του επαναστατικού σου MUSICA FUTURISTA με τους φίλους μου*

¹⁶¹ Payton, “The Music of Futurism”, 32-33.

¹⁶² Thorn, “Francesco Balilla Pratella (1880-1955)”, 383.

¹⁶³ Payton, “The Music of Futurism”, 36. Μέχρι το 1913 που έγραψε το μανιφέστο του, ο Russolo εργάστηκε ως φουτουριστής ζωγράφος.

¹⁶⁴ Παρόλο που καταγόταν από μουσική οικογένεια, ο Russolo δεν είχε μουσική παιδεία. Αυτό το γεγονός, όπως επισημαίνουν οι Dennis και Powell, του έδωσε την ευκαιρία να προσεγγίσει το ζήτημα με μια ελευθερία που ο Pratella δεν την είχε. Βλ. Dennis and Powell, “Futurism”, *Grove Music Online*. Αυτή η παρατήρηση γίνεται πιο κατανοητή διαβάζοντας την τελευταία παράγραφο του μανιφέστου του (“L’arte dei Rumori”): “Δεν είμαι επαγγελματίας μουσικός και, κατ’ επέκταση, δεν έχω ακουστικές προκαταλήψεις ούτε έργα να υπερασπιστώ. Είμαι ένας φουτουριστής ζωγράφος που εκπέμπει πέραν του εαυτού του... Ως εκ τούτου, (είμαι) πιο τολμηρός από έναν επαγγελματία μουσικό, χωρίς να ανησυχώ για την εμφανή μου ανικανότητα [...]”: βλ. Luigi Russolo, *The Art of Noises*, 30. Παρ’ όλα αυτά ο Brown επισημαίνει ότι υπήρχε μία στοιχειώδης μουσική παιδεία, αφού ο Russolo διδάχθηκε βιολί και εκκλησιαστικό όργανο από τον πατέρα του: Barclay Brown, “The Noise Instruments of Luigi Russolo”, *Perspectives of New Music* 20, No. 1/2 (1981), 31-48: 31.

¹⁶⁵ Luigi Russolo, “The Art of Noises: Futurist Manifesto” στο *Audio Culture: Reading in Modern Music*, επιμ. Christoph Cox και Daniel Warner (New York: Continuum, 2008), 10-15: 10. Επίσης: Flora Dennis, “Russolo, Luigi”, *Grove Music Online*, 2001. Τελευταία πρόσβαση 18/4/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24174>. Το Μανιφέστο υπάρχει μεταφρασμένο στα αγγλικά από τον Barclay Brown: Luigi Russolo, *The Art of Noises*, μτφ. & εισαγωγή Barclay Brown (New York: Pendragon Press, 1986) 23-30.

¹⁶⁶ Η εγκυρότητα αυτής της δήλωσης μπορεί να τεθεί υπό αμφισβήτηση. Ο Payton παρατηρεί πως αν και ο Russolo υπαινίσσεται πως το μανιφέστο του αποτελεί λογική συνέπεια του μανιφέστου του Pratella, ο δεύτερος αρνείται οποιαδήποτε “συμπάθεια ανάμεσα στη μουσική και τις μηχανές”: Payton, “The Music of Futurism”, 36. Σε συνέχεια των προηγούμενων ισχυρισμών, ο Douglas Kahn υποστηρίζει πως το μανιφέστο του Russolo γράφτηκε πριν την συναυλία του Pratella στην οποία αναφέρεται ο Russolo στην αρχή του μανιφέστου του (σύμφωνα με τον τελευταίο η συναυλία αυτή αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για το “L’arte dei Rumori”). Ο λόγος που άργησε την έκδοσή του, ήταν “για να μην διακόψει τις εν εξελίξει διαδικασίες και ντροπιάσει έναν σύντροφο φουτουριστή”: Douglas, *Noise, Water, Meat*, 58.

*Marinetti, Boccioni, και Balla, συνέλαβα μια καινούργια τέχνη: την Τέχνη των Θορύβων, τη λογική συνέπεια των θαυμάσιων πρωτοποριών σου.*¹⁶⁷

Στο μανιφέστο του ο Russolo, όπως και οι προαναφερθέντες (Marinetti, Pratella), εναντιώνεται στις παραδοσιακές πρακτικές που ακολουθούσαν οι συνθέτες, καθώς πίστευε πως τα παραδοσιακά όργανα μιας ορχήστρας δεν μπορούσαν να συλλάβουν το πνεύμα της νέας εποχής που χαρακτηρίζεται από ενέργεια, ταχύτητα και θόρυβο.¹⁶⁸ Ο Russolo φαίνεται να υιοθέτησε πολλά από τα στοιχεία που περιγράφονται στο μανιφέστο του Marinetti, όπως την καλλιτεχνική αισθητικοποίηση των μηχανών και του πολέμου, καθώς και την εξιδανίκευση την νεότητας και του εκμοντερνισμένου τρόπου ζωής.¹⁶⁹ Εκμεταλλεύεται τις μηχανές ως καλλιτεχνικό αντικείμενο, εκθειάζει τη βία, και εξερευνά τις σχέσεις αυτών με την αστική ζωή.¹⁷⁰ Για τη μουσική, φουτουριστικός μοντερνισμός σήμαινε “φασαρία” αφού σύμφωνα με τον Russolo, η ησυχία συνδέεται ιστορικά με το παρελθόν:¹⁷¹

*“Η ζωή της αρχαιότητας είχε μόνο ησυχία. Στον 19^ο αι., με την εφεύρεση των μηχανών, γεννήθηκε ο Θόρυβος.”*¹⁷²

Ο Russolo προτείνει, λοιπόν, τη δημιουργία μουσικής που θα εκμεταλλεύεται τα περιβαλλοντικά ηχητικά ερεθίσματα του 20ού αιώνα, ως την μόνη δίοδο για να καταφέρει η μουσική να συμβαδίσει με την νέα πραγματικότητα. Αφού η μουσική είναι ήχοι, γιατί να μην χρησιμοποιηθούν και αυτοί που παράγει ο άνθρωπος, το περιβάλλον, τα ζώα και η σύγχρονη βιομηχανική ζωή;¹⁷³ Η μουσική εξέλιξη μέσα στους αιώνες, σύμφωνα με τον ίδιο, έχει ακολουθήσει την ικανότητα του ανθρώπου να συγκινείται από αυτήν. Η ικανότητα αυτή μεταβάλλεται στο ιστορικό συνεχές σύμφωνα με τα ακουστικά περιβάλλοντα που προσφέρει η

¹⁶⁷ Russolo, *The Art of Noises*, 23.

¹⁶⁸ Russolo, “The Art of Noises: Futurist Manifesto”, 10.

¹⁶⁹ Mary Russo, και Daniell Warner, “Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands”, στο *Audio Culture: Reading in Modern Music*, επιμ. Christoph Cox και Daniel Warner (New York: Continuum, 2008), 47-54: 50.

¹⁷⁰ Venn, “Rethinking Russolo”, 10.

¹⁷¹ Russo, και Warner, “Rough Music”, 50. Ο όρος “Φουτουρισμός” στη μουσική χρησιμοποιήθηκε αρκετά νωρίς — πριν καν ο Russolo εκδώσει το μανιφέστο του— και όχι πάντα όπως τον γνωρίζουμε σήμερα. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε στα αγγλικά ως χαρακτηρισμός για συνθέτες που έγραφαν “δύσκολη” μουσική. Ο Gerrard σε άρθρο του για συναυλία του Schoenberg στο Λονδίνο το Μάιο του 1912, δίνει τίτλο “Futurists Breaking out in Music”. Ο Payton προσθέτει, πως τη δεκαετία του '20, ήταν συχνό φαινόμενο συγγραφείς να αναφέρονται “στον φουτουρισμό του Schoenberg, του Stravinsky, του Scriabin και του Ornstein”. Βλ. Thomas J. Gerrard, “Futurists Breaking Out in Music”, *Literary Digest*, 28/9/1912, 517, και Payton, “The Music of Futurism”, 26.

¹⁷² Russolo, *The Art of Noises*, 23.

¹⁷³ Brown, “The Noise Instruments of Luigi Russolo”, 32.

τεχνολογική εξέλιξη. Η εποχή των μηχανών και του θορύβου που αυτές παράγουν, καθιστούν αδύνατο πλέον να προκύψει συγκίνηση μέσα από απλούς ήχους:¹⁷⁴

*“Αυτή η εξέλιξη της μουσικής συγκρίνεται με τον πολλαπλασιασμό των μηχανών, που παντού εμπλέκονται με τον άνθρωπο. Όχι μόνο στη θορυβώδη ατμόσφαιρα των μεγάλων πόλεων, αλλά ακόμα και στην επαρχία, που μέχρι χθες ήταν κανονικά σιωπηλή. Σήμερα, οι μηχανές έχουν δημιουργήσει τόσο μεγάλη ποικιλία και διαμάχη θορύβων, που ο καθαρός ήχος με την λεπτότητα και την μονοτονία του δεν προκαλεί πλέον συγκίνηση.”*¹⁷⁵

Εκτός από τον θόρυβο των μηχανών, το ακουστικό περιβάλλον του πρώτου μισού του 20ού αιώνα χαρακτηρίζεται και από τους ήχους του πολέμου, που ο Russolo δεν παραλείπει από το μανιφέστο του.¹⁷⁶ Έτσι, προσφέρει στη διαθεσιμότητα του συνθέτη μια νέα παλέτα ήχων που θα συμπεριλαμβάνει κραυγές, εκρήξεις, κρότους, σφυρίγματα, μουρμουρητά, ουρλιαχτά, ήχους που προκύπτουν από χτυπήματα μετάλλων και ξύλων, ακόμα και ήχους ζώων.¹⁷⁷ Ο στόχος, ήταν να δημιουργήσει ένα σύστημα καλλιτεχνικής έκφρασης «*αρκετά ευέλικτο ώστε να εκφράζει το εύρος των εμπειριών που διατίθενται στον άνθρωπο στον νέο αιώνα της ταχύτητας, της ευκινησίας και της άνευ προηγουμένου επιστημονικής προόδου*».¹⁷⁸

Μεγάλο μέρος της συνεισφοράς του Russolo δεν αποδίδεται μόνο στις καινοτόμες ιδέες που διακηρύσσει στο μανιφέστο του, αλλά και στο έργο του ως εφευρέτη ηχητικών μηχανών.¹⁷⁹ Είναι βέβαιο πως η επιρροή του Marinetti στο έργο του Russolo ήταν ισχυρή. Ο πρώτος είχε εφεύρει μια νέα ποιητική τεχνική που την ονόμασε “*parole in libertà*” [“ελεύθερες λέξεις”]. Ήταν μια προσπάθεια του ίδιου να απελευθερώσει τους ήχους της ποίησης από τα δεσμά της γραμματικής και του συντακτικού. Ένας τρόπος επίτευξης αυτού του στόχου ήταν η περιγραφή ήχων (όπως ο ήχος των όπλων, των εκρηκτικών και των οβίδων) με λέξεις. Δημιούργησε έτσι την ιδέα “*θόρυβος*

¹⁷⁴ Payton, “The Music of Futurism”, 36-37.

¹⁷⁵ Russolo, *The Art of Noises*, 24.

¹⁷⁶ “*Όυτε θα έπρεπε οι καινούργιοι ήχοι του σύγχρονου πολέμου να ξεχαστούν*”: βλ. Russolo, *The Art of Noises*, 26. Στη συνέχεια παραθέτει ένα ποίημα του Marinetti όπου περιγράφει “*την ορχήστρα ενός σπουδαίου πολέμου*.”

¹⁷⁷ Ήχοι όπως αυτοί, αλλά και άλλοι, χωρίζονται στο μανιφέστο του σε “*έξι οικογένειες θορύβων*”. Βλ. Russolo, *The Art of Noises*, 28.

¹⁷⁸ Caroline, Tisdall and Angelo Bozzolla, *Futurism* (London: Thames and Hudson, 1977), 10.

¹⁷⁹ Ο Russolo αναφέρει την πρόθεσή του για δημιουργία τέτοιων μηχανών ήδη από το μανιφέστο του: “*Εδώ είναι οι 6 οικογένειες θορύβων της φουτουριστικής ορχήστρας που σύντομα θα απελευθερώσουμε μηχανικά*.”: Luigi Russolo, *The Art of Noises*, 28.

ως ποίηση”.¹⁸⁰ Η “μηχανή” του Marinetti για την υλοποίηση αυτής της ιδέας ήταν η τεχνική “parole in liberta”. Αντίστοιχα, για την υλοποίηση της δικής του ιδέας (“θόρυβος ως μουσική”), ο Russolo, μαζί με τον συνεργάτη του Ugo Piatti, δημιούργησαν μια ορχήστρα μηχανών που ονόμασε “Intonarumori”. Οι μηχανές αυτές είχαν τη δυνατότητα να παράγουν τη μουσική των θορύβων που περιγράφεται στο “L’arte dei Rumori”.¹⁸¹

Η κατασκευή τους πρέπει να ξεκίνησε ήδη πριν την δημοσίευση του μανιφέστου του Russolo, αφού οι πρώτες μηχανές παρουσιάστηκαν λίγες εβδομάδες μετά τη δημοσίευση. Η πρώτη μηχανή παρουσιάστηκε στο Teatro Stocci στη Μόντενα, στις 2 Ιουνίου του 1913.¹⁸² Λεγόταν *Scoppiatore* και ο ήχος που παρήγαγε έμοιαζε με αυτόν της μηχανής ενός αυτοκινήτου ενώ το δεύτερο, *Crepitio*, παρήγαγε τον ήχο του τουφεκιού.¹⁸³ Ο Russolo δίνει κάποιες πληροφορίες για τις μηχανές του σε ένα άρθρο που γράφει στο περιοδικό *Lacerba*, με ονομασία “Gl’intonarumori futuristi”, πριν την παρουσίαση του Ιουνίου.¹⁸⁴ Στο άρθρο αυτό επισημαίνει πως ήταν υψίστης σημασίας για τον ίδιο, οι μηχανές να είναι εύκολες στο χειρισμό:

“Ήταν...απαραίτητο...αυτά τα όργανα, τα intonarumori, να είναι όσο το δυνατόν πιο απλά (στο χειρισμό), και ακριβώς αυτό είναι που πετύχαμε¹⁸⁵ τέλεια.”¹⁸⁶

Στη συνέχεια δημιουργήθηκαν και άλλες πολλές τέτοιες μηχανές, αλλά κατά τη διάρκεια του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου καταστράφηκαν όλες.¹⁸⁷

Δύο μήνες μετά την πρώτη παρουσίαση, ο Marinetti κάλεσε στο σπίτι του, στο Μιλάνο, κοινό για να ακούσει δύο συνθέσεις του Russolo στις οποίες χρησιμοποιούσε 16 νέα μηχανήματα. Ανάμεσα στους καλεσμένους βρισκόταν και ένας δημοσιογράφος της εφημερίδας *Pall Mall*

¹⁸⁰ Brown, "The Noise Instruments of Luigi Russolo", 33-34. Επίσης: Radice, "Futurismo", 2· Venn, "Rethinking Russolo", 10-11. Ο Russolo στο μανιφέστο του παραθέτει ένα ποίημα του Marinetti στο οποίο εφαρμόζεται αυτή η ποιητική τεχνική: Luigi Russolo, *The Art of Noises*, 26-27.

¹⁸¹ Radice, "Futurismo", 6· Brown, "The Noise Instruments of Luigi Russolo", 34.

¹⁸² Brown, "The Noise Instruments of Luigi Russolo", 34· Payton, "The Music of Futurism", 39.

¹⁸³ Luigi Russolo, "Gl’intonarumori futuristi", *Lacerba* 1, No. 13 (1913), 140-41. Ο Brown αναφερόμενος στο *Crepitio* περιγράφει τον ήχο του σαν μια ανάμειξη μαντολίνου και οπλοπολυβόλου. Βλ. Brown, "The Noise Instruments of Luigi Russolo", 34.

¹⁸⁴ Αν και το άρθρο γράφεται πριν την παρουσίαση των μηχανών, δημοσιεύτηκε την 1^η Ιουλίου: Payton, "The Music of Futurism", 39.

¹⁸⁵ Χρησιμοποιώντας πρώτο πληθυντικό αναφέρεται στον ίδιο και στον συνεργάτη του Ugo Piatti.

¹⁸⁶ Russolo, "Gl’intonarumori futuristi", 140. Παρόλ’αυτά, ο Brown υποστηρίζει πως μεταγενέστερες μηχανές που έφτιαξε ο Russolo παρουσιάζουν ιδιαίτερα δύσκολο χειρισμό: Russolo, *The Art of Noises*, 4.

¹⁸⁷ Russolo, "The Art of Noises: Futurist Manifesto", 10· Brown, "The Noise Instruments of Luigi Russolo", 36. Σώζεται μόνο μία ηχογράφιση γραμμοφώνου, από συναυλία του Russolo στο Παρίσι το 1921. Τα έργα που παρουσιάστηκαν λέγονταν “Corale” και “Serenata”: Luciano Chessa, *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult* (London: University of California Press, 2012), 222.

Gazette του Λονδίνου,¹⁸⁸ ο οποίος αργότερα δημοσίευσε ανώνυμα ένα άρθρο όπου περιέγραφε τα τεκταινόμενα της παράστασης. Μεταξύ άλλων, περιέγραφε ήχους όπως μουρμουρητά, κλάματα μωρών, μικροί ήχοι που μετατρέπονταν σε δυνατούς βρυχηθμούς, ήχους εκτυπωτών εφημερίδας, μηχανές οχημάτων και τρένων, σφυρίγματα, άνθρωποι να γελούν και να κλαίνε, φασαρία του δρόμου και των εργοστασίων. Το άρθρο τελειώνει ως εξής: “*Ξύπνησα σαν από όνειρο και χειροκρότησα.*”¹⁸⁹

Erik Satie: *Parade*

Το *Parade* είναι ένα έργο του 1917 που συνδυάζει την κυβιστική και φουτουριστική αισθητική — χωρίς να είναι ούτε κυβιστικό ούτε φουτουριστικό έργο— και την ιδέα χρήσης της μουσικής στο θέαμα ως εργαλείου δημιουργίας ενός “μουσικού σκηνικού/παρασκηνίου” (background μουσική).¹⁹⁰ Βέβαια, ο ίδιος ο Cocteau, ως συνδημιουργός του, αρνείται τη σύνδεση του έργου με τον Φουτουρισμό (όπως και με κάθε άλλο κίνημα της εποχής):¹⁹¹ “*To Parade δεν είναι ούτε ντανταϊστικό, ούτε κυβιστικό, ούτε φουτουριστικό ούτε από καμία σχολή. Το Parade είναι το Parade, δηλαδή ένα μεγάλο έργο.*”¹⁹²

Η πρώτη παράσταση έγινε 19 Μαΐου του 1917 στο Théâtre du Châtelet στο Παρίσι.¹⁹³ Ήδη όμως από την Άνοιξη του 1915 ξεκινάει η αναζήτηση των καλλιτεχνών που θα συνεργάζονταν για

¹⁸⁸ Russolo, *The Art of Noises*, 4.

¹⁸⁹ Μέρος του άρθρου προσφέρεται στην προαναφερθείσα «Εισαγωγή» (“Introduction”) του βιβλίου που επιμελήθηκε ο Brown, καθώς το αρχείο της εφημερίδας δεν είναι ελεύθερα διαθέσιμο: βλ. Russolo, *The Art of Noises*, 4-5. Η αναγραφόμενη παραπομπή: *Pall Mall Gazette* (London), November 18, 1913.

¹⁹⁰ Ο J. Cocteau ανακαλεί το 1920 τη συμβουλή την οποία είχε δώσει ο Satie στον Debussy το 1891, προκειμένου να τον απομακρύνει από την επιρροή του Wagner: “*Θα έπρεπε να προσφέρουμε ένα μουσικό σκηνικό, να δημιουργούμε ένα μουσικό κλίμα μέσα στο οποίο οι χαρακτήρες θα μπορούν να κινούνται και να μιλούν*”: βλ. Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 50.

¹⁹¹ Naomi Joy Parker, “Parody and Provocation: ‘Parade’ and the Dada Psyche”, *RidIM/RCMI Newsletter* 21, No. 1 (1996), 29-35: 29.

¹⁹² Το απόσπασμα αυτό δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Comœdia* στις 20 Δεκεμβρίου του 1920. Η αντίστοιχη σελίδα παραπέμπεται στο εξής λήμμα: Nancy Perloff, *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie* (Oxford: Clarendon, 1991) 151. Η N. J. Parker παρατηρεί πως αυτή η προσπάθεια του Cocteau να αποστασιοποιήσει το έργο από κάθε σχολή και κάθε επιρροή, κρύβει μια αισθητική που κατά βάση χαρακτηρίζει τον Ντανταϊσμό (παρουσιάζοντας το έργο ως ένα “καθημερινό αντικείμενο”). Αναλύοντας, στη συνέχεια, το κίνημα του Ντανταϊσμού, παρατηρούνται αρκετές ομοιότητες με τον Φουτουρισμό, όχι μόνο στην αναζήτηση του καινούργιου και σύγχρονου αλλά και στην σχέση τους με τη βία: βλ. Parker, “Parody and Provocation”, 29. Μάλιστα ο G. H. Hamilton χαρακτηρίζει τον Ντανταϊσμό ως “*το πιο βίαιο, αποδιοργανωτικό και αμφιλεγόμενο κίνημα του 20ού αι.*”: George Heard Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*, 3η εκδ. (Harmondsworth: Penguin, 1987), 365.

¹⁹³ Philip, *The Classical Music*, 648· Caroline Potter, επιμ., *Erik Satie: Music, Art and Literature* (New York: Routledge, 2016), 137· Norman Peterkin, “Erik Satie's ‘Parade’”, *The Musical Times* 60, No. 918 (1919), 426-427: 426.

τη δημιουργία του μπαλέτου. Η αναζήτηση αυτή ανατίθεται από τον Sergei Diaghilev στον Jean Cocteau,¹⁹⁴ από τον οποίο και ζητάει να γράψει το σενάριο του μπαλέτου για τη διάσημη ομάδα “Ballet Russes”.¹⁹⁵ Τη χορογραφία ανέλαβε ένα από τα μέλη της ομάδας, ο Léonide Massine, ενώ τα σκηνικά και τα κοστούμια σχεδίασε ο Pablo Picasso.¹⁹⁶ Η σύνθεση της μουσικής αρχικά ανατέθηκε στον Igor Stravinsky, σε μια απόπειρα δημιουργίας του έργου πριν να ξεσπάσει ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η οποία όμως δεν υλοποιήθηκε.¹⁹⁷ Εντυπωσιασμένος, όμως, ο Cocteau από το έργο *Trois Morceaux en Forme de Poire* (Τρία κομμάτια σε μορφή αχλαδιού, 1903)¹⁹⁸ του Satie, και μετά από μια συνεργασία μαζί του για μια διασκευή του σαιξπηρικού θεατρικού έργου *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (*A Midsummer Night's Dream*) που δεν παρουσιάστηκε τελικά στο κοινό, του ανέθεσε τελικά τη σύνθεση της μουσικής του μπαλέτου.¹⁹⁹

Ο Cocteau το 1917 πρόσθεσε τον υπότιτλο “ballet réaliste”²⁰⁰ (“ρεαλιστικό μπαλέτο”) ως ειρωνικό στοιχείο. Ο τίτλος αυτός εσωκλείει την αντίληψη του Cocteau για το ύφος, το οποίο ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα άρχισε να χαρακτηρίζεται, κυρίως στο θέατρο, ως ρεαλιστικό.²⁰¹ Ο ίδιος πίστευε πως στο θέατρο δεν μπορεί να σταθεί ένας τέτοιος χαρακτηρισμός, αφού, όσο αληθινό κι αν μοιάζει αυτό που παρουσιάζεται, από τη στιγμή που εντάσσεται σε ένα αναδιαμορφωμένο περιβάλλον επιτέλεσης χάνει το ρεαλιστικό του στοιχείο:

“Αυτό που είναι γνωστό ως τώρα σαν ρεαλιστική θεατρική τέχνη είναι ένα είδος παραλογισμού, αφού αυτός ο ρεαλισμός συνίσταται από την τοποθέτηση ρεαλιστικών στοιχείων στη σκηνή, τα οποία χάνουν τον ρεαλισμό τους μόλις

¹⁹⁴ Myers, *Erik Satie*, 49. Susan Calkins, “Modernism in Music and Erik Satie's Parade”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 41, No. 1 (2010), 3-19: 3.

¹⁹⁵ Calkins, “Modernism in Music”, 3. Η ομάδα “Ballet Russes” ιδρύθηκε από τον Sergei Diaghilev το 1909 και θεωρείται μια από τις πιο επαναστατικές ομάδες μπαλέτου για την εποχή της, κυρίως σε επίπεδο σκηνογραφίας. Η ομάδα αυτή εκτός από το *Parade*, μέσα στα είκοσι χρόνια ενεργού δράσης της, συμμετείχε σε έργα όπως τα *Scheherazade* (1910) του Rimsky-Korsakov, *Petroushka* (1911) και *Le Sacre du printemps* (1913) του Stravinsky, και *La Chatte* (1927) του Henri Pierre Sauguet: John E. Bowlt, “Stage Design and the Ballets Russes”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 5 (1987), 28-45: 28.

¹⁹⁶ Myers, *Erik Satie*, 49. Επίσης: Peterkin, “Erik Satie's 'Parade'”, 426. Τοορ, *Ωκεανός του Ηχου*, 225-26.

¹⁹⁷ Peterkin, “Erik Satie's 'Parade'”, 426.

¹⁹⁸ Bruce Trinkle, “Notes in Homage To Erik Satie”, *The Journal of General Education* 27, No. 1 (1975), 21-30: 28. Myers, *Erik Satie*, 49. Το *Trois Morceaux en Forme de Poire* εκτελέστηκε από τον διάσημο πιανίστα, φίλο του Ravel, Ricardo Viñes. Ο Cocteau πρότεινε στον Satie να μετατρέψει αυτό το έργο σε μπαλέτο, αλλά ο τελευταίος ήταν απρόθυμος και πρότεινε με τη σειρά του να γράψει καινούρια μουσική για μπαλέτο: Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*, 648.

¹⁹⁹ Myers, *Erik Satie*, 49. Η σύνθεση της μουσικής για το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* θα πραγματοποιούνταν τελικά σε συνεργασία με τον Edgard Varèse. Βλ. Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 63.

²⁰⁰ Ο πλήρης τίτλος ήταν *Parade: ballet réaliste*.

²⁰¹ Potter, *Erik Satie: Music, Art, and Literature*, 137.

εισαχθούν σε τεχνητά περιβάλλοντα. Το θέατρο είναι η τέχνη της ψευδαίσθησης και πρέπει για πάντα να παραμείνει έτσι.”²⁰²

Αυτή η άποψη του Cocteau γίνεται σαφής ήδη από το 1910 με το μονόπρακτο θεατρικό του έργου *La Patience de Pénélope* όπου προσθέτει στον υπότιτλο τη λέξη “Mensonge” (“Ψέμα”), θέλοντας έτσι να τονίσει πως το θέατρο εκ φύσεως είναι μια τεχνητή εμπειρία, μια ψευδαίσθηση.²⁰³ Ο Philip σημειώνει και άλλη μια πτυχή του ειρωνικού χαρακτήρα του υποτίτλου που σχετίζεται με την χρονική περίοδο στην οποία το έργο γράφτηκε και παρουσιάστηκε. Ο υπότιτλος λοιπόν, σε συνδυασμό με το ειρωνικό στοιχείο που χαρακτηρίζει και το ίδιο το έργο, αποτελούν μια “προκλητική χειρονομία” προς τον εν εξελίξει Α’ Παγκόσμιο Πόλεμο.²⁰⁴

Οι χαρακτήρες του μπαλέτου είναι ένας κινέζος μάγος, δύο ακροβάτες και τρεις managers,²⁰⁵ μέλη ενός πλανόδιου καρναβαλιού, καθώς και ένα υποτυπώδες κοινό, όπως μια νεαρή Αμερικανίδα. Το *Parade* διαδραματίζεται έξω από μια αίθουσα συναυλιών στο Παρίσι και περιγράφει την προσπάθεια των καλλιτεχνών να προσελκύσουν τον κόσμο στο εσωτερικό του θεάτρου.²⁰⁶ Έτσι οι καλλιτέχνες “παρελαύνουν” μπροστά στον κόσμο όπως συχνά συνηθιζόταν σε ανάλογες περιπτώσεις, κάνοντας μια επίδειξη/διαφήμιση της παράστασης. Οι περαστικοί όμως, σύμφωνα με το σενάριο του Cocteau, νομίζοντας πως η “παρέλαση” αυτή είναι ένα δείγμα της παράστασης, δεν εντυπωσιάζονται και φεύγουν.²⁰⁷ Η ιδέα αυτή έχει τις ρίζες της στη γαλλική παράδοση και στα καρναβάλια “fête foraine”, μιας μορφής τσίρκου που ήταν ακόμα αρκετά δημοφιλής στις αρχές του 20ού αιώνα.²⁰⁸ Επίσης, έμπνευση για το έργο πρέπει να αποτέλεσε ο

²⁰² Peterkin, "Erik Satie's 'Parade'", 426.

²⁰³ Potter, *Erik Satie: Music, Art, and Literature*, 137.

²⁰⁴ Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*, 648.

²⁰⁵ Όπως φαίνεται και από γράμματα του Satie, στη συγγραφή του σεναρίου συνέβαλε και ο Picasso (14 Σεπτεμβρίου 1916 προς Valentino Hugo): “...Το *Parade* μετατρέπεται σε κάτι καλύτερο, ‘πίσω από την πλάτη’ του Cocteau! Οι ιδέες του Picasso με ευχαριστούν περισσότερο σε σχέση με αυτές του Jean μας! Και ο Picasso έχει την ‘ψήφο’ μου! Και ο Cocteau δεν το ξέρει! Τι να κάνω; Ο Picasso μου είπε να συνεχίσω να ακολουθώ το κείμενο του Jean, όσο αυτός, ο Picasso, θα δουλέψει ένα άλλο, μόνος του-το οποίο είναι φανταστικό! Θαυμάσιο!...” (15 Σεπτεμβρίου 1916 προς Jean Cocteau) “...Ο Picasso έχει κάποιες νέες ασυνήθιστες ιδέες για το ‘Parade’. Είναι θαυμάσιος!...” (20 Σεπτεμβρίου 1916 προς Valentino Hugo) “...Όλα έφτιαξαν. Ο Cocteau τα ξέρει όλα. Εκείνος και ο Picasso συμφώνησαν. Τι τύχη!...”: βλ. Nigel Wilkins, και Erik Satie, "Erik Satie's Letters to Milhaud and Others", *The Musical Quarterly* 66, No. 3 (1980), 404-28: 406. Οι παρουσία των managers ήταν μια από αυτές τις προσθήκες που έκανε ο Picasso: Potter, *Erik Satie: Music, Art, and Literature*, 138.

²⁰⁶ Daniel Albright, *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and Other Arts* (Chicago: University of Chicago, 2000), 189-190. Επίσης: Calkins, "Modernism in Music", 5-6· Peterkin, "Erik Satie's 'Parade'", 426· Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*, 648.

²⁰⁷ Peterkin, "Erik Satie's 'Parade'", 426.

²⁰⁸ Potter, *Erik Satie: Music, Art, and Literature*, 138. Επίσης: Albright, *Untwisting the Serpent*, 189-190. Εδώ, παρατίθεται η σύνοψη του μπαλέτου όπως γράφτηκε από τον Cocteau.

ομώνυμος πίνακας (*Parade*, 1887-8) του Georges Seurat, ο οποίος απεικονίζει το ίδιο σκηνικό.²⁰⁹ Η “παρέλαση” (parade) λοιπόν, ήταν μέρος της παράδοσης των καρναβαλιών που ξεκινάει από την εποχή της Αναγέννησης και την “Commedia dell’arte”. Περιλάμβανε αυτοσχεδιαστική κωμωδία που παρουσίαζαν οι καλλιτέχνες στα μπαλκόνια των θεάτρων ή έξω από αυτά.²¹⁰

Η μουσική του Satie είναι ένας συνδυασμός επιρροών από μουσική των cabaret, ragtime, μουσικής κινηματογράφου (σε μεγάλη άνθηση στην Αμερική) και jazz,²¹¹ αλλά και από κινήματα όπως ο Κυβισμός και ο Φουτουρισμός.²¹² Για παράδειγμα, το πέμπτο μέρος της μουσικής (“Ragtime du Paquebot”) είναι ρυθμικά πανομοιότυπο με το “That Mysterious Rag” (1912) του Αμερικανού τραγουδοποιού Irving Berlin, το οποίο ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο.²¹³ Χαρακτηριστικό στα έργα του Satie —ακόμα και πριν την εμφάνιση της “Musique d’ameublement”— είναι το στοιχείο της επανάληψης το οποίο υπάρχει και εδώ. Είναι ένα στοιχείο που δεν παρατηρείται μόνο στη μουσική αλλά και στην χορογραφία.²¹⁴ Το *Parade*, βασισμένο και στην ιδέα του σεναρίου του, λειτουργεί σαν μια διαφήμιση του εαυτού του με την επανάληψη να αποτελεί βασικό στοιχείο της διαφημιστικής διαδικασίας.²¹⁵

Εκτός από αυτές τις επιρροές, όμως, το έργο αυτό είναι σημαντικό και για την χρήση περιβαλλοντικών ήχων ως ορχηστρικού υλικού,²¹⁶ οι οποίοι εντάχθηκαν με παρότρυνση του Jean

²⁰⁹ Μάλιστα, οι managers που προσέθεσε ο Picasso απεικονίζονται στο δεξί μέρος του πίνακα του Seurat: Potter, *Erik Satie: Music, Art, and Literature*, 138.

²¹⁰ Bartlett M., Elizabeth C., “Parade”, *Grove Music Online*, 2002. Τελευταία πρόσβαση 17/6/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008653>.

²¹¹ Parker, “Parody and Provocation”, 34· Calkins, “Modernism in Music”, 11.

²¹² Calkins, “Modernism in Music”, 14· Peterkin, “Erik Satie's 'Parade'”, 426.

²¹³ Robert Orledge, “Satie's Approach to Composition in His Later Years (1913-24) στο *Proceedings of the Royal Musical Association* 111 (1984), 155-79: 169. Επίσης: Joy Barker, “Parody and Provocation”, 34.

²¹⁴ Στη χορογραφία το στοιχείο της επανάληψης εμφανίζεται ως η απέλπιδα προσπάθεια των συμμετεχόντων να προσελκύσουν την προσοχή του κοινού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ένα σημείο όπου ο Léonide Massine, στο ρόλο του Κινέζου μάγου, δημιουργεί μια κυκλική χορογραφία κατά την οποία παριστάνει πως εμφανίζει ένα αυγό από το στόμα του. Κατά τη διάρκεια αυτής της χορογραφίας επαναλαμβάνεται η εμφάνιση και εξαφάνιση του υποτιθέμενου αυγού από διάφορα σημεία του σώματός και της στολής του, σε μια προσπάθεια να “εντυπωσιάσει το κοινό”: Albright, *Untwisting the Serpent*, 190.

²¹⁵ Ο.π., 190.

²¹⁶ Calkins, “Modernism in Music”, 11.

Cocteau.²¹⁷ Οι “θόρυβοι” αυτοί περιλάμβαναν: ήχους γραφομηχανής, πυροβολισμούς πιστολιών, σειρήνες, μπουρούδες ατμόπλοιων, καθώς και έναν τροχό της τύχης.²¹⁸

Σύμφωνα με την Joy Barker, “το αντικείμενο, σε αυτή την περίπτωση, ένας ήχος, μεταφέρεται από το συνηθισμένο του πλαίσιο και τοποθετείται σε ένα το οποίο αλλάζει το νόημά του από θόρυβο σε μουσική”,²¹⁹ ενώ η Calkins παρατηρεί πως αυτή η χρήση καθημερινών περιβαλλοντικών στοιχείων έχει και μια ακόμα χρησιμότητα που βασίζεται στα σχόλια του Albright σχετικά με τον “Μοντερνισμό”.²²⁰ Με τη χρήση στοιχείων ragtime, cabaret και jazz μουσικής, ο συνθέτης επιδιώκει να εξισορροπήσει τη διαφορά μεταξύ “υψηλής” και “χαμηλής” τέχνης.²²¹ Αυτό επιτυγχάνεται τοποθετώντας στοιχεία της, φαινομενικά “χαμηλής” ποιοτικά, δημοφιλούς μουσικής (ragtime, μουσική cabaret), αλλά και θορύβου, μέσα σε πλαίσια “υψηλής τέχνης” (ορχηστρική μουσική, μουσική για μπαλέτο). Η “ανύψωση” αυτή αποτελεί μια “παρωδία της ιδέας που συνοψίζεται στην ρομαντική υψηλή τέχνη —το Βαγκνερικό *Gesamtkunstwerk* (σ.σ. συνολικό έργο τέχνης)”. Η Joy Barker, ερμηνεύει τη χρήση των αστικών περιβαλλοντικών ήχων στο συγκεκριμένο έργο, ως την επιτομή του “Gesamtkunstwerk” (και ταυτόχρονα παρωδία αυτού) αλλά όχι όπως παρουσιάζεται από τον Wagner, δηλαδή ως το ανώτερο καλλιτεχνικό επίτευγμα. Η χρήση αυτών των ήχων γίνεται στο πλαίσιο μιας προσπάθειας του Satie να θολώσει τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Η χρήση ανάμεικτων χαρακτήρων, πραγματικών (ακροβάτες) και φανταστικών (μάγοι), η χρήση του “κοινού” ως χαρακτήρες που επηρεάζουν την

²¹⁷ Η ένταξη αυτών των “θορύβων”, όπως τους αποκάλεσε σε γράμμα του στον Diaghilev ο Satie, δεν τον έβρισκαν απόλυτα σύμφωνο, όμως το δέχθηκε λόγω της συμπάθειάς του προς τον Cocteau: “Δεν μου αρέσουν πολύ οι ‘θόρυβοι’ του Jean. Αλλά δεν υπάρχει τίποτα που μπορούμε να κάνουμε: έχουμε μπροστά μας έναν συμπαθή μαρνακό”: βλ. Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*, 649. Ο Cocteau άρχισε να επιθυμεί την ένταξη αυτών των ήχων στη μουσική του μπαλέτου μετά την επίσκεψή του στη Ρώμη το 1917, όπου και γνώρισε τα “Intonarumori” του Russolo: Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 60.

²¹⁸ Τοορ, *Ωκεανός του Ήχου*, 226. Επίσης, βλ.: Joy Barker, "Parody and Provocation", 34· Philip, *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*, 649· Trinkley, "Notes in Homage To Erik Satie", 29.

²¹⁹ Joy Barker, "Parody and Provocation", 34.

²²⁰ “[...] Πολλοί από τους μοντερνιστές καλλιτέχνες θεωρούσαν την αποσταθεροποίηση του ορίου μεταξύ υψηλής και χαμηλής τέχνης σαν μια από τις μεγάλες ελευθερίες του 20ού αιώνα.”: Daniel Albright, *Modernism and Music: An Anthology of Sources* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004), 367. Ο Leon Botstein αναφέρει γενικότερα για τον Μοντερνισμό στη μουσική: “Ο Μοντερνισμός στη μουσική δεν πυροδοτήθηκε μόνο από αισθητικές φιλοδοξίες και την αποδοχή του μοναδικού και καινούργιου στη μουσική. Μία κριτική των σύγχρονων πολιτιστικών προτύπων και των κοινωνικών χρήσεων της μουσικής, όπως προκύπτουν από το αστικό συναυλιακό ακροατήριο και το οικιακό μουσικό κοινό στην αρχή του αιώνα, ήταν εξ αρχής, η κινητήρια δύναμη πίσω από τις συνθετικές καινοτομίες των αρχών του 20ού αιώνα.” Βλ. Leon Botstein, "Modernism", *Grove Music Online*, 2001. Τελευταία πρόσβαση 29/6/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625>.

²²¹ Calkins, "Modernism in Music", 11.

πλοκή και το σκηνικό του θεάτρου ως απεικόνιση ενός συναυλιακού χώρου, συμβάλλουν στον ίδιο σκοπό:

“Τα όρια μεταξύ πραγματικού χρόνου και δραματικού χρόνου, πραγματικότητας και απεικόνισης της πραγματικότητας, ζωής και θεάτρου, είναι τόσο θολά, που όχι μόνο οι θόρυβοι του αστικού περιβάλλοντος θεωρούνται δυναμικά μουσικοί, αλλά και η ίδια η ζωή προτείνεται ως ένα δυναμικά μεγάλο *Gesamtkunstwerk*.”²²²

George Antheil: *Ballet mécanique*

Το 1921, ο Russolo παρουσιάζει τις κατασκευές του στο Παρίσι. Εκεί φαίνεται να δείχνουν αρκετό ενδιαφέρον συνθέτες όπως οι Antheil, Honegger, Milhaud, Ravel, Stravinsky και Varèse.²²³ Ο George Antheil (1900-1959)²²⁴ έδειξε το ενδιαφέρον του για την σχέση μηχανών και μουσικής σε έργα όπως τα *Sonata No. 2*, *The Airplane* (1921) και *Mechanisms* (1923). Το ενδιαφέρον αυτό μετουσιώνεται ακόμα εμφανέστερα στο *Ballet mécanique*.²²⁵ Χρησιμοποιώντας τις μηχανές ως έμπνευση, ο Antheil προβάλλει στα έργα του την συνεχή βιομηχανοποίηση που βίωνε ο δυτικός κόσμος.²²⁶

Ο C. Debussy το 1913 είπε πως “Ο αιώνας του αεροπλάνου αξίζει να έχει τη δική του μουσική.”²²⁷ Το σχόλιο αυτό αποδεικνύεται ιδιαίτερα εύστοχο αν αναλογιστεί κανείς πως προέκυψαν έργα με χρήση προπέλας αεροπλάνου. Το *Ballet mécanique* είναι ένα έργο που

²²² Joy Barker, "Parody and Provocation", 34. Στο πλαίσιο της ιδέας του Wagner για το “Gesamtkunstwerk”, όπου ως συνολικό έργο τέχνης παρουσιάζεται ο συνδυασμός μουσικής, λογοτεχνίας και σκηνικής δραματοποίησης (στα μουσικά δράματα του Wagner), το *Parade* δεν συνδυάζει μόνο διαφορετικές τέχνες αλλά και διαφορετικούς καλλιτέχνες μεταξύ τους (συνθέτη, ποιητή, ζωγράφο, χορογράφο), σε αντίθεση με τον Wagner ο οποίος έγραφε τα πάντα μόνος του (μουσική και λιμπρέτο): βλ. Barry Millington, John Deathridge, Carl Dahlhaus, και Robert Bailey, "Wagner, (Wilhelm) Richard", *Grove Music Online*. 2001. Τελευταία πρόσβαση 29/6/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278269>.

²²³ Venn, "Rethinking Russolo", 12· Γκρίφιθς, *Μοντέρνα μουσική*, 187.

²²⁴ Linda Whitesitt, Charles Amirkhanean, και Susan C. Cook, “Antheil, George”, *Grove Music Online*, 2001. Τελευταία πρόσβαση 8/5/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00997>. Ο Antheil ήταν Αμερικανός συνθέτης που σπούδασε σύνθεση με τους Constantin von Sternberg και Ernest Bloch στη Φιλαδέλφεια. Ο Sternberg του έδωσε ένα σημαντικό θεωρητικό υπόβαθρο αλλά δεν έδειξε ενδιαφέρον για εξερεύνηση νέων ήχων. Μετά το 1922, ο Antheil δραστηριοποιήθηκε περισσότερο στην Ευρώπη. Έζησε στο Λονδίνο, στο Παρίσι και στο Βερολίνο: [Ανυπόγραφο], "George Antheil", *The Musical Times* 100, No. 1394 (1959), 220· Carol J. Oja, *Making Music Modern: New York in the 1920s* (New York: Oxford University Press, 2000), 74.

²²⁵ Oja, *Making Music Modern*, 75, και Julia Schmidt-Pirro, "Between the European Avant-Garde and American Modernism: George Antheil's "Ballet Mécanique", *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 89, No. 3/4 (2006), 405-29: 411.

²²⁶ Schmidt-Pirro, "Between the European Avant-Garde", 412.

²²⁷ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα μουσική*, 186.

γράφτηκε το 1924²²⁸ από τον Antheil και προοριζόταν για την ομότιτλη σουρεαλιστική ταινία των Dudley Murphy και Fernand Légar.²²⁹ Το έργο υπέστη πολλαπλή επεξεργασία και για τον λόγο αυτό υπάρχουν τρεις διαφορετικές εκδοχές του. Η πρώτη (1925) είναι η πιο πειραματική από αυτές. Στην ορχήστρα του συμπεριλαμβάνονται οκτώ πιάνο, οκτώ ξυλόφωνα, πιανόλα, δύο ηλεκτρικά κουδούνια και έλικας αεροπλάνου.²³⁰ Η δεύτερη εκδοχή του ήταν εκείνη που παρουσιάστηκε πρώτη φορά στο κοινό, στο Παρίσι, στις 19 Ιουνίου του 1926, υπό την νέα ονομασία *Ballet pour Instruments Mécaniques et Percussions*. Αυτή η εκδοχή είχε μια πιανόλα με ενισχυτή, δύο πιάνο, τρία ξυλόφωνα, ηλεκτρικά κουδούνια, μια μικρή και μια μεγάλη ξύλινη προπέλα, μια μεταλλική προπέλα, πολλά κρουστά και σειρήνες.²³¹ Η τελευταία εκδοχή (1959) θεωρείται και η πιο συμβατική, μειώνοντας αρκετά από τα πειραματικά στοιχεία της αρχικής σύλληψης του έργου.²³²

Βάσει της πρώτης παρτιτούρας (1925), παρατηρούμε πως το έργο αρχίζει με blocks συγχορδιών σε ρυθμό ογδών, σε συνεχείς αλλαγές μέτρου, που διαμορφώνουν το μοτιβικό υλικό του.²³³

²²⁸ Sabra Statham, "'Back to Baltimore': George Antheil's Symphonic Excursion from European Modernism to American Postmodernism", *The Musical Times* 153, No. 1921 (2012), 3-16: 5. Επίσης, βλ. [Ανυπόγραφο], "George Antheil", 220. Μεταξύ της βιβλιογραφίας υπάρχει μια ασάφεια σχετικά με την ημερομηνία σύνθεσης του έργου, καθώς αναφέρονται σε τρεις διαφορετικές εκδοχές του, τη χρονολογία σύνθεσης και την πρώτη παρουσίασή του, χωρίς οι συγγραφείς να παρέχουν πάντα τις απαραίτητες διευκρινίσεις. Στην πρώτη σελίδα της παρτιτούρας αναγράφεται η χρονολογία "1924", ενώ στην δεύτερη σελίδα των οδηγιών αναγράφεται "Paris 1925" όπου αναφέρεται στην πρώτη εκδοχή του. Βλ. Schmidt-Pirro, "Between the European Avant-Garde", 425.

²²⁹ James Donald, "Jazz Modernism and Film Art: Dudley Murphy and Ballet mécanique", *Modernism/Modernity* 16, No. 1 (2009), 25-49: 32.

²³⁰ Γκρίφιθς, *Μοντέρνα μουσική*, 187 και Schmidt-Pirro, "Between the European Avant-Garde", 407.

²³¹ Schmidt-Pirro, "Between the European Avant-Garde", 407, 409 και Whitesitt, et al., "Antheil, George", *Grove Music Online*.

²³² Schmidt-Pirro, "Between the European Avant-Garde", 409.

²³³ Linda Whitesitt, *The Life and Music of George Antheil 1900-1959* (Ann Arbor MI: UMI Research Press, 1983), 108.

Εικόνα 3: G. Antheil, *Ballet mécanique*, μ. 1-5 (© G. Schirmer, inc., 2003)

Η χρήση αυτών των συγχορδιών, σε συνδυασμό με την αδιάκοπη χρήση ογδών, δημιουργεί μια αίσθηση επανάληψης σε μια προσπάθεια του συνθέτη να μιμηθεί την λειτουργία των μηχανών. Αυτό το στοιχείο, μαζί με τη χρήση μηχανών, δημιουργεί στο μπαλέτο μια “μηχανιστική” αισθητική, όπως αποτυπώνεται και στον τίτλο.²³⁴ Άλλο ένα σημαντικό στοιχείο είναι η εκτεταμένη χρήση της σιωπής, μέσω της οποίας, ο Antheil, προσπαθεί να δημιουργήσει ένταση πριν το τέλος του έργου. Η σιωπή έρχεται ξαφνικά, μετά από ένα αρκετά θορυβώδες μέρος, και λειτουργεί ως ένας άυλος ακουστικός “χώρος” πάνω στον οποίο θα αντηχήσουν οι προηγούμενοι ήχοι. Έτσι, ο Antheil με τις παύσεις αυτές —που κρατούν για είκοσι, τριάντα δύο, σαράντα οκτώ και εξήντα τέσσερα όγδοα²³⁵— “δεν διακόπτει τον ήχο με ησυχία, αλλά τον επικαλείται μέσα από την απουσία του.”²³⁶

²³⁴ Schmidt-Pirro, "Between the European Avant-Garde", 410.

²³⁵ Hannah Leland, "The 'Bad Boy of Music' in Paris: George Antheil's Violin Sonatas" (PhD diss., Arizona State University, 2015), 90. Η εκτεταμένη χρήση παύσεων είναι ένα στοιχείο της μουσικής του Antheil που εμφανίζεται ήδη από την *Sonata No. 1*, αλλά αυτή η τεχνική επεκτείνεται στο *Ballet mécanique*. Επίσης, βλ. Schmidt-Pirro, "Between the European Avant-Garde", 409, 410.

²³⁶ Ο.π., 411.

στο “Vexations” από τη συλλογή *Pages Mystiques* (1893-1895).²³⁸ Μία παρόμοια “μηχανιστική αισθητική” μέσω επαναλήψεων επιτυγχάνεται μάλιστα στη “Musique d’ameublement”. Μπορεί ο Satie να είχε διαφορετικό στόχο απ’ ό,τι ο Antheil, αλλά και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει το μηχανικό μοτίβο των επαναλήψεων. Στην περίπτωση του Satie επιστρατεύεται για να δημιουργήσει ένα διακριτικό περιβάλλον, ενώ στην περίπτωση του Antheil η επανάληψη αυτή είναι ένα από τα μέσα που χρησιμοποιεί για να κάνει συνειδητό το ηχητικό περιβάλλον της εποχής του:

*“Η ιδέα μου ήταν να προαναγγείλω την εποχή στην οποία ζούσα της ταυτόχρονης ομορφιάς και κινδύνου της δικής της ασυνείδητης μηχανιστικής φιλοσοφίας, [και] ομορφιάς.”*²³⁹

Ενδιαφέρον έχει επίσης η σχέση του Antheil με τον Φουτουρισμό. Αν και είναι φανερό στα έργα του ένα έντονο ενδιαφέρον στη μηχανιστική αισθητική, ο ίδιος επισημαίνει πως δεν αποσκοπεί στη μίμηση των μηχανών:²⁴⁰

*“Το Ballet Mécanique...δεν έχει να κάνει με την ακριβή περιγραφή των εργοστασίων, [και των] μηχανών - και αν αυτό έχει παρεξηγηθεί από άλλους, συμπεριλαμβανομένων των Honegger, Mossolov, δεν είναι δικό μου λάθος... Επαναλαμβάνω ξανά και ξανά, ακόμα και μανιωδώς, πως δεν είχα σκοπό να αντιγράψω μια μηχανή άμεσα κάνοντάς την μουσική, να το πω κι έτσι.”*²⁴¹

Παρ’ όλα αυτά, πιστεύει πως οι συνθέτες πρέπει να λαμβάνουν υπόψη τους την κυριαρχία των μηχανών στη μοντέρνα ζωή και αυτό να μεταφραστεί σε δημιουργία νέων οργάνων:

“Μα όπως ο πολιτισμός αναπτύσσεται, εφευρίσκουμε νέα είδη οργάνων που συνθέτες του σήμερα και του αύριο πρέπει να έχουν γνώση τους, ή να χαθούν. Είναι

²³⁸ Ο.π., 83. Σύμφωνα με τις οδηγίες στην παρτιτούρα, ο Satie προτείνει το “Vexations” να αρχίσει με μια περίοδο σιωπής. Η Oja βέβαια επισημαίνει πως αν τα έργα αυτά είχαν επίδραση στη διαμόρφωση του *Ballet mécanique* είναι απλά μια υπόθεση. Το “Vexations”, για παράδειγμα, ήταν χρόνια στην αφάνεια, οπότε δεν μπορεί κανείς να ξέρει σίγουρα αν ο Antheil είχε γνώση του έργου.

²³⁹ George Antheil, *Bad Boy of Music* (Garden City, New Jersey: Doubleday, 1945), 140. Το “Bad Boy of Music” είναι μια αυτοβιογραφία του Antheil. Ο τίτλος του (“Το κακό παιδί της μουσικής”), είναι ένας χαρακτηρισμός που έδωσε ο ίδιος στον εαυτό του.

²⁴⁰ Schmidt-Pirro, “Between the European Avant-Garde”, 411-12.

²⁴¹ Antheil, *Bad Boy of Music*, 139-40.

αμφίβολο αν μπορούμε να κάνουμε ριζικές βελτιώσεις πάνω στα παλιά όργανα που μας έχουν παραδοθεί από την παράδοση.”²⁴²

Αυτή η δήλωσή του, έρχεται σε πλήρη συμφωνία με τις απόψεις των φουτουριστών σχετικά με τις παραδοσιακές πρακτικές και, κυρίως, με το έργο του Russolo και τις μηχανές του. Η χρήση του θορύβου και της προπέλας παραπέμπει στις θεωρήσεις του Marinetti, σύμφωνα με τις οποίες το αεροπλάνο είναι σημαντικό στοιχείο της μοντέρνας κοινωνίας.²⁴³ Παραδόξως, ο ίδιος ο Antheil κατατασσόταν ενάντια στις φουτουριστικές απόψεις του Marinetti δηλώνοντας πως “*Οι μηχανές δεν είναι λογοτεχνικές ούτε ποιητικές: όποια προσπάθεια ποιητικοποίησής τους είναι για πέταμα.*”²⁴⁴

Edgard Varèse: Ένας “νέος κόσμος”

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα συνθετών που η μουσική τους “αντικατοπτρίζει τους ήχους και την ατμόσφαιρα”²⁴⁵ του 20ού αιώνα είναι ο Γάλλος Edgard Varèse (1883-1965).²⁴⁶ Ο ίδιος πίστευε πως κάθε εποχή έχει τους δικούς της χαρακτηριστικούς ήχους.²⁴⁷ Καθοριστικό ρόλο στην συναναστροφή του με τους ήχους του αστικού περιβάλλοντος, έπαιξε η μετανάστευσή του στις ΗΠΑ το Δεκέμβριο του 1915.²⁴⁸ Συνθέτες ορχηστρικής μουσικής, μεταξύ αυτών και ο ίδιος ο Varèse, είχαν αρχίσει να αντιλαμβάνονται τον όλο και αυξανόμενο θόρυβο, τις τεχνολογικές εξελίξεις αλλά και την αυξανόμενη ταχύτητα των ρυθμών ζωής της σύγχρονης εποχής ως δυνητικό συνθετικό υλικό που θα χαρακτήριζε αλλά και θα ήταν κατάλληλο για να

²⁴² Schmidt-Pirro, "Between the European Avant-Garde", 411-12. Ο συγγραφέας παραθέτει αυτό το απόσπασμα από ένα άρθρο του Antheil με τίτλο “Ballet Mécanique Has New Hearing”. Η ημερομηνία έκδοσης όπως και ο τίτλος της εφημερίδας όπου δημοσιεύθηκε είναι άγνωστες. Το άρθρο βρίσκεται στο αρχείο της βιβλιοθήκης στο Princeton University: Ο.π., 426.

²⁴³ Archie Henderson, "Pound, Ford, and George Antheil", *Paideuma* 20, No. 3 (1991), 67-71: 70. Επίσης, βλ. Oja, *Making Music Modern*, 75.

²⁴⁴ William Walter Hoffa, “Ezra Pound and George Antheil: Vorticist Music and the Cantos”, *American Literature* 44, No. 1 (1972), 52-73: 53. Σε αντιστοιχία με τον Cocteau και τη δημιουργία του *Parade*, και ο Antheil φαίνεται να αρνείται τη σύνδεσή του με το φουτουριστικό κίνημα.

²⁴⁵ Robert Henderson, “Varèse”, *The Musical Times* 106, No. 1474 (1965), 942-44: 943.

²⁴⁶ Paul Griffiths, “Varèse, Edgard [Edgar]”, *Grove Music Online*, 2001. Τελευταία πρόσβαση 5/10/2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29042>.

²⁴⁷ Henderson, "Varèse", 943.

²⁴⁸ Griffiths, "Varèse, Edgard", *Grove Music Online*. Επίσης, βλ.: Alcides Lanza, “Varèse: Looking for the New”, *Contemporary Music Review* 23, No. 2 (2010), 59-69: 59· David Harold Cox, “Thematic Interrelationships Between The Works of Varèse”, *Music Review* 49, No. 3 (1988), 205-17: 206.

αντιπροσωπεύσει τον μοντέρνο κόσμο.²⁴⁹ Συνθέτες όπως ο Antheil και ο Varèse πίστευαν πως η δημιουργία μιας νέας μουσικής κρύβεται στους ήχους της πόλης.²⁵⁰ Ήχοι όπως σειρήνες πυροσβεστικών και περιπολικών οχημάτων, οχημάτων ταξί, ή οι ήχοι των πλοίων στα λιμάνια ήταν βασικό στοιχείο του ηχοτοπίου της Νέας Υόρκης.²⁵¹

Η Αμερική συμβόλιζε για τον Varèse έναν “νέο κόσμο”²⁵² συνθετικής απελευθέρωσης. Αποτέλεσε για τον ίδιο την αποδέσμευση από τον “παλαιό κόσμο” της ευρωπαϊκής ζωής και συνθετικής παράδοσης. Αυτή ακριβώς η αλλαγή απεικονίζεται στο πρώτο έργο που έγραψε στην Αμερική, το *Amériques*:²⁵³

“Δεν σκέφτηκα τον τίτλο *Amériques* (1918-1922)²⁵⁴ αμιγώς γεωγραφικά αλλά σαν σύμβολο των εφευρέσεων - νέοι κόσμοι στη γη, στον ουρανό, ή στο μυαλό των ανθρώπων.”²⁵⁵

Το *Amériques* είναι ένα ορχηστρικό έργο που ξεκίνησε να δουλεύει ο Varèse από το 1920. Χαρακτηριστικό του στοιχείο είναι η χρήση ήχων του αμερικανικού ακουστικού περιβάλλοντος των αρχών του 20ού αιώνα και κυρίως η χρήση ήχων σειρήνας. Στο έργο γίνεται εκτενής χρήση κρουστών και *ostinati*. Η επιλογή αυτή μπορεί να προκύπτει αφενός από τον παραλληλισμό με την τεχνολογικά αυτοματοποιημένη αστική αμερικανική ζωή και αφετέρου από την ως τότε παραδοσιακή δυτική εκπαίδευση του συνθέτη. Μάλιστα, υπάρχουν ομοιότητες στην

²⁴⁹ Robert Jackson Wood, “At the Threshold: Edgar Varèse, Modernism, and the Experience of Modernity” (PhD diss., The City University of New York, 2014), 27-28· Τοορ, *Ωκεανός του Ήχου*, 100.

²⁵⁰ Emily Thomson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933* (Cambridge: M.I.T. Press, 2002), 144.

²⁵¹ Lanza, “Varèse: Looking for the New”, 60.

²⁵² Ο διαχωρισμός μεταξύ “παλαιού κόσμου” και “νέου κόσμου”, όπως αναφέρεται στην παράγραφο, απευθύνεται στην μετάβαση από την Ευρώπη (παλαιός) στην Αμερική (νέος). Ο χαρακτηρισμός της Αμερικής ως “νέος” κόσμος, δεν είναι καθαρά γεωγραφικός. Εκτός από την αλλαγή των συνθετικών πρακτικών που αναφέρονται, συμβολίζει και την αλλαγή των τεχνολογικών εξελίξεων, της επιστήμης και του τρόπου ζωής: Stephen Davismoon, “The Transmutation of the ‘Old’ with the ‘New’ in the Modernist Vision of Edgard Varèse”, *Contemporary Music Review* 23, Issue 1 (2004), 45-58: 45.

²⁵³ Davismoon, “The Transmutation of the ‘Old’ with the ‘New’”, 50. Επίσης, βλ. Lanza, “Varèse: Looking for the New”, 59. Εκτός από την επιθυμία του συνθέτη να εγκαταλείψει την Ευρώπη για τους παραπάνω λόγους, στην απόφαση αυτή συνέβαλε καθοριστικά και το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου: Cox, “Thematic Interrelationships Between the Works of Varèse”, 206.

²⁵⁴ Felix Meyer, και Heidi Zimmermann, επιμ. “Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary” (Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2006), 44. Η σύνθεση του έργου μπορεί να πραγματοποιήθηκε κατά την διάρκεια των παραπάνω χρονολογιών, αλλά η δημοσίευσή του έγινε το 1925 από τον εκδοτικό οίκο J. Curwen and Sons στο Λονδίνο: βλ. Cox, “Thematic Interrelationships Between The Works of Varèse”, 206.

²⁵⁵ Παρατίθεται από τον συγγραφέα: Lanza, “Varèse: Looking for the New”, 66.

ενορχήστρωση, όπως και στους ρυθμικούς και μετρικούς πειραματισμούς, με έργα συνθετών όπως οι Stravinsky, Bartók και Schoenberg.²⁵⁶ Η εισαγωγή του έργου για παράδειγμα, με τη χρήση σόλο πνευστού οργάνου της ορχήστρας, σύμφωνα με τον Clark, μοιάζει συνειδητά με εκείνη του Debussy στο *Prélude à l'Après midi d'un Faune* και του Stravinsky στο *Le Sacre du printemps*.²⁵⁷

Εικόνα 5: E. Varèse, *Amériques* μ. 1-3. (© Colfranc Music Publishing Corp., 1973)

²⁵⁶ Davismoon, “The Transmutation of the ‘Old’ with the ‘New’”, 50.

²⁵⁷ Philip Clark, “Sounds and the City: How Manhattan Made the Music of Edgard Varèse”, *The Guardian*, 2017. Τελευταία πρόσβαση 15/10/20. <https://www.theguardian.com/music/2017/may/06/sounds-and-the-city-how-manhattan-made-the-music-of-edgard-varèse>. Σχετικά με την σχέση αυτών των δύο επιρροών του Varèse (αστικοί ήχοι/σύγχρονος τρόπος ζωής - παραδοσιακή μουσική εκπαίδευση), ο Wood επισημαίνει πως η συναναστροφή του Varèse με τον Μοντερνισμό ίσως επήλθε πιο σταδιακά από όσο του χρεώνεται. Ο Γάλλος συνθέτης είχε μεγαλώσει σε ένα επαρχιακό περιβάλλον και διδάχθηκε τα παραδοσιακά συνθετικά πρότυπα. Ως εκ τούτου, το πρώιμο έργο του επί αμερικανικού εδάφους θα είχε, φυσικά, σύνδεση με τις νέες του εμπειρίες, αλλά ίσως η αφομοίωση αυτών να είναι ένα πιο σύνθετο ζήτημα. Μάλιστα, καταλήγει πως αυτό το παραδοσιακό και επαρχιακό υπόβαθρο του Varèse ενδεχομένως να είναι και ο λόγος που ο Μοντερνισμός είχε τόσο έντονη επίδραση σε εκείνον: Wood, “*At the Threshold*”, 34-35.

Très modéré
1^o SOLO
doux et expressif

3 FLÛTES
2 HAUTOIS
2 CLARINETTES EN LA
4 CORS A PISTONS EN FA
2 HARPES

1^{re} accordez
LA²-SI², DO²-RE², MI-FA², SOL²-LA²
1^{re} glissando

Εικόνα 6: C. Debussy, *Prélude à l'Après midi d'un Faune* μ. 1-4. (© E. Fromont, 1895)

Lento ♩ = 50 tempo rubato

Clarinetti (A) colla parte
Clarinetto basso (B) colla parte
Fagotti solo ad lib.
Corni (F) colla parte

1 I
II
mp

Εικόνα 7: I. Stravinsky, *Le Sacre du Printemps* μ. 1-4. (© E. Dover Publications, 1989)²⁵⁸

Η χρήση σειρήνων, λοιπόν, προκύπτει ως σύμβολο της σύγχρονης αστικής ζωής, ένα σύμβολο μάλιστα που ήταν σε μεγάλο βαθμό συνυφασμένο με κίνδυνο ή φωτιά. Βέβαια, ο Varèse είχε αρχίσει να πειραματίζεται με τις σειρήνες ήδη από την εποχή που ήταν στο Παρίσι και πριν ακόμα πάει στην Αμερική. Η ιδέα αυτή προέκυψε διαβάζοντας για τη μελέτη του Hermann von Helmholtz

²⁵⁸ Και στα τρία παραδείγματα δεν αποτυπώνεται ολόκληρη η ορχηστρική παρτιτούρα. Παραλείπονται κάποια όργανα που έχουν παύσεις, αφού στη συγκεκριμένη περίπτωση το ενδιαφέρον επικεντρώνεται κυρίως στο σόλο πνευστό όργανο της εισαγωγικής ενότητας κάθε έργου.

(Γερμανός φυσικός και μελετητής της ακουστικής) *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Η θεωρία των τονικών αισθήσεων ως φυσιολογική βάση για τη θεωρία της μουσικής).²⁵⁹ Παράλληλα, σε αντιστοιχία με το έργο του Satie, *Parade*, ο Varèse επιτυγχάνει κατά κάποιο τρόπο την εξομάλυνση μεταξύ των “τάξεων” της τέχνης.²⁶⁰ Με το *Amérique*, οι ήχοι “του πεζοδρομίου” εισβάλλουν στις αίθουσες συναυλιών.²⁶¹ Όπως σχολιάζει ο Clark, “οι σειρήνες θα γίνονταν ο χαρακτηριστικός ήχος της μουσικής του Varèse”,²⁶² καθώς εξίσου χαρακτηριστικό θα ήταν και το στοιχείο που συνδέει τα έργα του με την τεχνολογία και την εξέλιξή της. Εκτός από το *Amérique* τα στοιχεία αυτά παρατηρούνται και σε άλλα έργα του, όπως το *Ionisation* και το *Hyperprism*.²⁶³

Στο *Ionisation* (1931),²⁶⁴ μεταξύ άλλων, η ορχήστρα περιλαμβάνει κρουστά, κρόταλα, αμόνια και δύο σειρήνες (μία υψηλής και μία χαμηλής συχνότητας) πυροσβεστικού οχήματος.²⁶⁵ Αν και η αντιστοιχία με το *Parade* είναι εύλογη λόγω της καινοτόμας, έως τότε, χρήσης της σειρήνας, ωστόσο έχουν μια σημαντική διαφορά. Το *Ionisation* αποτελείται κυρίως από όργανα με μη καθορισμένο τονικό ύψος, κάνοντας τη σειρήνα να αποτελεί εξαίρεση. Αυτό λοιπόν που στη μια περίπτωση (στο *Parade*) είναι απλά ένα εξωγενές στοιχείο που εντάσσεται σε μουσικό πλαίσιο και γίνεται μέρος του, στην περίπτωση του *Ionisation* αποτελεί και τη μόνη αναφορά σε ήχο με καθορισμένο τόνο. Η σειρήνα συνήθως —ακόμα και στην καθημερινότητα— αντιμετωπίζεται ως θόρυβος. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, αποτελεί το τονικό στοιχείο που “σπάει” τον

²⁵⁹ Dragana Stojanović-Novičić, “Work of Edgard Varèse and ‘Futurist Music’: Affinities (and Differences)”, *New Sound: International Journal for Music* 34, No. 1 (2009), 50-61: 60. Lanza, “Varèse: Looking for the New”, 60. Επίσης, βλ. Davismoon, “The Transmutation of the ‘Old’ with the ‘New’”, 50. Η συνηθέστερη αναφορά σε αυτή τη μελέτη είναι με την αγγλική της απόδοση: βλ. Hermann von Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, μτφ. Alexander J. Ellis (New York: Dover Publications, Inc., 1954).

²⁶⁰ Βλ. κεφ. “Erik Satie: Parade”.

²⁶¹ Clark, “Sounds and the city”.

²⁶² Ο.π.

²⁶³ Anne C. Shreffler, “Varèse and the Technological Sublime; Or, How Ionisation Went Nuclear”, στο *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary*, επιμ. Felix Meyer και Heidi Zimmermann (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), 290.

²⁶⁴ Shreffler, “Varèse and the Technological Sublime”, 294. Ο Varèse συνέθεσε το έργο το 1931 αλλά ηχογραφήθηκε από την Columbia Records το 1935.

²⁶⁵ Jean-Charles François, “Organization of Scattered Timbral Qualities: A Look at Edgard Varèse's Ionisation”, *Perspectives of New Music* 29, No. 1 (1991), 48-79: 56 και Nicolas Slonimsky, *The Road to Music* (New York: Dodd, Mead & Co., 1947), 80. Στο ίδιο βιβλίο ο Slonimsky αναφέρεται στον Varèse ως μουσικό προφήτη και στο έργο *Ionisation* ως προάγγελο της εποχής της... ατομικής βόμβας, καθώς ο Varèse συνέθεσε το έργο αυτό δεκαπέντε χρόνια πριν την εμφάνισή της. Η συσχέτιση του έργου με την ατομική βόμβα προκύπτει κυρίως από την σύνδεση —και των δύο— αφενός με τη βία και αφετέρου με την επιστημονική πρόοδο: Shreffler, “Varèse and the Technological Sublime”, 292.

“θόρυβο” των κρουστών.²⁶⁶ Είναι η πρώτη προσπάθεια του Varèse για χρήση κρουστών ως το βασικό χαρακτηριστικό του έργου, το οποίο χαρακτηριστικό, μάλιστα, είναι κι εκείνο που διαμορφώνει την μορφή/δομή του έργου.²⁶⁷ Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη:

“(Ο ρυθμός) είναι το στοιχείο σταθερότητας, η γενέτειρα της φόρμας. Στα δικά μου έργα, για παράδειγμα, ο ρυθμός προκύπτει από την ταυτόχρονη αλληλεπίδραση ανόμοιων στοιχείων που μεσολαβούν σε υπολογισμένα, αλλά όχι τακτικά, χρονοδιαγράμματα. Αυτό ανταποκρίνεται πλησιέστερα στον ορισμό του ρυθμού βάση της φυσικής και της φιλοσοφίας ως ‘μια ακολουθία εναλλασσόμενων και αντίθετων ή συσχετιζόμενων καταστάσεων’.”²⁶⁸

Κάθε όργανο που χρησιμοποιεί ο Varèse στο *Ionisation* έχει τον δικό του ήχο, ο οποίος προκύπτει από τον συνδυασμό των χαρακτηριστικών που διαμορφώνουν αυτό τον ήχο, αλλά και τις επιλογές εκτελεστικής πρακτικής του συνθέτη. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι το τονικό ύψος, η αγωγική (tempo), η διάρκεια που χρειάζεται μέχρι ο ήχος να σβήσει, η ταχύτητα άρθρωσης και τα μετρικά/φραστικά χαρακτηριστικά. Στο *Ionisation*, τα στοιχεία αυτά δεν αναπτύσσονται σταδιακά κατά τη διάρκεια του έργου μέσω τεχνικής παραλλαγών, αλλά χρησιμοποιούνται αυτούσια και επαναλαμβάνονται σε διάφορες χρονικές στιγμές. Η μορφή του έργου, λοιπόν, προκύπτει από τη χρήση αυτών των χαρακτηριστικών και του ελέγχου των χρονικών σημείων όπου παρατίθενται.²⁶⁹ Για τον Varèse, “φόρμα είναι ένα αποτέλεσμα - το


²⁶⁶ Joy Barker, “Parody and Provocation”, 35.

²⁶⁷ François, “Organization of Scattered Timbral Qualities”, 49. Σε αυτό βέβαια συμβάλλει και η άποψη του Varèse πως τα κρουστά ξεφεύγουν από τις παραδοσιακές τονικές δομές. Επίσης αξίζει να ληφθεί υπόψη πως στα πρώτα του μουσικά βήματα, υπό την επίβλεψη του Giovanni Bolzoni που του παρέδιδε ιδιαίτερα μαθήματα, ο νεαρός Varèse υπήρξε μέλος της Όπερας του Τορίνο ως εκτελεστής κρουστών: Chou Wen-Chung, “Varèse: A Sketch of the Man and His Music”, *The Musical Quarterly* 52, No. 2 (1966), 151-70: 151.

²⁶⁸ Edgard Varèse, “The Liberation of Sound”, στο *Contemporary Composers on Contemporary Music*, επιμ. Elliott Schwartz and Barney Childs (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967), 195-208: 202. Ο Varèse αναφέρθηκε στο συγκεκριμένο ζήτημα σε μία ομιλία του στο Πανεπιστήμιο του Princeton το 1959. Ολόκληρη η συνομιλία συμπεριλαμβάνεται στο συλλογικό τόμο των Schwartz και Childs. Μεταξύ άλλων, ο Varèse πρότεινε κάποιους νεωτερισμούς προς τιμήν της εξέλιξης της σύγχρονης μουσικής και της “απελευθέρωσης του ήχου”. Οι νεωτερισμοί αυτοί συμπεριλάμβαναν εμπλουτισμό της ηχητικής παλέτας ενός συνθέτη με την δημιουργία νέων οργάνων και επαναπροσδιορισμό της αντίληψης του ρυθμού και της μορφής. Υποστηρίζει μάλιστα πως η μορφή είναι ένας από τους σημαντικότερους προβληματισμούς της σύγχρονης μουσικής. Χαρακτηριστικά, ο Ferruccio Busoni λέει: “Δεν είναι φοβερό να απαιτεί κανείς από έναν συνθέτη να είναι πρωτότυπος σε όλα και να του το απαγορεύει όσον αφορά τη μορφή; Δεν είναι τυχαίο πως μόλις γίνει πρωτότυπος, κατηγορείται για αφορμαλισμό.”: Ferruccio Busoni, “Sketch of a New Aesthetic of Music”, στο *Three Classics in the Aesthetic of Music*, επιμ. Noel Douglas, μτφ. Dr. Theodore Baker (New York: Dover Publications, 1962), 79.

²⁶⁹ François, “Organization of Scattered Timbral Qualities”, 60.

αποτέλεσμα μιας διαδικασίας” και όχι ένα προσχέδιο ή μοτίβο που οφείλει ο συνθέτης να ακολουθεί.²⁷⁰

Στο έργο γίνεται χρήση ήχων σειρήνας, μαστιγίων και βρυχηθμών λιονταριού. Σύμφωνα με τον Jean-Charles François, ακόμα κι αυτό είναι μέρος μιας “εσωτερικής φόρμας” του έργου. Η ενορχήστρωση είναι βασικό στοιχείο. Η επιλογή κάποιων οργάνων (ή ήχων αν αναφερόμαστε για παράδειγμα στο “βρυχηθμό λιονταριού”) διαμορφώνει ενότητες της μορφής βάσει της προέλευσής τους. Τα στρατιωτικά κύμβαλα θυμίζουν στον ακροατή στρατιωτικά εμβατήρια. Κάποια μουσικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται θεωρούνται αναφορές σε άλλα έργα όπως το *Bolero* (χρήση του χαρακτηριστικού ρυθμικού μοτίβου ) του Ravel, ενώ οι ήχοι της σειρήνας, του μαστιγίου και του λιονταριού, παραπέμπουν σε ρεαλιστικούς ήχους της καθημερινότητας. Αυτές οι επιλογές, δείχνουν μια “επιτηδευμένη πρόθεση να χρησιμοποιήσει [σ.σ. ο Varèse] εξωτερικά αναφορικά στοιχεία ως μέρη της εσωτερικής δομής του κομματιού.”²⁷¹ Η ίδια η ονομασία του έργου είναι μια απεικόνιση της δομικής του ιδέας. Ο ιονισμός (ionisation) ως φαινόμενο στη φυσική και στη χημεία είναι “κάθε διαδικασία κατά την οποία ηλεκτρικά ουδέτερα άτομα ή μόρια μετατρέπονται σε ηλεκτρικά φορτισμένα άτομα ή μόρια (ιόντα).”²⁷² Τα ιόντα από μόνα τους είναι αμετάβλητα, αλλά μέσα από αυτή τη διαδικασία γίνονται ανιόντα ή κατιόντα.²⁷³ Σε αντιστοιχία οι καθημερινοί ήχοι που χρησιμοποιεί ο Varèse έρχονται αυτούσιοι χωρίς καμία επεξεργασία. Αυτά τα ηχητικά στοιχεία, μέσα στο πλαίσιο του έργου, δημιουργούν ένα καινούριο ηχητικό αποτέλεσμα, με την διαδικασία σύνθεσης και εκτέλεσής του να αποτελεί την αντίστοιχη διαδικασία που υφίστανται τα ιόντα.²⁷⁴

Όπως και ο Antheil, έτσι και ο Varèse αρνιόταν την άμεση σύνδεση της μουσικής του με τον Φουτουρισμό, παρά τις εμφανείς ενδείξεις.²⁷⁵ Πέρα από τα κοινά αισθητικά σημεία μεταξύ της

²⁷⁰ Varèse, “The Liberation of Sound”, 203.

²⁷¹ François, “Organization of Scattered Timbral Qualities”, 61, 73-74.

²⁷² Encyclopaedia Britannica. “Ionisation”, *Encyclopaedia Britannica*, 2016. Τελευταία πρόσβαση 21/12/2020. <https://www.britannica.com/science/ionization>.

²⁷³ Encyclopaedia Britannica. “Ion”, *Encyclopaedia Britannica*, 2019. Τελευταία πρόσβαση 21/12/2020. <https://www.britannica.com/science/ion-physics> και Shreffler, “Varèse and the Technological Sublime”, 294.

²⁷⁴ François, “Organization of Scattered Timbral Qualities”, 61.

²⁷⁵ Robert Henderson, “Varèse”, 943· Shreffler, “Varèse and the Technological Sublime”, 293. Στη βιβλιογραφία είναι συχνό φαινόμενο να συναντάει κάποιος αναφορές μελετητών, και σύγχρονων της εποχής του Varèse, που τον διασυνδέουν με το Φουτουρισμό. Για παράδειγμα, ο συνθέτης Henry Cowell αναφέρεται σε εκείνον ως τον “μόνο συνθέτη συνδεδεμένο με το Φουτουριστικό μανιφέστο που γράφτηκε στο Μιλάνο το 1913 που έχει καταλάβει μια σημαντική θέση στη μοντέρνα μουσική”. ή ο Juan-Carlos Paz, που αναφέρεται στα έργα του Varèse ως “...αριστουργήματα της φουτουριστικής προσδοκίας...”: Henry Cowell, “Current Chronicle”, *The Musical Quarterly* 41/3 (1955), 370-73: 371· Juan-Carlos Paz, *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo* (Buenos Aires: Nueva Visión,

μουσικής του και του κινήματος των φουτουριστών, πολλές φορές τα έργα του έμοιαζαν να έχουν τη βίαιη χροιά του κινήματος. Η “φασαρία” που χρησιμοποιεί σε κάποια έργα του, δημιουργεί “βίαιες εικόνες”.²⁷⁶ Χαρακτηριστικά ο Metzger αναφέρει πως οι σειρήνες στο *Ionisation* εύκολα συγχέονται με εικόνες βομβαρδισμών και κινδύνου.²⁷⁷

Βέβαια, κύρια διαφορά ανάμεσα στον Varèse και τον Φουτουρισμό είναι πως ο δεύτερος επεδίωκε την στείρα αναπαραγωγή μηχανικών και περιβαλλοντικών ήχων που ήδη υπάρχουν ενώ ο Varèse αναζητούσε στις μηχανές τη δυνατότητα παραγωγής των ήχων που ο ίδιος ονειρευόταν.²⁷⁸ Το 1915 σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *The New York Telegraph* αναφέρει τα εξής:

*“Το μουσικό μας αλφάβητο πρέπει να εμπλουτιστεί. Χρειαζόμαστε νέα όργανα το συντομότερο. Οι Φουτουριστές (ο Marinetti και οι καλλιτέχνες του θορύβου του) έχουν κάνει ένα σημαντικό λάθος σε αυτό το ζήτημα. Τα όργανα, έτσι κι αλλιώς, πρέπει να είναι μόνο τα σύγχρονα μέσα έκφρασης. Οι μουσικοί πρέπει να λάβουν αυτό το ζήτημα με μεγάλη σοβαρότητα με τη βοήθεια των μηχανικών. Ανέκαθεν ένιωθα την ανάγκη για νέα μέσα έκφρασης στο έργο μου. Αρνούμαι να υποταχθώ αποκλειστικά στους ήχους που έχουν ήδη ακουστεί. Αυτό που αναζητώ είναι νέα τεχνικά μέσα που θα χρησιμοποιούνται για κάθε έκφραση της σκέψης και που θα μπορούν να συμβαδίσουν με την σκέψη.”*²⁷⁹

Ακόμα, αν και μοιράζεται την αγωνία των φουτουριστών για εκμοντερνισμό σκέψης και απομάκρυνση από τις παραδοσιακές αντιλήψεις, σε αντίθεση με εκείνους ο Varèse δεν αρνείται το παρελθόν, το σέβεται και αντιλαμβάνεται τη σημασία του, την επίδρασή του και τη σύνδεση που έχει ο ίδιος με αυτό:

1955), 328. Βέβαια υπάρχουν και άλλοι που υποστήριζαν εκείνα τα χρόνια την πλευρά του Varèse, όπως ο Rosenfeld: “[Ο Varèse] Ποτέ δεν έχει μιμηθεί ήχους της πόλης, όπως κάποιες φορές θεωρείται πως έχει κάνει. Δεν πρέπει να κατηγοριοποιηθεί με την ομάδα οργανοπαικτών των Marinetti - Pratella. Τα μέλη αυτής της ομάδας όντως είχαν την μιμητική τάση. Υποστήριζαν πως η σύγχρονη ζωή μπορούσε να εκφραστεί μόνο μέσω των θορύβων των πρακτικών, μηχανικών, υποσυνείδητων δραστηριοτήτων: και έφτιαζαν όργανα για να μεταφέρουν αυτό.”: Paul Rosenfeld, *An Hour with American Music* (Philadelphia & London: J.B. Lippincott Co., 1929), 162.

²⁷⁶ Shreffler, “Varèse and the Technological Sublime”, 297.

²⁷⁷ Heinz-Klaus Metzger, “Hommage à Edgar Varèse”, στο *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, επιμ. Wolfgang Steinecke (Mainz: Schott, 1959), 54-66: 55.

²⁷⁸ Stojanović-Novičić, “Work of Edgar Varèse and ‘Futurist Music’”, 54. Επίσης, βλ. Toop, *Ωκεανός του Ήχου*, 103.

²⁷⁹ Lanza, “Varèse: Looking for the New”, 60. Το απόσπασμα αυτό παρατίθεται από την A. Lanza με την εξής βιβλιογράφηση: “Varèse, E. (1916, March). *New York Telegraph*”.

“Η μάχη μου για απελευθέρωση του ήχου και το δικαίωμά μου να φτιάχνω μουσική με κάθε ήχο και όλους τους ήχους, κάποιες φορές, έχει ερμηνευτεί ως επιθυμία απαξίωσης και ακόμη και απόρριψης της σπουδαίας μουσικής του παρελθόντος. Μα εκεί βρίσκονται οι ρίζες μου. Άσχετα από το πόσο πρωτότυπος, πόσο διαφορετικός μπορεί να φαίνεται ένας συνθέτης, έχει μπολιάσει λίγο από τον εαυτό του στο παλιό φυτό. Αλλά αυτό θα έπρεπε να μπορεί να το κάνει χωρίς να κατηγορείται ότι θέλει να σκοτώσει το φυτό. Θέλει μόνο να παράγει ένα νέο λουλούδι. Δεν έχει σημασία αν στην αρχή μοιάζει σε κάποιους περισσότερο σαν κάκτος παρά σαν τριαντάφυλλο.”²⁸⁰

Πάντως, ακόμα κι αν δεν εντάσσει τον εαυτό του στους φουτουριστές καλλιτέχνες, σίγουρα το κίνημα είχε σημαντική επίδραση στη μουσική του Varèse, όπως και η μεταγενέστερη *Musique concrète* του Pierre Schaeffer,²⁸¹ της οποίας επίσης αρνείται την άμεση σύνδεση με το έργο του.²⁸² Όπως ο Russolo, έτσι και ο Varèse αναγνώρισε μουσικότητα στους ήχους των μηχανών της πόλης.²⁸³ Το ασυνείδητο είναι σημαντικό στοιχείο της διαμόρφωση της ταυτότητας ενός καλλιτέχνη και ο Varèse είναι ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα. Όταν αναφέρεται κανείς σε ζητήματα περιβαλλοντικής μουσικής, είναι καλό να επισημανθεί πως δεν περιορίζεται μόνο στην προσπάθεια των συνθετών να αποτυπώσουν τον σύγχρονο κόσμο μέσα στα έργα τους με χρήση “σύγχρονων στοιχείων” (όπως σειρήνες). Σε κάποιες περιπτώσεις οι ήχοι του σύγχρονου κόσμου

²⁸⁰ Varèse, “The Liberation of Sound”, 201.

²⁸¹ Ο Pierre Schaeffer (1910-1995) ήταν Γάλλος μηχανικός με μουσικές επιρροές, ο οποίος εργάστηκε στην Κρατική Ραδιοφωνία του Παρισιού. Το 1943 άρχισε να πειραματίζεται με ηχογραφημένο υλικό (αρχικά με χρήση φωνογράφου και στη συνέχεια με μαγνητοταινία) στο Studio d’Essai. Η χρήση αυτής της τεχνικής ονομάστηκε από τον ίδιο *Musique concrète*. Η κύρια ιδέα ήταν να συλλέξει “συγκεκριμένους ήχους” (ως μετάφραση του “concrete sounds”) και μέσω της τεχνικής αυτής να αποσπάσει ενδιαφέροντα στοιχεία που ενδεχομένως περιέχονται σε αυτούς τους ήχους. Ενδεικτικά έργα του Schaeffer: *Concerts de bruits* (1948), *Suite pour 14 instruments* (1949), *Traité des objets musicaux* (1966). Βλ.: Jean De Reydellet, “Pierre Schaeffer, 1910-1995: The Founder of ‘Musique Concrète’”, *Computer Music Journal* 20, No. 2 (1996), 10-11: 10· Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 88. Η ιδέα αυτή είχε ήδη διατυπωθεί από τον Carol-Bérard σε άρθρο του το 1929, όπου υποστήριζε πως ηχογραφημένοι ήχοι θα ήταν η βάση της μουσικής γλώσσας του μέλλοντος. Ο ίδιος βέβαια ασχολήθηκε με την ιδέα αυτή μόνο σε θεωρητικό επίπεδο. Βλ.: Carol-Bérard, “Recorded Noises: Tomorrow’s Instrumentation”, *Modern Music* 6, No. 2 (1929), 26-27 και Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 61.

²⁸² Shreffler, “Varèse and the Technological Sublime”, 293. Ακόμα και ο ιδρυτής του κινήματος, Pierre Schaeffer, απευθυνόταν στον Varèse ως “...προφήτη και πατριάρχη της *Musique concrète*...”. Ο Varèse βέβαια θεωρούσε πως μια από τις κύριες διαφορές του με το κίνημα ήταν πως εκείνος οργάνωνε κάθε ήχο/τόνο και κάθε χροιά που έχει στο μυαλό του πριν αρχίσει να συνθέτει, ενώ οι υποστηρικτές της *Musique concrète* ήταν πιο αυτοσχεδιαστικοί στην επεξεργασία του υλικού τους: Frederic Grunfeld, “The Well-Tempered Ionizer”, *High Fidelity* 4 / No. 7 (1954), 39-41, 104-08: 40.

²⁸³ Thomson, *The Soundscape of Modernity*, 152.

έχουν περάσει στο υποσυνείδητο του συνθέτη διαμορφώνοντας το μουσικό αποτέλεσμα χωρίς την επιτηδευμένη προσπάθεια του ίδιου.²⁸⁴ Έτσι συνέβη και με το *Hyperprism* (1922-23).²⁸⁵ Συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια της πρεμιέρας του έργου (4 Μαρτίου 1923) παρατηρήθηκε πως το κοινό γελούσε νευρικά όποτε ακουγόταν ένα συγκεκριμένο ντο#. Αργότερα ο Varèse συνειδητοποίησε πως καθ' όλη τη διάρκεια σύνθεσης του έργου ακουγόταν έξω από το σπίτι του μια σειρήνα στο ίδιο ακριβώς τονικό ύψος.²⁸⁶

Τελικά, όπως επισημαίνει και ο Wood, ακόμα και αν αυτή η ιστορία είναι ένας μύθος που δημιουργήθηκε γύρω από το έργο και τον συνθέτη, η σημασία της παραμένει αναλλοίωτη. Από τη στιγμή που η ιστορία αυτή έχει καταγραφεί από έναν κριτικό της εποχής,²⁸⁷ μας μαρτυρά την αντίληψη γύρω από τον τρόπο σύλληψης έργων στις αρχές του 20ού αιώνα, αλλά και την άμεση σχέση αυτής της διαδικασίας με το περιβάλλον.²⁸⁸

²⁸⁴ Η ιδέα της ασυνείδητης επιρροής και διαμόρφωσης ιδεών στους καλλιτέχνες δεν είναι καινούργια. Ήδη από τους αρχαίους πολιτισμούς ο τρόπος που ερμηνευόταν η “έμπνευση” των καλλιτεχνών αποδιδόταν σε ανεξήγητες, πολλές φορές και υπερφυσικές πηγές. Ο Σωκράτης, για παράδειγμα, θεωρούσε πως οι ποιητές βρίσκονταν υπό την κατοχή πνευμάτων, εξ ου και η προέλευση της έμπνευσής τους: Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (London: Oxford University Press, 1971), 189.

²⁸⁵ Griffiths, "Varèse, Edgard", *Grove Music Online*. Στο έργο *Hyperprism* γίνεται επίσης χρήση σειρήνας, κουδουνιών, γκονγκ, κυμβάλων και βρυχηθμού λιονταριού: Toop, *Ωκεανός του Ήχου*, 103-04.

²⁸⁶ Wood, “*At the Threshold*”, 27· Rosenfeld, *An Hour with American Music*, 163· Toop, *Ωκεανός του Ήχου*, 103-04.

²⁸⁷ Εδώ γίνεται αναφορά για τον P. Rosenfeld. Βλ.: Rosenfeld, *An Hour with American Music*, 163.

²⁸⁸ Wood, “*At the Threshold*”, 28.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΤΟ: Ο ΧΩΡΟΣ ΚΑΙ Ο ΗΧΟΣ

Εισαγωγή

Η σχέση της φύσης με τη μουσική ήταν πάντα ένα ζήτημα προς συζήτηση, τόσο σε φιλοσοφικό²⁸⁹ όσο και σε επιστημονικό επίπεδο.²⁹⁰ Μέσα στον 20ό αιώνα, οι σκέψεις και οι μελέτες οδηγούν σε ένα επόμενο στάδιο: αυτό της αλληλεπίδρασης της φύσης και του περιβάλλοντος με τον ήχο. Πλέον, η φύση και το περιβάλλον είναι δύο έννοιες που ανταποκρίνονται σε μια διαφορετική πραγματικότητα, μέρος της οποίας οφείλεται στο σύγχρονο τρόπο ζωής με ό,τι αυτός συνεπάγεται (νέες τεχνολογικές εξελίξεις, βιομηχανοποίηση, αστικοποίηση κλπ.).

Επίσης, η φύση του μουσικού έργου, της εκτέλεσης και της ίδιας της έννοιας της μουσικής εν γένει, έχουν επαναπροσδιοριστεί στον 20ό αιώνα. Οι απόψεις και ερμηνείες ποικίλλουν και σε αυτό. Μία από τις κυριότερες διαφορές που εντοπίζεται σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια είναι πως πλέον δίνονται πιο ελευθεριακοί και ευρείς ορισμοί που σχετίζονται με το κυριότερο χαρακτηριστικό της μουσικής, τον ήχο. Ο ήχος αντιμετωπίζεται ως η επεξεργασία και διαχείριση

²⁸⁹ Ήδη από την αρχαία Ελλάδα παρατηρούνται τέτοιου είδους ανησυχίες. Οι περισσότερες συζητήσεις γύρω από τη σχέση φύσης-μουσικής (ή τέχνης γενικότερα), σε φιλοσοφικό επίπεδο, αφορούν τον κλάδο της “αισθητικής” (αν και η “αισθητική” ως κλάδος της φιλοσοφίας αρχίζει να υφίσταται περίπου το 1750 και μετά με τον Alexander Baumgarten, ο οποίος και εισάγει τον όρο “Aesthetica”) και ασχολούνται με τη μεταφυσική του ωραίου. Σε μεγάλο βαθμό, πλώνοντας αυτών των συζητήσεων είναι οι θεωρήσεις του Πλάτωνα και του Πλωτίνου. Ο Πλάτων θεωρούσε ότι η γνήσια ομορφιά πηγάζει από την φύση, αφού είναι πολύ πιο “ζωντανή” σε σχέση με τα “νεκρά” προϊόντα του ανθρώπου. Φιλόσοφοι που ασχολήθηκαν με τέτοιους προβληματισμούς είναι ο Immanuel Kant τον 18ο αιώνα ή ο Hegel και ο Arthur Schopenhauer τον 19ο αιώνα, μεταξύ άλλων. Μάλιστα, στον 20ό αιώνα αυτές οι συζητήσεις μοιάζουν επίκαιρες, αφού υπάρχει μια τάση μίμησης της φύσης με ορχηστρικά μέσα. Αρχικά με την ανάπτυξη της “προγραμματικής μουσικής” (ανήκει στον 19ο αιώνα) και στη συνέχεια με ρεύματα όπως ο Νατουραλισμός και ο Ιμπρεσιονισμός. Βλ.: Καρλ Νταλχάους, *Αισθητική της μουσικής*, μτφ. Απόστολος Οικονόμου (Αθήνα: Εκδόσεις Στάχυ, 2000), 21-22· Αναστασία Γεωργιάκη, *Ο Ήχος ως υλικό στη σύγχρονη μουσική δημιουργία* (Αθήνα: Fagotto books, 2020), 55-56· και Αναστασία Σιώψη, *Η μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω Γιώργος Δάρδανος, 2005), 41-42.

²⁹⁰ Βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής είναι ο ήχος. Η μελέτη του λοιπόν ως φυσικού φαινομένου (και μέρους της μουσικής) είναι κάτι που επίσης ερευνάται στην αρχαία Ελλάδα. Έτσι, ερευνήθηκαν οι αναλογίες των διαστημάτων όπως προκύπτουν από τον Πυθαγόρα, ή ακόμα και άλλοι κλάδοι που προέκυψαν, όπως η ακουστική και η ψυχοακουστική. Φυσικά, σε φιλοσοφικό και επιστημονικό επίπεδο συνδέονται μέχρι ένα βαθμό, αφού ο επιστημονικός στοχασμός για την ανάπτυξη αυτών των θεωριών προέκυψε από τον φιλοσοφικό στοχασμό: βλ. Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής*, Τόμος I, μτφ. & επιμ. Ι.Ε.Μ.Α. (Αθήνα: Μουσικός οίκος Φίλιππος Νάκας, 1994), 14-16, 21, 175· Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής: Σύντομη Γενική Επισκόπηση*, Τόμος Α' (Μέχρι τον 16ο αιώνα) (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1995), 91-92· και Thomson, *The Soundscape of Modernity*, 18.

ενός φυσικού φαινομένου²⁹¹ μέρος του οποίου είναι και ο θόρυβος, είτε αυτός προκύπτει συνειδητά είτε ασυνείδητα. Αναγνωρίζεται λοιπόν ως μια αισθητηριακή εμπειρία και στο πλαίσιο αυτό αρχίζουν να εμπλέκονται και άλλοι παράγοντες. Οι συνθέτες σε αυτό το σημείο δεν αναλώνονται μονάχα στην οργάνωση του ήχου, αλλά και στην οργάνωση παραγόντων όπως ο χώρος και το φως.²⁹²

Τόσο συνθέτες, όσο και ρεύματα και τάσεις στις οποίες γίνεται αναφορά στα προηγούμενα κεφάλαια, συνέβαλαν στην εξέλιξη των παραπάνω: από την αποσταθεροποίηση θέσης της τέχνης σε κάτι πιο “καθημερινό”, όπως προτείνουν ο Satie, η Muzak και ο Cage,²⁹³ μέχρι την επιμονή του Φουτουρισμού με την βιομηχανική ζωή και τον θόρυβο. Προσελκύοντας την προσοχή στο “περιβάλλον” και στην παρατήρηση αυτού, διαμορφώθηκε μια ευρύτερη ερμηνεία του που απεγκλωβίζει τον όρο από την καθολική σύνδεσή του με τον “φυσικό” περίγυρο. Κατά βάση, το “περιβάλλον” συμπεριλαμβάνει έμβιους (βιολογικούς) και άβιους (φυσικούς) οργανισμούς.²⁹⁴ Ο όρος λοιπόν αποτελεί οτιδήποτε μας “περιβάλλει”, τεχνητό και μη. Αυτό μπορεί να είναι, σε μεγάλη κλίμακα, ένα αστικό περιβάλλον ή, σε μικρότερη, ο χώρος που διαμορφώνεται για την ανάγκη μιας καλλιτεχνικής εκδήλωσης.²⁹⁵

Σε αυτό το κεφάλαιο, λοιπόν, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται σε περιπτώσεις έργων που ο χωρικός σχεδιασμός έχει εξίσου σημαντική συμβολή με τον σχεδιασμό ή “οργάνωση”, του ήχου.²⁹⁶ Αρχικά θα γίνει αναφορά σε περιπτώσεις εισαγωγικού χαρακτήρα και σε άλλο ιστορικό

²⁹¹ Ο Varèse αναφέρεται στη μουσική ως “οργανωμένο ήχο” ενώ ο Jacques Attali ως “οργάνωση του θορύβου”. Παρομοίως, ο Cage ορίζει τη σύνθεση ως την ενσωμάτωση του ήχου με τη σιωπή: Edgard Varèse, “The Liberation of Sound”, 207· Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, μτφ. Massumi Brian (Minneapolis: University of Minnesota Press), 4· και Cage, *Silence*, 62.

²⁹² Maria Anna Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations” (Ph.D. diss., McGill University, Montreal, 1994), 119.

²⁹³ Βλ. Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 156.

²⁹⁴ Patrick J. Schembri, “That Much Abused Word ‘Environment’: A Problem of Definition”, *Hyphen* 6, No. 5 (1991), 211-16: 211. Σύμφωνα με τον Schembri το “περιβάλλον”, μέσα από μια ανθρωποκεντρική οπτική, χωρίζεται στο “φυσικό περιβάλλον” [*natural environment*] και στο “ανθρώπινο περιβάλλον” [*human environment*]. Οι έμβιοι (π.χ. άνθρωπος και ζώα) και άβιοι (όλα εκείνα τα φυσικά συστήματα υποστήριξης της ζωής. π.χ. γεωφυσική και ατμόσφαιρα) οργανισμοί είναι μέρος του “φυσικού περιβάλλοντος”. Το “ανθρώπινο περιβάλλον” αποτελείται από τις δυνάμεις της φύσης που συντηρούν και επηρεάζουν την ανθρώπινη ζωή. Αυτές μπορεί να είναι ίδιες με αυτές που επηρεάζουν κάθε έμβιο και άβιο οργανισμό, αλλά μπορεί να είναι και κάποιοι επιπλέον παράγοντες, όπως η αστική ζωή και τα μέσα μεταφοράς.

²⁹⁵ Δανάη Στεφάνου, “Μουσικό περιβάλλον/ Περιβαλλοντική μουσική: Από τη Σύνθεση στην Οικολογία”, *Έργα και ιδέες για το περιβάλλον, Πρακτικά 1ου Πανελληνίου Συμποσίου Επιστήμης και Τέχνης* (Αθήνα: Ένωση Ελλήνων Φυσικών, 2005), 27-34: 31.

²⁹⁶ Πέρα από τις περιπτώσεις εκείνες που καθίσταται αναγκαία η οργάνωση χώρου και ήχου, υπάρχει και μια ακόμα παραπλήσια κατηγορία έργων. Σε αυτή την κατηγορία, ο καλλιτέχνης δεν καλείται να σχεδιάσει τον χώρο, αλλά η δημιουργία του έργου του βασίζεται σε έναν ήδη προϋπάρχοντα, ο οποίος γίνεται και το μόνο μέρος στο οποίο μπορεί

πλαίσιο. Ξεκινώντας από τα *Cori spezzati* ως αφετηρία των ιδεών χωροποίησης και μεταπηδώντας στον 20ό αιώνα και τα παραδείγματα των Charles Ives και Henry Brant, θα τεθεί ένα στοιχειώδες ιστορικό υπόβαθρο. Στην πραγματικότητα, οι αναφορές σε συνθέτες που ασχολήθηκαν με τη χωροθέτηση του ήχου στον 20ό αιώνα είναι πολυάριθμες, αλλά στο πλαίσιο αυτής της μελέτης θα χρειαστεί να περιοριστούμε σε κάποιες συγκεκριμένες εξ αυτών.²⁹⁷ Αναγκαίο επίσης είναι να οριστούν κάποιες έννοιες όπως τι είναι “χωρική μουσική”, “χωροποίηση του ήχου”, ή ακόμα και φαινομενικά πιο απλές έννοιες, όπως “χώρος” και “περιβάλλον”. Στη συνέχεια θα αναφερθούν και άλλες έννοιες που αφορούν το προσωπικό λεξιλόγιο κάποιων συνθετών.

Η επιλογή των συγκεκριμένων αναφορών (περιπτώσεις συνθετών και όρων) έγινε με το σκεπτικό ότι θέτουν αρκετά καλές βάσεις ώστε να γίνεται εφικτή μια περαιτέρω συζήτηση των επόμενων αναφορών. Μεγαλύτερη βαρύτητα δίνεται σε δύο συνθέτες: τον Edgard Varèse, ο οποίος έχει κυρίαρχη θέση σε όλη την μελέτη της παρούσας διπλωματικής, και τον Ιάnnη Ξενάκη. Οι δύο αυτοί συνθέτες είναι αρκετά αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της εξελικτικής πορείας, όχι μόνο της χωροποίησης της μουσικής αλλά των γενικότερων ιδεών που αναπτύσσονται στην παρούσα μελέτη (όπως η χρήση ήχων που εισάγονται από τον Φουτουρισμό).

Χωρική μουσική και χωροποίηση του ήχου

Ο όρος “χώρος” [space]²⁹⁸ είναι ακόμα μια περίπτωση όρου που έχει υποστεί μεταλλάξεις και ποικιλόμορφη χρήση κατά τη διάρκεια του χρόνου. Οι περισσότερες αναφορές δείχνουν χρονική ή χωρική απόσταση.²⁹⁹ Τελικά, όμως, ο όρος καταλήγει να σημαίνει “*συνεχής, αδέσμευτη ή απεριόριστη επέκταση προς κάθε κατεύθυνση που θεωρείται κενό ύλης ή χωρίς αναφορά σε αυτή*”

να εκτελεστεί το έργο. Τέτοιου είδους έργα παράγονται από “sound artists” οι οποίοι ανέπτυξαν τον όρο “site-specificity”. Παραδείγματα τέτοιων έργων είναι το *Music for Sound Joined Rooms* (1980) της Maryanne Amacher, το *Live Room* (1998) του Mark Bain και το *Buildings (New York)* (2001) του Francisco López. Βλ. Mandy-Suzanne Wong, “Sound art”, *Grove Music Online*, 2012. Τελευταία πρόσβαση στις 6/2/2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2219538>. Επίσης, τέτοιο έργο είναι και το *Poème électronique* στο οποίο θα γίνει αναφορά αργότερα: Katie Mondloch, “A Symphony of Sensations in the Spectator: Le Corbusier’s ‘Poème Électronique’ and the Historicization of New Media Arts”, *Leonardo* 37, No. 1 (2004), 57–61: 58.

²⁹⁷ Πέρα από τις αναφορές που θα γίνουν σε αυτό το κεφάλαιο, μερικοί άλλοι συνθέτες που ασχολήθηκαν με τη χωροποίηση του ήχου ήταν ο Mahler, ο Stockhausen ο Boulez (στα θερινά σεμινάρια του Darmstadt) κ.ά. Για περισσότερα, βλ., Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”.

²⁹⁸ Οι διάφοροι ορισμοί που μελετήθηκαν ανταποκρίνονται στην αγγλική λέξη “space” της οποίας η ελληνική μετάφραση είναι “χώρος”, αλλά ανάλογα με την χρήση της μπορεί να σημαίνει και “απόσταση”.

²⁹⁹ Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 18-22. Σύμφωνα με το *Oxford English Dictionary*, η πρώτη αναφορά της λέξης “χώρος” εντοπίζεται το 1300 μ.Χ. και είχε χρονική έννοια. Βλ. J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, επιμ., *The Oxford English Dictionary*, 2nd Ed., Vol. 16 (Oxford: Clarendon Press, 1989), 87-89.

(την ύλη). Συχνά χρησιμοποιείται μαζί με τη λέξη ‘χρόνος’.³⁰⁰ Στον 20ό αιώνα παρουσιάζεται και αναπτύσσεται μια συσχέτιση της λέξης του χώρου με τη μουσική δημιουργία και εκτέλεση. Παρουσιάζεται η έννοια της “χωροποίησης του ήχου” [spatialization of sound].

Η ιδέα αυτή της “χωροποίησης” του ήχου εμφανίστηκε σε διάφορες μορφές. Στη διδακτορική της διατριβή η Μ. Α. Harley αναγνωρίζει και διαχωρίζει τέσσερις διαφορετικές μορφές χωροποίησης που εμφανίζονται στον 20ό αιώνα. Με χρονική σειρά τις διαχωρίζει στο έργο των Gustav Mahler, Charles Ives και Henry Brant, ενώ μια δεύτερη μορφή είναι αυτή που πηγάζει από τα έργα των Satie και Varèse (η οποία συνδέεται με την ηλεκτροακουστική μουσική). Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στα έργα των Pierre Boulez και Karlheinz Stockhausen και τέλος, το έργο του Cage και των ακόλουθών του.³⁰¹ Στο παρόν κεφάλαιο, θα ασχοληθούμε κυρίως με τις πρώτες δύο κατηγορίες “χωρικής μουσικής”.

Η χωροποίηση του ήχου είναι μια προσπάθεια των συνθετών να κάνουν τον ήχο να “κινείται” στον χώρο γύρω από τους ακροατές,³⁰² κυρίως σκορπίζοντας τις ηχητικές πηγές μέσα στον χώρο εκτέλεσης, ή αφαιρώντας την στατική ακινησία και χωρική δομή μιας παραδοσιακής παράστασης.³⁰³ Βέβαια, αυτή η πρακτική δεν είναι κάτι που εντοπίζεται πρώτη φορά στον 20ό αιώνα. Στην πραγματικότητα, η μελέτη του χώρου ως παράγοντας που επηρεάζει το ηχητικό αποτέλεσμα μιας παράστασης υπάρχει από τα αρχαία χρόνια. Σημαντικές γνώσεις ακουστικής χώρου και οργάνων φαίνεται να κατείχαν και στην αρχαία Ελλάδα.³⁰⁴ Όμως, τεχνικές που δημιουργούσαν αυτή την ψευδαίσθηση κίνησης του ήχου στον χώρο παρατηρούνται από τον Μεσαίωνα. Αρχικά, προκύπτει από την χρήση περισσότερων από μια χορωδίες (με απόσταση η

³⁰⁰ Simpson and Weiner, επιμ., *The Oxford English Dictionary*, 88.

³⁰¹ Για πιο αναλυτική περιγραφή, βλ. Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 117.

³⁰² Paul Miller, “An Adventure into Outer Space: Stockhausen’s *Lichter-Wasser* and the Analysis of Spatialized Music”, *Perspectives of New Music* 50, No. 1-2, Golden Anniversary Issue (Winter/ Summer 2012), 342-92: 342-43.

³⁰³ James Dashow, “On Spatialization”, *Computer Music Journal* 37, No. 3 (2013), 4-6: 4. Επίσης, βλ.: Karolina Dąbek, “The Metaphor of Movement and its Materialization in Twentieth-Century Spatial Music”, *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 47 (4/2020), 177-95: 187· Miller, “An Adventure into Outer Space”, 343· και Maja Trochimczyk, “From Circles to Nets: On the Signification of Spatial Sound Imagery in New Music”, *Computer Music Journal* 25, No. 4 (2001), 39-56: 39-40. Η Trochimczyk στη μελέτη της για τη διαχείριση του χώρου και των ηχητικών πηγών μέσα στο χώρο, στη σύγχρονη μουσική, αναφέρεται μεταξύ άλλων και στις κατηγορίες κίνησης που μπορεί να προκύψουν ανάμεσα στην ηχητική πηγή και τους ακροατές: 1. Στατικοί εκτελεστές-στατικοί ακροατές, 2. Κινούμενοι εκτελεστές-στατικοί ακροατές, 3. Στατικοί εκτελεστές-κινούμενοι ακροατές, 4. Κινούμενοι εκτελεστές-κινούμενοι ακροατές. βλ. “Table 1. General classification of spatial designs”.

³⁰⁴ Ronald Lewcock, Rijn Pirn, Jürgen Meyer, Carleen M. Hutchins, J. Woodhouse, John C. Schelleng, Bernard Richardson, Daniel W. Martin, Arthur H. Benade, Murray Campbell, Thomas D. Rossing and Johan Sundberg. “Acoustics”, *Grove Music Online*, 2001. Τελευταία πρόσβαση 3/10/2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00134>

μια από την άλλη χορωδία στη σκηνή) και από την προσπάθεια των συνθετών να δημιουργήσουν “αντιφωνίες” (δηλαδή μια μορφή μουσικού διαλόγου μεταξύ των χορωδιών). Αν και υπήρχε αυτή η εναλλαγή της ηχητικής πηγής και κατεύθυνσης, ο σκοπός για τον οποίο γινόταν αυτό ήταν κυρίως για να αποφευχθεί η εξάντληση των τραγουδιστών. Ο Monteverdi είναι εκείνος που δημιούργησε ακουστικό και χωρικό σχεδιασμό (τόσο σε σχέση με την απόσταση της ηχητικής πηγής όσο και με την κατεύθυνση του ήχου) που απευθυνόταν συνειδητά στο κοινό.³⁰⁵ Αυτή η πρακτική λοιπόν, θεωρείται πως φτάνει στην κορυφή της στον 16ο αιώνα με τους Andrea και Giovanni Gabrieli, όπως και τον Schütz.³⁰⁶ Η ανάπτυξη των *cori spezzati*³⁰⁷ σε αυτή την εποχή μπορεί να θεωρηθεί η αρχή της σκέψης σχεδιασμού χωροθέτησης των μουσικών/ηχητικών πηγών.³⁰⁸ Η τεχνική *coro spezzato* (“polychoral” στα Αγγλικά) όπως αναπτύσσεται τον 16ο αιώνα, σύμφωνα με τον Carver, ορίζεται ως εξής:

“Ένα πολυχωρικό έργο ή απόσπασμα είναι εκείνο στο οποίο το μουσικό σύνολο είναι συνεχώς διαχωρισμένο σε δύο οι περισσότερες ομάδες, με την κάθε μια να διατηρεί την δική της ταυτότητα, οι οποίες τραγουδούν ξεχωριστά και μαζί μέσω ενός συνθετικού πλαισίου, μέσα στο οποίο η αντιφωνία είναι ένα θεμελιώδες συνθετικό μέσο.”³⁰⁹

Βέβαια, η Harley επισημαίνει πως ο ορισμός του Carver δεν συμπεριλαμβάνει την συγκεκριμένη τοποθέτηση των μουσικών στον χώρο. Αυτό γίνεται συνειδητά, καθώς το κύριο ενδιαφέρον των περισσότερων θεωρητικών και συνθετών των *cori spezzati* δεν επικεντρώνεται στη χωροθέτηση των μουσικών, αλλά στον διαχωρισμό των χορωδιών τον οποίο και θεωρούσαν το κυριότερο χαρακτηριστικό αυτού του είδους σύνθεσης. Επιπλέον, επισημαίνει πως “ο διαχωρισμός της μουσικής σε χωρικά διαχωρισμένα στρώματα είναι μια από τις κύριες κατηγορίες μουσικής

³⁰⁵ Richard Rastall, “Spatial Effects in English Instrumental Consort Music, c.1560–1605”, *Early Music* XXV, Issue 2 (May 1997), 269–90: 269.

³⁰⁶ Anthony F. Carver, *Cori Spezzati: Vol. 1 The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 114, 231· Christopher Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*. Τόμος Πρώτος, *Από την Αρχαιότητα μέχρι τον Beethoven*, μτφ. Μάρκος Δραγούμης (Αθήνα: Gutenberg, 2000), 103. Επίσης, βλ. Miller, “An Adventure into Outer Space”, 342.

³⁰⁷ Ο όρος τον οποίο συνάντησα να γίνεται μεγαλύτερη αναφορά σε αγγλόφωνη βιβλιογραφία είναι ο “polychoral”. Η ελληνική μετάφραση του όρου ποικίλλει. Υπάρχει η μετάφραση του Δ. Γιάννου “χωριστοί χοροί (χορωδίες)” (ως μετάφραση των *cori spezzati*). Επίσης, υπάρχει η μετάφραση των ελληνικών εκδόσεων των βιβλίων των U. Michels και C. Headington, που αναφέρονται στην τεχνική αυτή ως “πολυχωρικότητα” (Michels) και “αλληλοαποκρινόμενα σύνολα” (Headington). Βλ. Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής*, Τόμος Α', 295-97· Michels, *Ατλας της Μουσικής*, Τόμος I, 250-51· και Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*. Τόμος Πρώτος, 103.

³⁰⁸ Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 120. Επίσης, βλ. Maria Harley. “From Point to Sphere: Spatial Organization of Sound in Contemporary Music (after 1950)”, *Canadian University Music Review/ Revue de musique des universités canadiennes* 13 (1993), 123-44: 123.

³⁰⁹ Carver, *Cori Spezzati*, xvi.

χωροποίησης.” Αυτό, βέβαια, είναι κάτι που παρά την απώλεια συγκεκριμένου σχεδιασμού (στις περισσότερες περιπτώσεις) προκύπτει εκ των πραγμάτων κατά τη διαδικασία εκτέλεσης.³¹⁰

Σύμφωνα με την Harley, η μουσική θεωρείται “χωρική” μέσα σε τρία πλαίσια:

1. Όταν η ανάδειξη ενός συγκεκριμένου χαρακτηριστικού του ήχου προκύπτει από το μέγεθος της αίθουσας στην οποία θα εκτελεστεί το έργο, σε συνδυασμό με κάποια ενορχηστρωτική διαχείριση.³¹¹
2. Όταν οι ηχητικές πηγές βρίσκονται σε διαφορετικά σημεία μέσα στο χώρο.
3. Όταν οι εκτελεστές και οι ακροατές αντιμετωπίζονται ως “φυσικά αντικείμενα” [body-subjects], που η παρουσία τους στο χώρο συνεπάγεται την ενεργή τους συμμετοχή στην παράσταση.³¹²

Charles Ives, *The Unanswered Question*

Όπως και ο Brant, έτσι και ο Ives πειραματίστηκε με τον διαχωρισμό του μουσικού συνόλου σε ομάδες πάνω στη σκηνή (ή και σε άλλα μέρη της αίθουσας συναυλιών). Και στις δύο περιπτώσεις, ο χωρικός σχεδιασμός προκύπτει ως ένα στοιχείο της μορφής του έργου. Είναι μια μέθοδος για επισήμανση των διαφορετικών στρωμάτων που συνθέτουν το σύνολο.³¹³

Αυτή η χρήση διαφορετικών συνθετικών στρωμάτων, είναι στοιχείο της μικροδομής του έργου. Ο Ives, δημιουργεί, μακροδομικά, μια ακόμα διαστρωμάτωση, η οποία γίνεται αντιληπτή μόνο κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης. Σε αρκετά έργα του Ives οι εκτελεστές δεν είναι χωρισμένοι μόνο πάνω στη σκηνή αλλά και σε διαφορετικά μέρη της αίθουσας. Δημιουργούνται, έτσι, δύο παράλληλες δράσεις που συγκροτούν ένα “μουσικό προσκήνιο και παρασκήνιο”.³¹⁴ Αναλύοντας αυτό το χαρακτηριστικό του Ives, ο Burkholder, επισημαίνει πως “το προσκήνιο αντιπροσωπεύει τα ίδια τα γεγονότα, και το παρασκήνιο, συχνά σε πολλά επίπεδα ποικίλης ακουστικότητας,

³¹⁰ Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 120-21.

³¹¹ Ένα διευκρινιστικό παράδειγμα αυτής της παραμέτρου περικλείεται στο γράμμα (6 Ιουλίου 1910) του Anton Webern στον Arnold Schoenberg σχετικά με το έργο του Webern, *Fünf Stücke für Orchester*, op. 10: «Θα υπάρξει ένας αριθμός σύντομων έργων που θα ονομάσω “έργα δωματίου για ορχήστρα” με σκοπό να υποδείξω ότι δεν προορίζονται για εκτέλεση σε μεγάλη αίθουσα. Μέχρι τώρα η ενορχήστρωση είναι πολύ μικρή —γεγονός που μου έδωσε αυτή την ιδέα (...) Σε μια μεγάλη αίθουσα μετά βίας θα μπορεί κανείς να ακούσει τίποτα από τη μουσική». Βλ. Hans Moldenhauer, *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work* (London: Gollancz, 1978), 194-95.

³¹² Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 119-20.

³¹³ Ο.π., 126, 130 και Harley, “An American in Space”, 75.

³¹⁴ David Nicholls, *American Experimental Music, 1890-1940* (Cambridge: Cambridge University Press), 15.

επικαλείται τους θορύβους του περιβάλλοντος που κανείς μπορεί να παρατηρήσει ή να αγνοήσει αλλά που αυτοί υπάρχουν έτσι κι αλλιώς...”.³¹⁵

Μεταξύ άλλων, αυτό παρατηρείται σε έργα όπως το “In the night” από το *Set for Theatre or Chamber Orchestra* (1906), όπου μέρος των οργάνων είναι εκτός σκηνής και το *The Housatonic at Stockbridge* για ορχήστρα (1908), που συμπεριλαμβάνει ήχους από καμπάνες που ακούγονται από απόσταση.³¹⁶ Ακόμα πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της χρήσης του χώρου, είναι το *The Unanswered Question* για κουαρτέτο εγχόρδων, κουαρτέτο πνευστών και σόλο τρομπέτα ή όμποε (1906).³¹⁷ Εδώ, γίνεται μια προγραμματική χρήση του χώρου.³¹⁸ Υπάρχει ένας πλήρως αντιθετικός διαχωρισμός των τριών επιπέδων του έργου, τόσο αρμονικά, υφολογικά, ρυθμικά όσο και χωρικά, παράγοντας έτσι μια εντελώς καινούρια φόρμα.³¹⁹ Το ένα επίπεδο είναι το στατικό παρασκήνιο που δημιουργούν τα έγχορδα, ως μιας ομοφωνικής υφής χορικό που ακούγεται πίσω από τις διαφωνίες που δημιουργούν τα υπόλοιπα επίπεδα. Το δεύτερο είναι το μοτίβο της τρομπέτας που επαναλαμβάνεται και αποτελεί “το ερώτημα”.³²⁰ Κάθε φορά που εμφανίζεται “το ερώτημα” ακολουθεί μια “απάντηση” από το κουαρτέτο φλάουτων, που συνιστά το τρίτο

³¹⁵ J. Peter Burkholder, *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1995), 11.

³¹⁶ Nicholls, *American Experimental Music*, 43.

³¹⁷ Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 127. Αυτό το έργο ήταν και μια από τις πρώτες επαφές του Brant με τη χωρική μουσική, όταν ο ίδιος ανέλαβε αργότερα να το διευθύνει (πριν το 1951, όπως ο ίδιος αναφέρει). Η εκτέλεση του έργου συμπεριλάμβανε εκτελεστές φλάουτου μέσα σε ένα κουτί στη μέση του χώρου και τη σόλο τρομπέτα στο πίσω μέρος ενός μπαλκονιού. Henry Brant, “Space as an Essential Aspect of Musical Composition”, στο *Contemporary Composers on Contemporary Music*, επιμ. Elliott Schwartz και Barney Childs, (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967), 221-42: 222.

³¹⁸ Η Iverson αναφερόμενη γενικότερα στην προγραμματική χρήση του χώρου στα έργα του Ives, παρατηρεί πως “η σκηνική ανάλυση γίνεται ένας πρωταρχικός τρόπος για τους ακροατές να αντιληφθούν τα δομικά και προγραμματικά στοιχεία των έργων”. Βλ.: Jennifer Iverson, “Creating Space: Perception and Structure in Charles Ives’s Collages”, *MTO a Journal of the Society for Music Theory* 17, No. 2 (July 2011), τελευταία πρόσβαση 20/3/2022. <https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.iverson.php>. Στο συγκεκριμένο έργο η προγραμματικότητα προκύπτει κυρίως από δύο παράγοντες: 1. Από τον τίτλο του έργου. 2. Από την αναζήτηση του “αναπάντητου ερωτήματος” και την ταύτιση του κάθε επιπέδου με τη διαδικασία αυτού του συλλογισμού. Βλ. J. Peter Burkholder, *Charles Ives and His World* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1996), 141, 158· H. Wiley Hitchcock and Noel Zahler, “Just What Is Ives’s Unanswered Question?”, *Notes* 44, No. 3 (1988), 437-43: 438.

³¹⁹ Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* (New York & London: W. W. Norton & Company, 1989), 40· Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ού Αιώνα*, 189. Επίσης: Harley, “An American in Space”, 75· Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 132.

³²⁰ Το “ερώτημα”, το οποίο έχει κυρίαρχο ρόλο σε αυτό το έργο είτε ως μέρος του τίτλου είτε ως συνθετικό υλικό που επαναλαμβάνεται συνεχώς από την τρομπέτα, αναφέρεται στο “αιώνιο ερώτημα της ύπαρξης”. Αυτό αποτελεί εν τέλει και το “αναπάντητο ερώτημα”: Burkholder, *Charles Ives and His World*, 141· Hitchcock and Zahler, “Just What Is Ives’s Unanswered Question?”, 438.

επίπεδο.³²¹ Η στατικότητα αυτή διαρρηγνύεται από την σταδιακή αύξηση της έντασης μέχρι το τέλος.³²²

Henry Brant, *Antiphony I*

Ο Brant, είχε επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από τον Charles Ives.³²³ Για τον ίδιο τον Brant, ο “χώρος”, είναι “μια σημαντική παράμετρος της μουσικής σύνθεσης”.³²⁴ Ασχολήθηκε κυρίως με την δεύτερη κατηγορία που αναφέρει η Harley, αλλά και με την πρώτη. Ο Brant πειραματίστηκε με τον σχεδιασμό της θέσης των εκτελεστών πάνω στη σκηνή και τον διαχωρισμό τους σε ομάδες.³²⁵ Αυτό ίσως προκύπτει από το γεγονός πως η πρώτη του επαφή με χωρική μουσική ήταν με αυτό ακριβώς το είδος. Ο ίδιος αναφέρει, πως μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1950 είχε παρακολουθήσει μόνο λίγες συναυλίες με ομάδες μουσικών διασκορπισμένες στο χώρο. Μάλιστα, είχε αναλάβει και τη διεύθυνση δύο ακόμα τέτοιων συναυλιακών παρουσιάσεων.³²⁶

Η σημασία του Brant για την χωρική μουσική φαίνεται και από το μέγεθος του έργου του. Συγκεκριμένα, έχει γράψει 76 έργα στα οποία “η θέση και η κίνηση του ήχου έχουν δομική και αισθητική λειτουργία”.³²⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα της μουσικής του είναι το πρώτο έργο που έγραψε, με στοιχεία χωρικότητας, το *Antiphony I* για ορχήστρα (1953).

Το *Antiphony I*, είναι ένα συμφωνικό έργο γραμμένο με τέτοιο τρόπο, ώστε να ξεχωρίζουν τα χαρακτηριστικά της κάθε ομάδας οργάνων και να διαθέτουν μια φαινομενική αυτονομία. Τα όργανα είναι χωρισμένα σε πέντε ομάδες πάνω στη σκηνή. Ο διαχωρισμός τους βασίζεται σε οργανολογικά κριτήρια: ξύλινα πνευστά, κόρνα, χάλκινα πνευστά με σουρντίνα, κρουστά με καθορισμένο τονικό ύψος και έγχορδα.³²⁸ Επίσης, εκτός από χωρικό διαχωρισμό μεταξύ των ομάδων, ο Brant, σχεδίασε και τονικό διαχωρισμό. Κάθε ομάδα παίζει σε ένα διαφορετικό ρυθμό

³²¹ Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, 40, 170· Nicholls, *American Experimental Music*, 58-60· Burkholder, *Charles Ives and his World*, 87· και Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ού Αιώνα*, 189-90.

³²² Nicholls, *American Experimental Music*, 59.

³²³ Harley, “An American in Space”, 73.

³²⁴ Η φράση αυτή αποτελεί τον τίτλο ενός δοκιμίου του Henry Brant από το 1967: Brant, “Space as an Essential Aspect of Musical Composition”, 221.

³²⁵ Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 133.

³²⁶ Τα έργα των συναυλιών που ανέλαβε ο ίδιος να διευθύνει ήταν το *The Unanswered Question* (Ives) και ορισμένες από τις *Canzonas* του Giovanni Gabrieli: Brant, “Space as an Essential Aspect of Musical Composition”, 222.

³²⁷ Maria Anna Harley, “An American in Space: Henry Brant’s ‘Spatial Music’”, *American Music* 15, No. 1 (1997), 70-92: 70.

³²⁸ Harley, “An American in Space”, 71. Επίσης, βλ. Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 253.

και τονικό χώρο,³²⁹ δημιουργώντας έτσι αυτόνομα επίπεδα που όλα μαζί συνθέτουν το σύνολο του έργου.

Ο χωρικός διαχωρισμός ειδικά στο *Antiphony I*, αλλά και γενικότερα στη μουσική του Brant, εξυπηρετεί ζητήματα υφής.³³⁰ Όταν το έργο αποτελείται από διαφορετικά στρώματα ενορχήστρωσης και αρμονίας, η ύπαρξη της απόστασης μεταξύ των εκτελεστών μπορεί να αποτρέψει την τυχαία “συμφωνία” που μπορεί να προκύπτει ανάμεσα στα διαφορετικά στρώματα.³³¹

Edgard Varèse, Ιάννης Ξενάκης και *Poème électronique*

Ο Edgar Varèse αντιμετώπιζε όλα τα επιμέρους στοιχεία ενός έργου με ισότητα. Αντιλαμβανόταν τον ήχο ως ένα φαινόμενο προς επεξεργασία. Έτσι, οι νότες ήταν ανεξάρτητοι ήχοι, που ο συνδυασμός τους δεν συντελούσε την προσπάθεια δημιουργίας συγχορδίας, αλλά ένα σύνολο συνηχήσεων. Η κάθε νότα ήταν άλλο ένα συνθετικό υλικό, παρόμοιο με το ηχώχρωμα ή την χωροθέτηση των ηχητικών πηγών. Όλα αυτά τα υλικά, όσο οργανώνονται συνδυαστικά από τον συνθέτη μεταβάλλουν την πυκνότητα της υφής του έργου. Η συσσώρευση αυτών των στοιχείων είναι που διαμορφώνουν και τη δομή του έργου,³³² όπως σχολιάστηκε και στο Κεφάλαιο 2 της παρούσας εργασίας.

Η χωρικότητα στα έργα του Varèse, δεν εκφράζεται με τον ίδιο τρόπο όπως στα έργα του Ives και του Brant. Υπάρχει η κοινή αντίληψη της διάσπασης του μουσικού έργου σε επίπεδα, ακόμη και αν ο καθένας έχει διαφορετική ορολογία για αυτά τα επίπεδα. Αν και υπάρχουν, λοιπόν, κοινά στοιχεία, το υλικό που χρησιμοποιούν στα έργα τους ο Ives και ο Brant χαρακτηρίζεται από μια στατικότητα³³³ ενώ το υλικό που χρησιμοποιεί ο Varèse εξελίσσεται και μεταλλάσσεται.³³⁴

³²⁹ Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 253. Μεταξύ τους έχουν σχέση ημιτονοειδούς απόστασης. Έτσι δίνεται έμφαση στη σχέση των διαφωνιών: Harley, “An American in Space”, 73.

³³⁰ Ο Morgan σχολιάζει περί αυτού που οι μουσικοί ονομάζουν “υφή”, ότι από μόνο του περιέχει μια ιδιότητα που προδίδει χωρικότητα. Η υφή ενός υλικού χαρακτηρίζεται μεταξύ άλλων, από την πυκνότητά του. Έτσι, στη μουσική, η υφή του έργου χαρακτηρίζεται από “τον αριθμό και την πολυπλοκότητα των συνθετικών του μερών”: Robert P. Morgan, “Musical Time/Musical Space”, *Critical Inquiry* 6, No. 3 (1980), 527–38: 528.

³³¹ Henry Brant, “The Uses of Antiphonal Distribution and Polyphony of Tempi in Composing”, *American Composers Alliance Bulletin* 4, No. 3 (1955), 13-15: 13. Επίσης, βλ. Brant, “Space as an Essential Aspect of Musical Composition”, 223· Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 134.

³³² Nyman, *Πειραματική Μουσική*, 83-84.

³³³ Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 135.

³³⁴ Ο.π., 139. Για τον Varèse, η μουσική είναι “*ρευστή σαν ποτάμι*”: Varèse, “The Liberation of Sound”, 197.

Όταν προσπαθεί κανείς να μελετήσει την χωρικότητα στα έργα του Varèse έρχεται αντιμέτωπος με μια καινούρια, δική του ορολογία. Είναι απαραίτητο λοιπόν, να αποσαφηνιστούν εξ αρχής αυτοί οι νέοι όροι, μέσα από τους οποίους μπορεί κανείς να αντιληφθεί καλύτερα τη σύνδεση του συνθέτη με τη χωρικότητα. Σε μια διάλεξη στο Santa Fe το 1936, ο Varèse, αναφέρεται σε “ηχητικές μάζες που κινούνται”, “ηχητική προβολή”, “ταξίδι στο χώρο”, “ακτίνες ήχου”, κ.ά.³³⁵ Μια μετάφραση των όρων αυτών, ή μια εξήγησή τους σε πλαίσιο ορισμού, δεν είναι αρκετή για να καταλάβει κανείς τι εννοεί ο Varèse. Γι’ αυτό παρακάτω θα χρειαστεί να φτιάξουμε ένα γενικότερο πλαίσιο σκέψης του συνθέτη, με ενδεικτικά παραδείγματα. Ο ίδιος αναφέρεται σε αυτή την ορολογία με τέτοιο τρόπο, που μοιάζει σχεδόν κυριολεκτικός. Κάτι τέτοιο βέβαια δε θα ήταν δυνατόν.

Η αρχή της σκέψης του Varèse ξεκινάει από την ανάγκη του για νέα μέσα παραγωγής ήχου, που θα τον βοηθούσαν να φτιάξει τη μουσική που ονειρευόταν:³³⁶ τη μουσική του “νέου κόσμου”, για την οποία έγινε αναφορά στο Κεφάλαιο 2. Μείζονος σημασίας είναι επίσης να αναφερθεί ότι ο ίδιος αντιλαμβανόταν πως η μουσική έχει διττή υπόσταση. Θεωρείται τέχνη αλλά ταυτόχρονα και επιστήμη:

“Οι περισσότεροι άνθρωποι μάλλον σκέφτονται τη μουσική μόνο ως τέχνη. Μα όταν ακούς μουσική σταματάς ποτέ για να σκεφτείς ότι υποβάλλεσαι σε ένα φυσικό φαινόμενο; Μόνο όταν διακόπτεται ο αέρας ανάμεσα στο αυτί του ακροατή και το όργανο, μπορεί να προκύψει μουσική [...] Η πρώτη ύλη της μουσικής είναι ο ήχος.”³³⁷

Κατ’ επέκταση της σύνδεσης της μουσικής με την τέχνη, ο Varèse αναφέρεται και στις διαστάσεις της μουσικής επισημαίνοντας ότι υπάρχουν τρεις: “η οριζόντια, η κάθετη και η δυναμική διόγκωση ή μείωση”. Οι πρώτες δύο διαστάσεις (οριζόντια και κάθετη) παρουσιάζονται από τον Schoenberg σε κείμενο διάλεξής του στο Princeton το 1934. Ο Schoenberg αναφέρει πως μια “μουσική ιδέα” αποτελείται από δύο επίπεδα: την οριζόντια, οι διαδοχικοί ήχοι (μελωδία), και την κάθετη, οι

³³⁵ Ο.π., 197.

³³⁶ Stojanović-Novičić, “Work of Edgard Varèse and ‘Futurist Music’”, 54· Lanza, “Varèse: Looking for the New”, 60.

³³⁷ Varèse, “The Liberation of Sound”, 198-200.

ταυτόχρονοι ήχοι (συνήχηση/αρμονία).³³⁸ Ο Varèse προσθέτει μια επιπλέον διάσταση της μουσικής, την προβολή του ήχου [sound projection]:

“Θα προσθέσω μια τέταρτη (διάσταση), την προβολή του ήχου —αυτό το αίσθημα ότι ο ήχος μας αφήνει με καμία ελπίδα να αντανakλάσει πίσω, ένα αίσθημα παρόμοιο με αυτό που προκαλείται από δέσμες φωτός που εκπέμπονται από έναν ισχυρό προβολέα— τόσο για το αυτί όσο και για το μάτι, αυτή την αίσθηση προβολής, ενός ταξιδιού στο χώρο.”³³⁹

Όπως σχολιάζει ο Hembree, ίσως η τόσο εκτενής χρήση οπτικών αναλογιών για μουσική στα γραπτά του να είναι μια ένδειξη πως αναζητούσε “να δώσει στον ακουστικό τομέα τη χωρική διαύγεια του οπτικού”.³⁴⁰ Η περιγραφή του ίδιου για την ηχητική προβολή μοιάζει με μια οπτικοποίηση του ήχου, η οποία, όμως, δεν γίνεται αντιληπτή κυριολεκτικά με οπτικά μέσα, ούτε και ο ίδιος ο συνθέτης βέβαια είχε την ψευδαίσθηση ότι θα μπορούσε να δει τον ήχο. Η ιδέα της “απελευθέρωσης του ήχου”, “όπως την αντιλαμβάνεται ο Varèse ήταν τελικά ένα ρομαντικό όραμα, όχι μια επιστημονική ανακάλυψη”.³⁴¹ Ο παραλληλισμός που κάνει έγκειται στην πεποίθησή του Varèse πως ο ήχος και το φως που γεμίζουν έναν χώρο μοιάζουν ως αισθητηριακή εμπειρία. Σε μια διάλεξή του στο University of Southern California το 1939 με τίτλο “Music as an Art Science”, ο Varèse αναφέρει, πως η προβολή του ήχου στον χώρο προκύπτει “με μέσα που εκπέμπουν τον

³³⁸ Arnold Schoenberg, “Composition with Twelve Tones (I)”, στο *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, επιμ. Leonard Stein, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1975), 214-245: 220. Στο συλλογικό τόμο που επιμελήθηκε ο Stein το κείμενο γράφει ως ημερομηνία το έτος 1941. Αυτή η ημερομηνία αναφέρεται στη μεταγραφή και μετάφραση που πραγματοποίησε ο ίδιος ο Schoenberg το Μάρτιο του 1941, προκειμένου να παραδώσει το κείμενο αρχικά στο UCLA και στη συνέχεια, το Μάιο του 1946, στο Πανεπιστήμιο του Chicago. Τελικά το κείμενο εκδόθηκε το 1950 σε συλλογικό τόμο με τον παραπάνω τίτλο, *Style and Idea*. Το πρωτότυπο κείμενο, όμως, γράφτηκε τον Ιανουάριο του 1934, στα γερμανικά, για ομιλία του Schoenberg στο πανεπιστήμιο του Princeton. Βλ. Claudio Spies, “Vortrag / 12 T K / Princeton”, *Perspectives of New Music* 13, No. 1 (1974), 58-136: 58.

³³⁹ Varèse, “The Liberation of Sound”, 197. Το απόσπασμα αυτό είναι από την ομιλία του Varèse στο Santa Fe το 1936.

³⁴⁰ Paul Hembree and Dustin Donahue, “A Spatial Interpretation of Edgard Varèse’s *Ionisation* Using Binaural Audio”, *Perspectives of New Music* 51, No. 1 (2013), 256-61: 258. Το συγκεκριμένο άρθρο, κατά τη δημοσίευσή του στο *Perspectives of New Music*, συνοδευόταν από ένα CD με ηχητικά παραδείγματα που βοηθούν να γίνει αντιληπτή η “κίνηση του ήχου” και η χωροποίηση του μουσικού υλικού (προτείνεται η ακρόαση να γίνει με ακουστικά). Μετά από προσωπική επικοινωνία μέσω e-mail, ο ίδιος ο συγγραφέας, P. Hembree, είχε την καλοσύνη να μου στείλει το υλικό πριν ακόμα αναρτηθεί από το *Perspectives of New Music*. Πλέον είναι διαθέσιμο εδώ: <http://www.perspectivesofnewmusic.org/soundexx/>. Ο D. Donahue είναι ο εκτελεστής των ηχητικών αποσπασμάτων. Κατά την ακρόαση γίνεται ξεκάθαρα αντιληπτή η κίνηση του ηχητικού υλικού, το οποίο ακούγεται να ξεκινάει από την αριστερή ή δεξιά πλευρά του χώρου και, πολύ ομαλά και σταδιακά, να μεταφέρεται από το πλάι μπροστά και στη συνέχεια στην άλλη πλευρά.

³⁴¹ Shreffler, “Varèse and the Technological Sublime”, 293.

ήχο σε οποιοδήποτε χώρο, ή σε πολλούς χώρους της αίθουσας, όπως μπορεί να απαιτείται από την παρτιτούρα”.³⁴²

Οι όροι “ακτίνες ήχου” [beams of sound] και “ηχητικές μάζες” [sound masses] συνδέονται με τις τρεις από τις τέσσερις διαστάσεις της μουσικής του Varèse. Οι “ακτίνες ήχου” ταυτίζονται με την οριζόντια διάσταση, δηλαδή με γραμμικές μελωδικές κινήσεις, ενώ οι “ηχητικές μάζες” περιγράφουν blocks συγχορδιών, οπότε και ταυτίζονται με την κάθετη διάσταση της μουσικής.³⁴³ Η τέταρτη διάσταση, η προβολή του ήχου, εξηγεί την οπτική αναλογία των όρων. Ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται το συνθετικό του υλικό ο Varèse, λοιπόν, βασίζεται σε αυτές τις ιδέες μέσα από τις οποίες μοιάζει να δίνει σε αυτό το υλικό υλική υπόσταση. Οι “ηχητικές μάζες”, συγκεκριμένα, δείχνουν ότι φανταζόταν τα συνθετικά αυτά στοιχεία ως “αντικείμενα” [objects]³⁴⁴ “των οποίων η διαχείριση πρέπει να γίνει με τον τρόπο ενός γλύπτη που κατασκευάζει ένα κινητό γλυπτό”.³⁴⁵

Επιστρέφοντας στις διαστάσεις της μουσικής του Varèse: στο απόσπασμα που αναφέρεται παραπάνω από την ομιλία του συνθέτη στο Santa Fe, αναφέρονται συνολικά τέσσερις διαστάσεις της μουσικής. Η τρίτη είναι η δυναμική. Σε άλλη περίπτωση, την ίδια χρονιά (1936), ο ίδιος ο συνθέτης αναφερόμενος στο ίδιο θέμα, παρουσιάζει την “ηχητική προβολή” ως την τρίτη διάσταση:

“Έμοιαζε σαν να νιώθω τη μουσική να αποσπάται από τον εαυτό της και να προβάλλεται στον χώρο. Συνειδητοποίησα μια τρίτη διάσταση στη μουσική. Αποκαλώ

³⁴² Varèse, “The Liberation of Sound”, 201.

³⁴³ Roger Reynold, “The Last Word Is: Imagination: A Study of the Spatial Aspects of Edgard Varèse’s Work, Part II: Visual Evidence”, *Leonardo* 50, No. 5, (2017), 477–85: 478.

³⁴⁴ Η Harley κάνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση σχετικά με την ιδέα των “ηχητικών μαζών” ως στοιχεία της μουσικής. Αναφέρει πως υπάρχει ομοιότητα στις ιδέες των Satie, Stravinsky και Varèse. Συγκεκριμένα, αναφέρεται στη μουσική επίπλωση [Musique d'ameublement], τα “ηχητικά αντικείμενα” [musical objects] και τις “ηχητικές μάζες” αντίστοιχα. Υποστηρίζει πως ο Satie εισάγει την ιδέα αντιμετώπισης της μουσικής ως αντικείμενο. Ο Stravinsky αναφερόταν στα έργα του ως “ηχητικά αντικείμενα” των οποίων η φόρμα διαμορφώνεται από την “ηχητική ύλη” [musical matter] που χρησιμοποιήθηκε για την σύνθεσή τους. Επίσης, ο Stravinsky φαίνεται να ήταν σημαντική επιρροή προς τον Varèse για την διαμόρφωση του μουσικού λεξιλογίου του δεύτερου. Για μεγαλύτερη ανάλυση και σύγκριση των τριών εννοιών, βλ.: Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 135-148. Μάλιστα, η έννοια των ηχητικών μαζών είναι κάτι με το οποίο ασχολήθηκε και ο Ξενάκης: “*Νομίζω πως αυτή είναι η βασική μου συνεισφορά στη σύγχρονη μουσική: ηχητικές μάζες που διαχειρίζονται σαν σύννεφα από μέσα πιθανοτήτων που διαμορφώνουν τα σύννεφα στατιστικά.*”: βλ. Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis* (London: Faber and Faber, 1996), 142.

³⁴⁵ Morgan, “Musical Time / Musical Space”, 534-35. Τα “κινητά γλυπτά” [mobile sculptures] είναι αφηρημένα γλυπτά με κινούμενα μέρη, τα οποία αλλάζουν θέση από τυχαίους παράγοντες όπως ο αέρας: βλ. Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, “mobile”, *Encyclopedia Britannica*, 2013. Τελευταία πρόσβαση 25/3/2022. <https://www.britannica.com/art/mobile-sculpture>.

αυτή τη διαδικασία ‘ηχητική προβολή’ ή την αίσθηση που μας προκαλείται από κάποια μπλοκ ήχων. Μάλλον θα έπρεπε να τα πω ακτίνες ήχου, αφού το συναίσθημα μοιάζει με αυτό που προκαλείται από δέσμες φωτός που εκπέμπονται από έναν ισχυρό προβολέα.”³⁴⁶

Σε αυτή την περίπτωση, ίσως το κομμάτι της δυναμικής να ενυπάρχει στη διάσταση της “ηχητικής προβολής”.³⁴⁷ Σε μια φαινομενολογική προσέγγιση του χώρου, αυτός καθορίζεται και γίνεται αντιληπτός από το βάθος,³⁴⁸ κάτι που στη μουσική μπορεί να γίνει αισθητό μέσω των αυξομειώσεων της δυναμικής. Η σχέση αυτής της διάστασης με το βάθος φαίνεται και από φράσεις του Varèse όπως: “το αίσθημα ότι ο ήχος μας αφήνει με καμία ελπίδα να αντανakλάσει πίσω”, “ενός ταξιδιού στο χώρο”.³⁴⁹ Αυτή η συνειδητοποίηση εγείρει βέβαια και άλλα ερωτήματα. Όπως το τι ρόλο παίζει το ανθρώπινο σώμα μέσα στον χώρο και πως επηρεάζεται η “ηχητική προβολή” από τη φυσική μας παρουσία. Σε αυτή την περίπτωση, η παρουσία μας μέσα στον χώρο μπορεί να συνεπάγεται την ενεργή συμμετοχή μας σε αυτόν, ως “body-subjects”.³⁵⁰ Κάτι τέτοιο συμβαίνει στο 4’33’’ του Cage και στο *Poème électronique* του Varèse, με την ανθρώπινη παρουσία να παίζει διαφορετικό ρόλο στο κάθε κομμάτι βέβαια.

³⁴⁶ New York Times, “Varèse Envisions ‘Space’ Symphonies”, *New York Times*, December 6, 1936, 7.

³⁴⁷ Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 140.

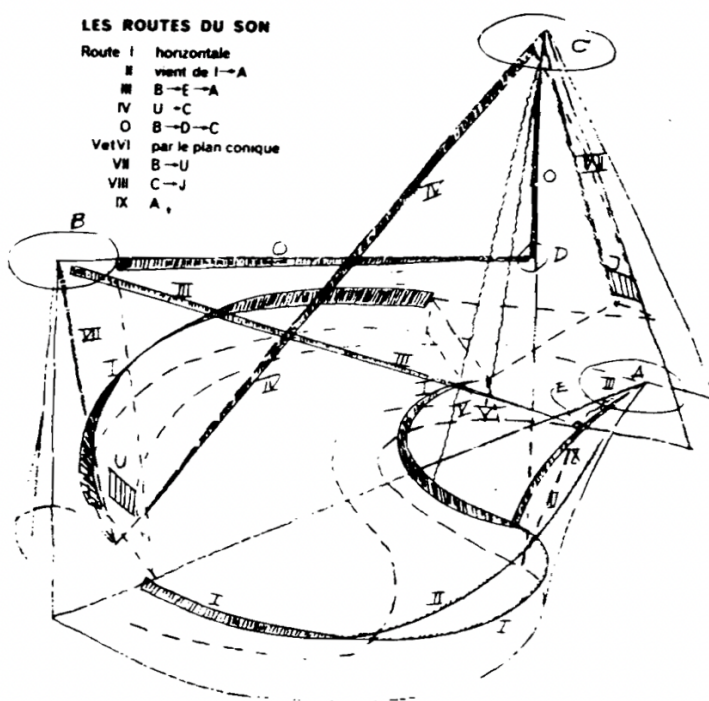
³⁴⁸ Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty το “βάθος” είναι ένα βασικό μέσο αντίληψης του πως εκτείνεται ένας χώρος γύρω από τη φυσική μας παρουσία και αντίστοιχα, συμβάλει στην συνειδητότητα της ύπαρξής μας μέσα σε αυτό τον χώρο: “Πιο άμεσα από τις άλλες διαστάσεις του χώρου, το βάθος μας αναγκάζει να απορρίψουμε την προκατειλημμένη αντίληψη του κόσμου και να ανακαλύψουμε ξανά την αρχέγονη εμπειρία από την οποία πηγάζει: είναι, ας πούμε, η πιο ‘υπαρξιακή’ από όλες τις διαστάσεις”. Βλ. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, μτφ. Colin Smith (New York: Routledge, 2005), 298. επίσης: Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception: And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, επιμ. James M. Eddie (Evanston: Northwestern University Press, 1964).

³⁴⁹ Varèse, “The Liberation of Sound”, 197.

³⁵⁰ Στην αναλυτική φιλοσοφία, “μυαλό” και “σώμα” είναι δύο διαφορετικά πράγματα, με το μυαλό να θεωρείται ανώτερο του σώματος καθώς καθορίζει την προσωπική ταυτότητα. Ο Merleau-Ponty όμως (φαινομενολογική προσέγγιση), αναφέρεται στα “body-subjects”. “Σώμα” και “μυαλό” για τον ίδιο, αν και διαθέτουν κάποια αυτονομία, είναι αλληλένδετα και αλληλεξαρτόμενα. Το σώμα είναι η σύνδεση και το μέσο επικοινωνίας του μυαλού με τον γύρο κόσμο, όπως και η συνείδηση της ύπαρξής μας μέσα σε αυτόν: Kelly A. Burns, “Warren’s Ecofeminist Ethics and Merleau-Ponty’s Body-Subject: Intersections”, *Ethics and the Environment* 13, No. 2 (2008), 101-18: 108-09. Επίσης: William Wilkerson, “Merleau-Ponty the Metaphysician: The Living Body as a Plurality of Forces”, *The Journal of Speculative Philosophy* 27, No. 3 (2013), 297-307: 300-01. Για περισσότερα, βλ. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*. Παρόμοιες απόψεις παρουσιάζονται και στο βιβλίο του φιλοσόφου Edmund Husserl, *Ding und Raum, Vorlesungen 1907*, ο οποίος θεωρείται ιδρυτής της φαινομενολογίας στη φιλοσοφία. Ο ίδιος αναγνωρίζει το σώμα να κατέχει διττή υπόσταση. Αρχικά, ως φυσικό αντικείμενο [Körper] και ως ζωντανό σώμα [Leib]. Φυσική παρουσία από τη μια μεριά και συναισθηματική και ψυχική υπόσταση από την άλλη. Ως εκ τούτου, το σώμα αποτελεί το “σημείο μηδέν” [Nullpunkt] μέσω του οποίου γίνεται η επεξεργασία της αντίληψης του χώρου και της κατεύθυνσης: Dąbek, “The Metaphor of Movement and its Materialization”, 180-81. Edmund Husserl, “Ding und Raum. Vorlesungen 1907”, στο *Husserliana: Edmund Husserl Gesammelte Werke* 16 (Martinus Nijhoff: Den Haag, 1973), 80.

Το *Poème électronique* είναι ένα έργο του Varèse που γράφτηκε συγκεκριμένα για να παρουσιαστεί στο περίπτερο Philips, στην Παγκόσμια Έκθεση των Βρυξελλών, το 1958. Τον σχεδιασμό του περιπτέρου είχε αναλάβει ο Le Corbusier, στου οποίου το γραφείο δούλενε εκείνη την περίοδο ως αρχιτέκτων μηχανικός ο Ιάννης Ξενάκης. Ο Ξενάκης μάλιστα, είναι και αυτός που κυρίως ασχολήθηκε με τον σχεδιασμό του περιπτέρου και την αντιμετώπιση των τεχνικών προβλημάτων που συνόδευαν το εγχείρημα.³⁵¹

Μέσα στον χώρο του περιπτέρου είχαν τοποθετηθεί 425 ηχεία³⁵² χωρισμένα σε ομάδες και είχαν σχεδιαστεί αυτά που ο Ξενάκης αποκαλούσε “ηχητικούς δρόμους” [sound routes]. Οι ομάδες αυτές είχαν μπει σε μια σειρά οργανώνοντας αυτούς τους “δρόμους”.³⁵³



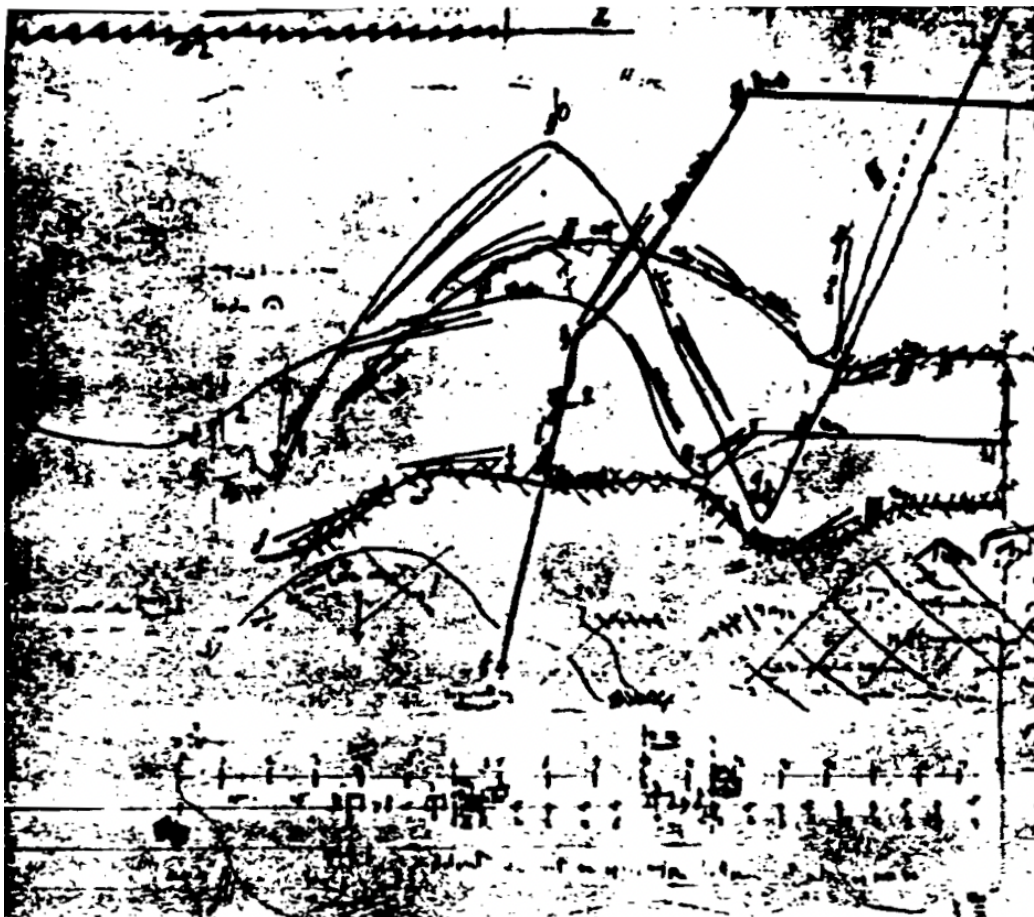
³⁵¹ Μάκης Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης: Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*, Μτφ. Τίνα Πλυτά (Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2003), 59, 259. Επίσης: Varèse, “The Liberation of Sound”, 207· James Harley, “Review of Space Calculated in Seconds: The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varèse, by M. Treib”, *Computer Music Journal* 24, No. 3 (2000), 74-76: 75· και Roger Kamien, *Music: An Appreciation*, 7th ed. (New York: McGraw-Hill, 2011).

³⁵² Παρατηρείται συχνά στη βιβλιογραφία σχετικά με το *Poème électronique*, να αναφέρεται ότι είχαν τοποθετηθεί “400 ηχεία”, (ενδεικτικά, βλ. Τοορ, *Ωκεανός του Ήχου*, 105) ή “περισσότερα από 400 ηχεία” (Harley, “Review of Space Calculated in Seconds”, 75). Μάλιστα, σπάνια εμφανίζονται και ακόμα μεγαλύτερες αποκλίσεις, όπως αναφορές για “300 ηχεία” (Thomson, *The Soundscape of Modernity*, 322). Ο ακριβής αριθμός όμως, όπως μαρτυρείται από τον ίδιο τον Varèse σε ομιλία του στο Sarah Lawrence College με τίτλο “Spatial music” το 1959, ήταν 425: Varèse, “The Liberation of Sound”, 207.

³⁵³ Ο.π., 206-07. Επίσης: Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 259.

Εικόνα 1: Η σειρά των ομάδων των ηχείων όπως είχαν χωριστεί για τον σχηματισμό των “sound routes”³⁵⁴

Μέσω αυτής της χωροθέτησης των ηχητικών πηγών, ήταν εφικτή η δημιουργία του εφέ ότι υπάρχει κίνηση της μουσικής ή ακόμα και των ίδιων των ηχητικών πηγών μέσα στον χώρο.³⁵⁵ Σε ομιλία του ο Varèse, το 1959, αναφέρει για το *Roème électronique*: “Για πρώτη φορά άκουσα την μουσική μου κυριολεκτικά να προβάλλεται μέσα στον χώρο”.³⁵⁶ Μάλιστα, σε αυτή τη διαδικασία χωροθέτησης συμμετείχε και ο ίδιος ο Varèse φτιάχνοντας ένα άλλο σκίτσο:



Εικόνα 2: Το σκίτσο του Varèse για τη χρήση της μουσικής του στο Περίπτερο Philips το 1958³⁵⁷

³⁵⁴ Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 144.

³⁵⁵ Varèse, “The Liberation of Sound”, 206-07 και Thomson, *The Soundscape of Modernity*, 323. επίσης: Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 142, 144.

³⁵⁶ Varèse, “The Liberation of Sound”, 207. Απόσπασμα ομιλίας του συνθέτη στο Sarah Lawrence College το 1959, με τίτλο “Spatial music”.

³⁵⁷ Grete Wehmeyer, *Edgar Varèse* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977), 169.

Σε αντίθεση με εκείνο του Ξενάκη, το σκίτσο του Varèse επικεντρώνεται σε ενδείξεις δυναμικών αλλαγών που συμβάλλουν στην αίσθηση της κίνησης του ήχου. Εδώ, η “ηχητική προβολή” προκύπτει μέσω των *crescendi* που προτείνουν οι γραμμικές μεταβολές του σκίτσου. Τα *crescendi* αυτά ακολουθούνται συνήθως από μια απότομη παύση δίνοντας έτσι χώρο στους ήχους να αντηχήσουν.³⁵⁸

Το *Poème électronique* είναι ένα έργο που αποτελείται από ηχογραφημένη μουσική σε μαγνητοταινία τριών καναλιών.³⁵⁹ Το έργο διαρκεί οκτώ λεπτά και χωρίζεται σε δύο μέρη: το πρώτο διαρκεί 2’36’’ και το δεύτερο 5’29’’. Συμπεριλαμβάνονται ηχογραφήσεις πολλών θορύβων αλλά και ανθρώπινων φωνών. Κάθε μέρος ξεκινάει με χρήση κουδουνιών και τελειώνει με σειρήνες.³⁶⁰ Ίσως αυτές οι επιλογές να είναι το αποτέλεσμα των φουτουριστικών επιρροών του Varèse, όπως αναφέρονται στο Κεφάλαιο 2 της παρούσας εργασίας. Στήνοντας τους ήχους που χρησιμοποιούνται (κάποιοι από αυτούς τουλάχιστον καθώς δεν είναι όλοι ευδιάκριτοι) σε αντιστοιχία με τον χρόνο που χρησιμοποιούνται, θα μπορούσε κανείς να στήσει κάτι σαν δομική/μορφολογική ανάλυση του έργου:

³⁵⁸ Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 142-43.

³⁵⁹ Varèse, “The Liberation of Sound”, 206-07.

³⁶⁰ Kamien, *Music: An Appreciation*, 349.

Χρόνος	Ήχοι
Μέρος Α 0:00	α. Τονικά χαμηλά κουδούνια. Κομμάτια ξύλων. Σειρήνες. Γρήγορα χτυπήματα που οδηγούν σε υψηλούς διαπεραστικούς ήχους [παύση δύο δευτερολέπτων]
0:43	β. Χτυπήματα bongo και ήχοι τριψίματος. Σύντομες κραυγές. Σύνολο τριών ήχων [Three-tone group] που ακούγεται τρεις φορές.
1:11	γ. Χαμηλοί τόνοι κρατημένοι με θορύβους τριψίματος. Σειρήνες. Σύντομες κραυγές. Σύνολο τριών ήχων [Three-tone group]. [παύση δύο δευτερολέπτων]
1:40	δ. Σύντομες κραυγές. Υψηλά κελαηδίσματα. Διάφοροι πυροβολισμοί, κορναρίσματα, θόρυβοι μηχανών. Σειρήνες. Χτυπήματα που οδηγούν σε...
Μέρος Β 2:36	α. ...κουδούνια χαμηλού τονικού ύψους. Κρατημένοι ηλεκτρονικοί τόνοι. Επαναλαμβανόμενα χτυπήματα bongo. Κρατημένοι υψηλοί ηλεκτρονικοί ήχοι. Χαμηλοί τόνοι, crescendo. Ρυθμικοί ήχοι που οδηγούν σε...
3:41	β. ...φωνές “oh-gah” [παύση τεσσάρων δευτερολέπτων] – η φωνή συνεχίζει απαλά.
4:17	γ. Ξαφνικά η φωνή δυναμώνει. Ρυθμικοί κρουστοί ήχοι που συνοδεύονται από φωνή. Χαμηλές φωνές ζώων, ξύσιμο, ανακάτεμα, κούφιοι φωνητικοί ήχοι. Decrescendo που καταληγει σε [παύση επτά δευτερολέπτων].
5:47	δ. Κρατημένοι ηλεκτρονικοί τόνοι, crescendo και decrescendo. Ρυθμικοί ήχοι κρουστών. Ψηλότεροι κρατημένοι ηλεκτρονικοί τόνοι, crescendo, βουητό αεροπλάνου, κουδουνίσματα.
6:47	ε. Γυναικεία φωνή. Ανδρική χορωδία. Ηλεκτρονικοί ήχοι, όργανο. Χτυπήματα υψηλού τονικού ύψους. Αιφνίδιοι ήχοι οργάνου. Σύνολο τριών ήχων [Three-tone group] που ακούγεται δύο φορές. Βουητά, σειρήνες, crescendo.

Πίνακας 1: Οι ήχοι που συμπεριλαμβάνονται στο *Poème électronique*³⁶¹

Η Ferrara κάνει μια σημειωτική κατηγοριοποίηση και ανάλυση των ήχων που ακούγονται στο *Poème électronique* και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το “*Poème électronique* αποκρυσταλλώνει τη σημασία του να υπάρχουν [to be] στη μοντέρνα εποχή. Στην πραγματική μας ζωή, η τεχνολογία (υπολογιστές, αυτοκίνητα, ή ηλεκτρικά ανοιχτήρια) περιβάλλει την ύπαρξή μας.” Σύμφωνα με την ίδια, τα κουδούνια και οι ήχοι ρολογιού συμβολίζουν τον χρόνο, οι ηλεκτρονικοί ήχοι, οι σειρήνες

³⁶¹ Ο.π., 349. Ο πίνακας αυτός είναι η μετάφραση του αγγλόγλωσσου πίνακα που ήδη υπάρχει στο παραπάνω βιβλίο.

και οι κόρνες συμβολίζουν τις τεχνολογικές εξελίξεις της εποχής, ενώ ο κινητικός χαρακτήρας του έργου μπορεί να αντικατοπτρίζει το σκηνικό ενός δρόμου.³⁶²

Όπως είναι ήδη αντιληπτό, μέσα από την πρώτη αναφορά στη συμβολή του Ξενάκη, ο χώρος της εκτέλεσης του έργου, ο σχεδιασμός και η αρχιτεκτονική του, δεν είναι απλά σημαντικά για το αποτέλεσμα, αλλά ακόμα περισσότερο από αυτό, είναι μέρος του έργου.³⁶³ Μάλιστα, ο τίτλος του, *Poème électronique*, προτάθηκε από τον Le Corbusier ως τίτλος της όλης performance.³⁶⁴ Ο Ξενάκης, εκτός από τον σχεδιασμό των “sound routes” ανέλαβε και τη σχεδίαση του χώρου γενικότερα,³⁶⁵ η οποία βασίζεται σε ένα απόσπασμα από ένα προγενέστερο έργο του. Το έργο αυτό ήταν το *Metastasis* (1953-54), και το απόσπασμα που αποτέλεσε έμπνευση για τον ίδιο τον Ξενάκη ήταν τα μέτρα 309-314. Οι επιφάνειες παραβολοειδών υπερβολών που δημιουργούνται στο κτίριο, προκύπτουν από τον σχεδιασμό των glissandi στην παρτιτούρα του έργου *Metastasis*.³⁶⁶ Ο ίδιος ο Ξενάκης αναφερόμενος σε αυτή τη σύνδεση σε συνέντευξή του το 1980:

“Στο περίπτερο της Philips αντιλήφθηκα τη βασική ιδέα του *Metastasis*: όπως στη μουσική, έτσι κι εδώ με ενδιέφερε το ερώτημα αν ήταν δυνατόν να μεταφερθεί (η μουσική) από το ένα σημείο στο άλλο χωρίς να σπάει η συνέχεια. Στο *Metastasis* το

³⁶² Lawrence Ferrara, “Phenomenology as a Tool for Musical Analysis”, *The Musical Quarterly* 70, No. 3 (1984), 355-73: 369.

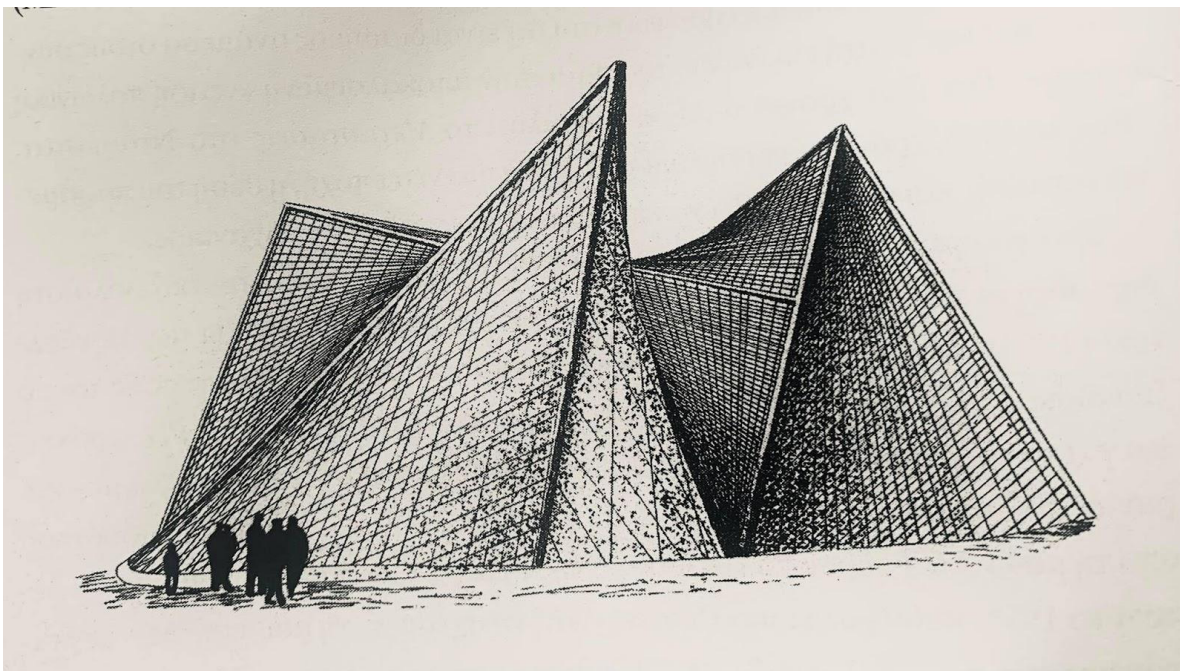
³⁶³ Για την ακρίβεια, εφόσον το θέμα της έκθεσης ήταν οι τεχνολογικές εξελίξεις της Philips, το έργο που κλήθηκε να γράψει ο Varèse έπρεπε να αναδεικνύει αυτές τις εξελίξεις. Γι’ αυτό και ήταν απαραίτητη η συνεργασία τόσο με αρχιτέκτονα, όσο και με τους μηχανικούς της Philips. Βλ. Vincenzo Lombardo, Andrea Valle, John Fitch, Kees Tazelaar, Stefan Weinzierl, and Wojciech Borczyk, “A Virtual-Reality Reconstruction of Poème Électronique Based on Philological Research”, *Computer Music Journal* 33, No. 2 (2009), 24-47: 24. Επίσης: Densil Cabrera, “Sound Space and Edgard Varèse’s Poème Électronique” (MA Thesis, Sydney University of Technology, 1994), 1.

³⁶⁴ Harley, “Review of *Space Calculated in Seconds*”, 76· Lombardo et al., “A Virtual-Reality Reconstruction of Poème Électronique”, 24.

³⁶⁵ Υπήρξε μια προσπάθεια του Le Corbusier να οικειοποιηθεί το σχέδιο του Περιπτέρου Philips ως αποκλειστικά δική του εργασία. Τελικά, η αναγνώριση της δουλειάς του Ξενάκη αποκαταστάθηκε, όμως η παρεξήγηση που προέκυψε πάνω στο ζήτημα ήταν αρκετή για τους δύο συνεργάτες έτσι ώστε να διακόψουν την επαγγελματική τους σχέση έναν χρόνο μετά την Παγκόσμια Έκθεση των Βρυξελλών (Σεπτέμβρης του 1959). Βλ. Harley, “Review of *Space Calculated in Seconds*”, 75, και Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 34. Η Mondloch αναφέρει και άλλον ένα παράγοντα που συνέβαλε σε αυτή τη σύγχυση, καθώς φαίνεται πως και η ίδια η εταιρεία Philips επεδίωκε το περίπτερο να φέρει την υπογραφή του Le Corbusier για λόγους κύρους: Mondloch, “A Symphony of Sensations in the Spectator”, 58. Αναφερόμενος στο συγκεκριμένο θέμα σε μια συνέντευξή του το 1980, ο Ξενάκης λέει: “[...] όταν είδε πως η δουλειά μου είχε αρχίσει να αναγνωρίζεται και από άλλους, νομίζω ζήλεψε. Τότε ξαφνικά ισχυρίστηκε πως είχε κάνει όλη τη δουλειά μόνος του. [...] και τότε έκανα κάτι χαζό: Έγραψα στην Philips και δήλωσα πως το περίπτερο ήταν δικό μου σχέδιο. [...] Στη συνέχεια, η συζήτησή μας δεν ήταν για το αν είχε σχεδιάσει αυτός το περίπτερο ή όχι. Αυτό που ήθελε να αποδείξει ήταν ότι η δουλειά μου δεν ήταν σημαντική. Τελικά έγραψε ένα άρθρο στην *Le poème électronique* δηλώνοντας ότι το περίπτερο της Philips ήταν δικό μου σχέδιο.” Βλ. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 23-24.

³⁶⁶ Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 33-34, 211-212.

πρόβλημα οδήγησε στα *glissandi*, ενώ στο περίπτερο οδήγησε σε σχήματα παραβολοειδών υπερβολών.”³⁶⁷



Εικόνα 3: Το περίπτερο Philips³⁶⁸

Το εσωτερικό ήταν σχεδιασμένο σαν “στομάχι”. Οι επισκέπτες —χωρούσαν περίπου 500 άτομα³⁶⁹— έμπαιναν από την μια μεριά του περιπτέρου και έβγαιναν από την άλλη. Στο μεταξύ, τους κύκλωναν τα 425 ηχεία που είχαν σκορπιστεί στον χώρο.³⁷⁰ Αυτού του είδους η αρχιτεκτονική, αλλά και η επιλογή μεταφορών, δείχνει έντονα την προσπάθεια ορισμού του χώρου ως κάτι που τυλίγει και περιβάλλει οποιονδήποτε βρίσκεται στο εσωτερικό του. Μια επιδίωξη που επιτυγχάνεται τόσο μέσω της χωρικής όσο και ηχητικής σχεδιάσής του.³⁷¹ Αυτό που τελικά έκανε ο Ξενάκης, ήταν να “εγκαινιάσει έναν νέο χώρο πολυαισθητηριακής προσέγγισης.”³⁷²

³⁶⁷ Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 24.

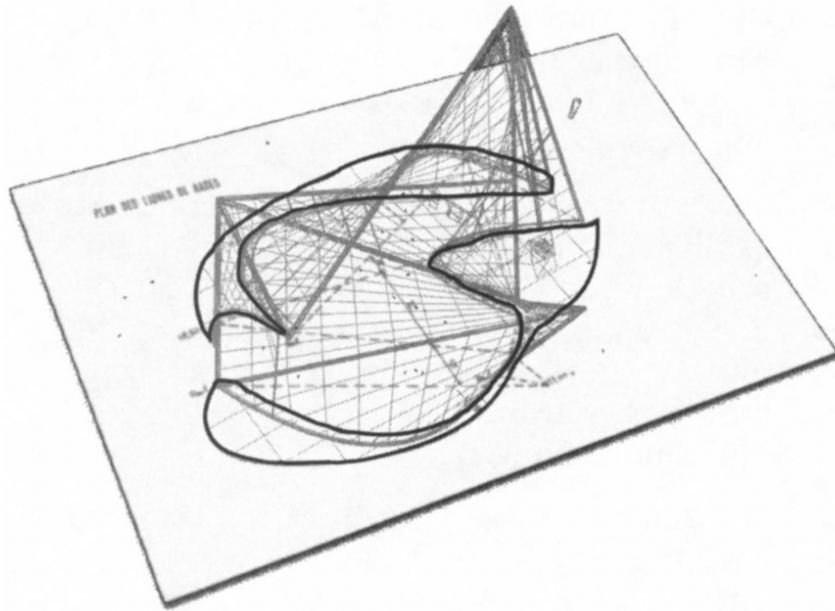
³⁶⁸ Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 34.

³⁶⁹ Υπολογίζεται ότι από το Περίπτερο Philips πέρασαν περίπου δύο εκατομμύρια επισκέπτες. Βλ.: Joel Chadabe, *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music* (Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 1997), 61· Peter Manning, *Electronic and Computer Music* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

³⁷⁰ Lombardo et al., “A Virtual-Reality Reconstruction of *Poème Électronique*”, 27· Cabrera, “Sound Space and Edgard Varèse's *Poème Électronique*”, 2.

³⁷¹ Cabrera, “Sound Space and Edgard Varèse's *Poème Électronique*”, 2.

³⁷² Γεωργάκη, *Ο ήχος ως υλικό στη σύγχρονη μουσική δημιουργία*, 130. Χώροι όπως αυτός που δημιουργήθηκε για το *Poème électronique*, οι οποίοι συνδυάζουν αρχιτεκτονικό και εικαστικό σχεδιασμό, ονομάστηκαν “περιβάλλοντα”



Εικόνα 4: Παραβολοειδείς υπερβολές που τέμνονται από το δάπεδο σε σχήμα “στομαχιού”³⁷³

Το *Poème électronique* επαναλαμβανόταν κάθε οκτώ λεπτά από την αρχή δημιουργώντας μια λούπα. Ανάμεσα στις επαναλήψεις, ακουγόταν ένα σύντομο ηλεκτροακουστικό έργο (διάρκειας περίπου 2'30''), το οποίο έγραψε ο Ξενάκης μετά από παρότρυνση του Le Corbusier και ονόμασε *Concert PH* (1958). Το έργο αυτό λειτουργούσε σαν ιντερλούδιο του υπόλοιπου έργου.³⁷⁴ Η κύρια συνεισφορά του Le Corbusier, ήταν στο οπτικό μέρος της συνολικής σύνθεσης. Ο ίδιος επιμελήθηκε την προβολή εικόνων με προτζέκτορα, οι περισσότερες ασπρόμαυρες, που συνόδευαν την μουσική. Μεταξύ άλλων, προβλήθηκαν εικόνες από μάσκες, σκελετούς, πόλεις, ανθρώπινα σώματα, τέρατα, πουλιά, ψάρια και ερπετά.³⁷⁵ Εκτός από φωτογραφίες, ο Le Corbusier επιμελήθηκε και τα οπτικά εφέ σε συνεργασία με τον καλλιτεχνικό διευθυντή της Philips.³⁷⁶

Τέλος, σημαντικό ρόλο σε όλη την ιδέα που καθιστά αυτό το έργο μέρος της χωρικής μουσικής, είναι και η συμμετοχή του ακροατή. Αν για παράδειγμα, οι ακροατές ήταν καθορισμένο να

[environments]. Ο όρος αυτός αργότερα αντικαταστάθηκε από τον όρο “εγκατάσταση” [installation]. Βλ. Στεφάνου, “Μουσικό περιβάλλον/ Περιβαλλοντική μουσική”, 30.

³⁷³ Lombardo et al., “A Virtual-Reality Reconstruction of *Poème Électronique*”, 29.

³⁷⁴ Mondloch, “A Symphony of Sensations in the Spectator”, 58, 60· Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 35, 259· και Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 58.

³⁷⁵ Τοορ, *Ωκεανός του Ήχου*, 105· Kamien, *Music: An Appreciation*, 349.

³⁷⁶ Kamien, *Music: An Appreciation*, 349· Harley, “Review of Space Calculated in Seconds”, 76.

κάθονται σε ένα συγκεκριμένο σημείο του χώρου, κανένας από τους υπόλοιπους σχεδιασμούς δε θα είχε νόημα. Άλλωστε, και η επιλογή για ελεύθερη κίνηση μέσα στο περίπτερο Philips είναι ακόμα ένα μέρος του συνολικού σχεδίου του έργου. Η υποκειμενική αντίληψη του χώρου του κάθε ακροατή αλλάζει την αντίληψη της μορφής του χώρου καθώς ο ακροατής κινείται μέσα στο Περίπτερο. Παρομοίως, λειτουργεί και η αντίληψη σε σχέση με την ακρόαση. Η συμμετοχή των επισκεπτών μέσα στον χώρο που διαδραματιζόταν το *Poème électronique*, ήταν ένας ακόμα παράγοντας ο οποίος διαμόρφωνε την αντίληψή τους για το έργο.³⁷⁷

Ιάννης Ξενάκης, *Terretektorh* και *Nomos Gamma*

Η παρουσία του ακροατή στον χώρο ως υπολογισμένου και μείζονος σημασίας παράγοντα στη συνθετική και εκτελεστική διαδικασία, είναι κάτι που ο Ξενάκης χρησιμοποιεί ακόμα περισσότερο στο προσωπικό συνθετικό του έργου. Αυτό που τον διαφοροποιεί σε μεγάλο βαθμό σε σχέση με τους προαναφερθέντες συνθέτες είναι ότι τοποθετεί στο κέντρο της προσοχής τον ακροατή.³⁷⁸

Στο έργο του Ξενάκη, παρατηρούνται βέβαια κάποιες από τις χωρικές πρακτικές που αναφέρθηκαν και στους προηγούμενους συνθέτες (όπως η διασπορά των ηχητικών πηγών στον χώρο).³⁷⁹ Στην αισθητική του χώρου³⁸⁰ του Ξενάκη, ωστόσο, παίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο ο “χρόνος” (κυρίως ως “διάρκεια”). Αναφερόμενος σε αυτή την εξάρτηση χρόνου και χώρου, ο ίδιος ο Ξενάκης αναφέρει:

“*Ψαίρνει χρόνο*’ για να πάει κανείς από ένα σημείο σε ένα άλλο μέσα στο χώρο [...] *Δεν υπάρχει στιγμιαίο άλμα από ένα σημείο σε ένα άλλο μέσα στο χώρο, πόσο μάλλον η ‘πανταχού παρουσία’ —δηλαδή η ταυτόχρονη παρουσία ενός γεγονότος ή ενός αντικειμένου σε δύο σημεία στο χώρο.*”³⁸¹

³⁷⁷ Cabrera, "Sound Space and Edgard Varèse's Poème Électronique", 47-48.

³⁷⁸ Boris Hofmann, "Spatial Aspects in Xenakis' Instrumental Works", στο *International Symposium Iannis Xenakis. Conference Proceedings*, επιμ. Makis Solomos, Anastasia Georgaki και Giorgos Zervos (Αθήνα: 2005) 193-201: 193.

³⁷⁹ Ενδιαφέρον έχει ο τρόπος που προσεγγίζει την διασπορά των μουσικών στον χώρο ο ίδιος ο Ξενάκης. Αναφέρει πως ο χώρος έχει ως κύριο έργο να επιτρέπει στον ήχο να ακουστεί. Αν οι μουσικοί κάθονται πολύ κοντά μεταξύ τους δεν είναι εύκολη η διάκριση των οργάνων. “*Ο ήχος θα είναι πολύ πιο καθαρός αν χωρίσουμε τους μουσικούς μεταξύ τους αν δηλαδή εισάγουμε κενό (χώρο) ανάμεσά τους.*”: Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 97.

³⁸⁰ Η αναφορά στον χώρο γίνεται με την έννοια που χρησιμοποιείται σχεδόν σε όλο το κεφάλαιο. Δηλαδή ως ανάδειξη της οπτικοποίησης και φαινομενικής κίνησης του ήχου μέσω της συνθετικής του οργάνωσης.

³⁸¹ Iannis Xenakis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Revised edition (Stuyvesant New York: Pendragon Press, 1992), 256.

Ο χώρος γίνεται αντιληπτός μόνο κατά τη διάρκεια εξέλιξης της μουσικής στον χρόνο της εκτέλεσης.³⁸² Τα παραπάνω χαρακτηριστικά γίνονται ιδιαίτερα αντιληπτά στα έργα *Terretektorh* (1965-66) και *Nomos Gamma* (1967-68).³⁸³

Παρόλο που η παρουσία των ακροατών και η σημασία που αυτή έχει κατά την εκτέλεση ενός έργου είναι ένα ζήτημα με το οποίο έχουν καταπιαστεί και άλλοι συνθέτες, η προσέγγιση του Ξενάκη διαφέρει. Ο Cage για παράδειγμα, στο 4'33'', συμπεριλαμβάνει την παρουσία του ακροατή ως βασικό ηχητικό υλικό αποσταθεροποιώντας κάποιες, παγιωμένες έως τότε, αντιλήψεις γύρω από τη σχέση συνθέτη, εκτελεστή, ακροατή. Όμως, έστω χωρικά, υπήρχε ένας ξεκάθαρος διαχωρισμός σκηνης και ακροατηρίου. Στο *Terretektorh* καταργείται αυτός ο διαχωρισμός. Η συμμετοχή του ακροατηρίου, σε αυτή την περίπτωση, δεν γίνεται τόσο με στόχο την συμμετοχή του στο ηχητικό αποτέλεσμα. Η συνύπαρξη αυτή επικεντρώνεται στη διαμόρφωση προοπτικών.³⁸⁴ Ο ακροατής μπαίνει στο επίκεντρο της προσοχής του συνθέτη. Προσπαθεί να τον εντάξει, ουσιαστικά να τον ενσωματώσει μέσα στο ηχητικό γεγονός, ώστε μέσω μιας πιο άμεσης αισθητηριακής εμπειρίας να καθίσταται ευκολότερη η δημιουργία “ηχητικής εικόνας”.³⁸⁵ Για τον ίδιο τον συνθέτη, η αίσθηση του ήχου που κινείται μπορεί να προκύψει μόνο σε μια τέτοια συνθήκη,³⁸⁶ πράγμα που φαίνεται ήδη από τον τρόπο που διαχειρίστηκε την σχεδίαση του περιπτέρου Philips. Η ιδιαιτερότητα αυτής της μουσικής έγκειται στο ότι η πλήρης αντίληψη της

³⁸² Hofmann, “Spatial Aspects in Xenakis' Instrumental Works”, 193-201: 200-01· Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 193.

³⁸³ Το *Terretektorh* εκτελέστηκε πρώτη φορά στις 3 Απριλίου 1966 στο Royan Festival, υπό τη διεύθυνση του Hermann Scherchen. Το *Nomos Gamma* εκτελέστηκε πρώτη φορά στις 4 Απριλίου 1969, πάλι στο Royan Festival, υπό τη διεύθυνση του Charles Bruck: Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 225-26· Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 26· και James Harley, *Xenakis: His Life in Music* (New York: Routledge, 2017), 46.

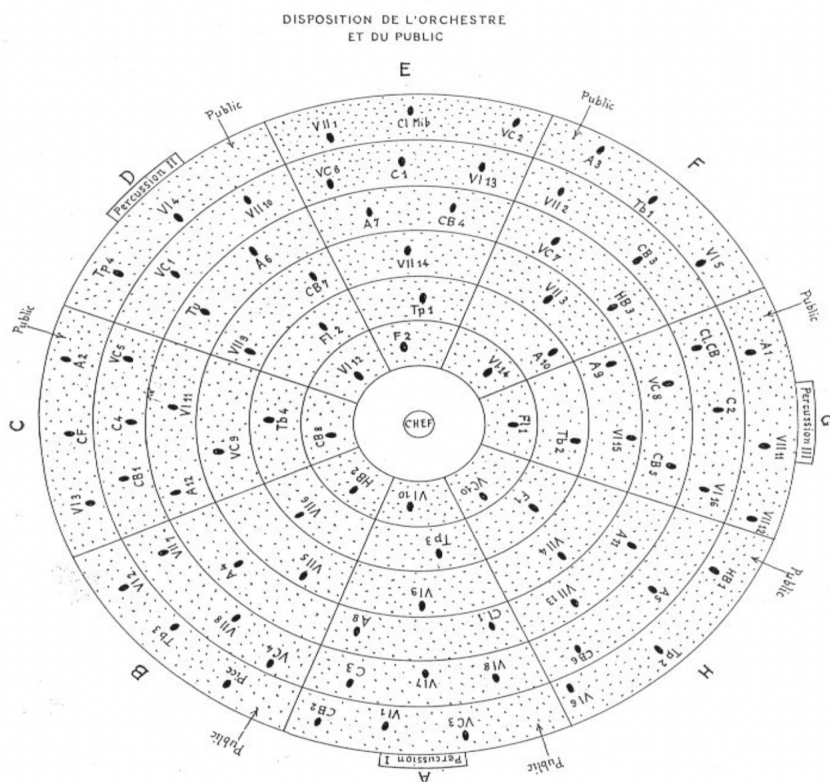
³⁸⁴ Μάλιστα, προκειμένου να γίνει εφικτή αυτή η προσέγγιση του συνθέτη —η επιδίωξη αντίληψης διαφορετικών οπτικών του έργου από τον ακροατή— το *Terretektorh*, όπως και το *Nomos Gamma*, παίζονταν δύο φορές συνεχόμενα ώστε να μπορούν οι παρευρισκόμενοι να αλλάζουν θέσεις: Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 60. Σε εκτέλεση του *Terretektorh* από την Orchestre Philharmonique de l'Office de Radiodiffusion που παρουσιάστηκε στη γαλλική τηλεόραση στις 29 Ιουνίου 1967, υπό την διεύθυνση του Charles Bruck, οι θεατές ήταν περισσότεροι απ' όσους χωρούσαν ανάμεσα στην ορχήστρα. Το έργο εκτελέστηκε δύο φορές και όσοι δεν μπορούσαν να παρακολουθήσουν την πρώτη εκτέλεση “εκ των έσω”, άλλαξαν θέσεις στη δεύτερη εκτέλεση: Brian Dennis, “Xenakis's ‘Terretektorh’ and ‘Eonta’”, *Tempo* 82 (1967), 27-29: 27.

³⁸⁵ Hofmann, “Spatial Aspects in Xenakis' Instrumental Works”, 194. Η προσπάθεια του Ξενάκη να “μετατρέψει” τον ήχο σε εικόνα, είναι ένας συχνός σχολιασμός των μελετητών όταν αναφέρονται στο *Terretektorh*. Ενδεικτικά αναφερόμενος στο *Terretektorh* ο Dennis αναφέρει: “[...] η πρόθεση του συνθέτη ήταν να πραγματοποιήσει μια αυθεντική αρχιτεκτονική μορφή ως προς το τι μπορεί να ακούγεται καθαρά, αρκετά καθαρά στην πραγματικότητα ώστε αυτό που ακούγεται να γίνεται σχεδόν οπτικό.” (Dennis, “Xenakis's ‘Terretektorh’ and ‘Eonta’”, 28).

³⁸⁶ “Αληθινή κίνηση μπορεί να προκύψει μόνο αν οι μουσικοί κυκλώσουν τους ακροατές.”: Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 97.

εμπειρίας είναι εφικτή μόνο με τη φυσική παρουσία του ακροατή κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης του έργου.³⁸⁷

Στο *Terretektorh* λοιπόν, οι ακροατές κάθονται απομονωμένοι ο ένας από τον άλλο, αλλά ανάμεσα στους 88 μουσικούς της ορχήστρας, οι οποίοι είναι χωρισμένοι σε οκτώ ομάδες.³⁸⁸ Μάλιστα, αυτό είναι καθορισμένο από τον χωρικό σχεδιασμό του Ξενάκη όπως συμπεριλαμβάνεται στην παρτιτούρα (βλ. εικόνα 5). Παρ' όλα αυτά, η πρόθεση του συνθέτη είναι να επιτρέπει στους ακροατές να κινηθούν και να αλλάξουν θέσεις κατά τη διάρκεια του έργου.³⁸⁹



³⁸⁷ Dąbek, “The Metaphor of Movement and its Materialization”, 187.

³⁸⁸ Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 285-86· Hofmann, “Spatial Aspects in Xenakis' Instrumental Works”, 194, Επίσης: Harley, *Xenakis: His Life in Music*, 46· Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 59.

³⁸⁹ Harley, *Xenakis: His Life in Music*, 46· Dąbek, “The Metaphor of Movement and its Materialization”, 192. Στη μελέτη του Hofmann σημειώνεται, πως οι ιδιαίτερες επιλογές του Ξενάκη σε σχέση με την τοποθέτηση του κοινού ανάμεσα στην ορχήστρα δεν είναι πάντα εφικτές. Έτσι, συχνά, κατά την εκτέλεση του έργου, γίνονται κάποιοι συμβιβασμοί, όπως το να συγκεντρώνονται μικρές ομάδες θεατών σε συγκεκριμένα σημεία ανάμεσα στην ορχήστρα. Βλ. Hofmann, “Spatial Aspects in Xenakis' Instrumental Works”, 194. Αυτό συνέβη και στο προαναφερθέν παράδειγμα της συναυλίας που παρουσιάστηκε στην γαλλική τηλεόραση στις 29 Ιουνίου 1967: Dennis, “Xenakis's ‘Terretektorh’ and ‘Eonta’”, 27.

Εικόνα 5: Ο χωρικός σχεδιασμός μουσικών-ακροατών στο έργο *Terretektorh* του Ξενάκη³⁹⁰

Το έργο διαμορφώνεται από τον συνδυασμό διαφορετικών ηχητικών επιπέδων. Κάποια από αυτά τα επίπεδα είναι στατικά (π.χ. στατικές συγχορδίες ή το “ηχητικό πεδίο” που δημιουργείται από την χρήση των κρουστών),³⁹¹ ενώ κάποια άλλα συνεπάγονται κίνηση (π.χ. glissandi). Άλλες φορές, ένα ηχητικό υλικό αρχίζει στατικά αλλά στη συνέχεια χρησιμοποιείται ως ηχητική κίνηση. Μάλιστα, το έργο αρχίζει με αυτό τον τρόπο, αφού ακούγεται μια νότα Μι η οποία στη συνέχεια μεταφέρεται διαδοχικά στις οκτώ ομάδες οργάνων ξεκινώντας από την ομάδα Α.³⁹² Αυτό το συνεχόμενο πέρασμα της νότας από ομάδα σε ομάδα εκτονώνεται σε μια συγχορδία η οποία, σύμφωνα με τον Harley, θυμίζει το εισαγωγικό μέρος του *Metastasis*.³⁹³

Παρόμοιος σχεδιασμός, με αυτόν για το *Terretektorh*, έγινε και για το *Nomos Gamma*. Τα κοινά στοιχεία δεν περιορίζονται στο χωρικό σχεδιασμό αλλά και στην ενορχήστρωση, ωστόσο με κάποιες διαφοροποιήσεις. Στην περίπτωση του *Nomos Gamma*, ο Ξενάκης, χρησιμοποίησε περισσότερα χάλκινα πνευστά και περισσότερα κρουστά, τα οποία στήθηκαν γύρω από τους ακροατές και την ορχήστρα, συγκροτώντας τώρα ένα σύνολο 98 εκτελεστών.³⁹⁴ Σε σχέση με το *Terretektorh*, στο *Nomos Gamma*, προστίθενται οκτώ εκτελεστές drums. Επίσης, αντίστοιχα με την αρχή του *Terretektorh* όπου μια νότα μεταφέρεται σταδιακά από ομάδα σε ομάδα, το *Nomos Gamma* ολοκληρώνεται με drum rolls, που μεταφέρονται από τον ένα εκτελεστή στον άλλο.³⁹⁵

Το *Nomos Gamma* είναι μια μεταγραφή της συνδυαστικής κατασκευής της δομής του *Nomos Alpha*, το οποίο γράφτηκε περίπου δύο χρόνια νωρίτερα.³⁹⁶ Σε αυτά τα έργα, ο Ξενάκης, βασίζεται

³⁹⁰ Hofmann, “Spatial Aspects in Xenakis' Instrumental Works”, 194. Ο Ξενάκης, φανταζόταν ως ιδανικό χώρο εκτέλεσης του έργου ένα δωμάτιο σε σχήμα μπάλας. Όμως, γνωρίζοντας ο ίδιος πως δεν υπήρχε διαθέσιμος τέτοιος χώρος, συμβιβαζόταν με άλλους ελπίζοντας πως “η ακουστική δεν θα είναι τόσο κακή”. Βλ Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 99.

³⁹¹ Κάθε εκτελεστής, εκτός από το όργανό του, είχε στο αναλόγιό του και κάποια κρουστά: μαράκες, μαστίγιο, wood-block και σφυρίχτρες; Harley, *Xenakis: His Life in Music*, 48· Hofmann, “Spatial Aspects in Xenakis' Instrumental Works”, 195· Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 286.

³⁹² Hofmann, “Spatial Aspects in Xenakis' Instrumental Works”, 195-96· Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 286. Επίσης; Harley, *Xenakis: His Life in Music*, 48.

³⁹³ Harley, *Xenakis: His Life in Music*, 48.

³⁹⁴ Xenakis, *Formalized Music*, 236· Harley, *Xenakis: His Life in Music*, 56.

³⁹⁵ Harley, *Xenakis: His Life in Music*, 56. Επίσης; Harley, “Space and Spatialization in Contemporary Music”, 293.

³⁹⁶ Xenakis, *Formalized Music*, 236, και Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 223. Το *Nomos Alpha* είναι ένα έργο του Ξενάκη για σόλο βιολοντσέλο που γράφτηκε μεταξύ 1965-66. Σύμφωνα με τον Σολωμό, η ανάλυση αυτού του έργου είναι κατάλληλη για όποιον θέλει να κατανοήσει την σχέση μεταξύ θεωρίας και πρακτικής στο έργο του Ξενάκη, ευρύτερα. Στις σελίδες 223-24 του βιβλίου του Σολωμού υπάρχουν αναφορές σε μελέτες που έχουν επικεντρωθεί στην ανάλυση *Nomos Alpha*. Επίσης, ο συγγραφέας αναφέρεται σε ένα άρθρο του ίδιου του Ξενάκη, στο οποίο ο συνθέτης κάνει εκτενή ανάλυση. Ο τίτλος του άρθρου είναι “Vers une philosophie de la musique” [Προς μια φιλοσοφία της μουσικής]. Το άρθρο αυτό έχει δημοσιευτεί σε τέσσερις διαφορετικές εκδοχές (1966, 1968, 1971α, 1971β). Οι τελευταίες τρεις

στην μαθηματική θεωρία “των ομάδων”.³⁹⁷ Αναφερόμενος στη χρήση της συγκεκριμένης θεωρίας στα έργα του ο συνθέτης διατυπώνει τα εξής:

*“Το σύνολο των μελωδικών διαστημάτων είναι εφοδιασμένο με μια δομή ομάδας με την πρόσθεση ως νόμο σύνθεσης. Αυτή η δομή δεν ανήκει αποκλειστικά στα τονικά ύψη αλλά ανήκει επίσης και στις διάρκειες, στις εντάσεις, στις πυκνότητες και σε άλλους χαρακτήρες των ήχων ή της μουσικής, όπως, για παράδειγμα, στον βαθμό τάξης ή αταξίας.”*³⁹⁸

Σε άλλη περίπτωση, προσπαθώντας να εξηγήσει την εφαρμογή της θεωρίας “των ομάδων” στη συνέντευξη του Varga, ο Ξενάκης αναφέρει:

*“Αν υπάρχει σύνδεση μεταξύ των στοιχείων ενός συνόλου κανείς μπορεί να χρησιμοποιήσει συνδυασμούς από ζευγάρια στοιχείων, και έτσι εφαρμόζει μια δυαδική πράξη. Ας πάρουμε για παράδειγμα, τα τονικά διαστήματα. Αν ‘προσθέσουμε’ ένα διάστημα σε ένα άλλο, παίρνουμε ένα τρίτο (διάστημα). Αν ενώσουμε τρία διαστήματα παίρνουμε ένα τέταρτο. Είτε ξεκινάμε προσθέτοντας το δεύτερο στο πρώτο και το αποτέλεσμα στο τρίτο οπότε παίρνουμε ένα τέταρτο διάστημα, είτε ξεκινάμε ενώνοντας το δεύτερο και το τρίτο και μετά προσθέτουμε το πρώτο.”*³⁹⁹

Ο Ξενάκης, στο *Nomos Gamma*, διαμορφώνει διαφορετικό ηχητικό υλικό για κάθε ομάδα οργάνων (ξύλινα και χάλκινα πνευστά, κρουστά, έγχορδα).⁴⁰⁰ Ακόμα και μέσα σε αυτές τις ομάδες φτιάχνονται μικρότερες ομάδες (διαχωρίζοντας τους εκτελεστές σε συγκεκριμένους αριθμούς),

είναι αυτές που αναφέρονται στο έργο. Σε κάθε εκδοχή παρουσιάζονται καινούρια ή διορθωμένα στοιχεία της ανάλυσης: Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 223-24, 244.

³⁹⁷ Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 88· Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 49, 59· και Xenakis, *Formalized Music*, 238-39. “Η θεωρία των ομάδων, στη σύγχρονη άλγεβρα, [είναι] η μελέτη των ομάδων, που είναι συστήματα που αποτελούνται από συνδυασμό στοιχείων και μια δυαδική πράξη που μπορεί να εφαρμοστεί σε δύο στοιχεία του συνόλου, τα οποία μαζί επιβεβαιώνουν ένα αξίωμα.” Βλ. The Editors of Encyclopaedia Britannica, “Group Theory”, *Encyclopedia Britannica*, 2017. Τελευταία πρόσβαση 1/5/2022. <https://www.britannica.com/science/group-theory>.

³⁹⁸ Ιάννης Ξενάκης, “Ο Δρόμος της Έρευνας και της Ερώτησης”, στο *Κείμενα περί μουσικής και αρχιτεκτονικής*, επιμ. Μάκης Σολωμός, μτφ. Τίνα Πλυτά (Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2013), 85-94: 87-88.

³⁹⁹ Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 85.

⁴⁰⁰ Harley, *Xenakis: His Life in Music*, 57. Ο Harley φτιάχνει μια μακροδομή του έργου βασισμένη στην κυριαρχία της κάθε ομάδας οργάνων κατά τη διάρκεια εξέλιξης του *Nomos Gamma*:

Μέτρα 1-24 (0:48): ξύλινα πνευστά·

μ. 25-130 (6:45): χάλκινα πνευστά·

μ. 131-229 (4:12): ξύλινα πνευστά·

μ. 230-441 (7:02): έγχορδα·

μ. 442-559 (3:10): κρουστά.

όπου η κάθε μία αναλαμβάνει διαφορετικά στοιχεία. Η κάθε ομάδα από αυτές, ακολουθεί ένα διαφορετικό, σύνθετο σύστημα, βάσει του οποίου αυτό το υλικό στοιχείων ανακυκλώνεται στο εσωτερικό αυτών των ομάδων μεταξύ των εκτελεστών. Όπως και στο *Terretektorh*, έτσι και στην παρτιτούρα του *Nomos Gamma* συμπεριλαμβάνεται ένα σχεδιάγραμμα των θέσεων των μουσικών στον χώρο (βλ. εικόνα 6). Όπως φαίνεται από την εικόνα, οι εκτελεστές της κάθε ομάδας είναι διασκορπισμένοι στον χώρο ασχέτως ομάδας. Έτσι, λοιπόν, και η εναλλαγή του ηχητικού υλικού μεταξύ των εκτελεστών, βάσει της οργάνωσης του Ξενάκη, δημιουργεί την αίσθηση της κίνησης του ήχου γύρω από τους ακροατές. Όπως περιγράφεται αρκετά αναλυτικά από τον ίδιο τον συνθέτη στο βιβλίο του, *Formalized Music*,⁴⁰¹ η διασπορά του ηχητικού υλικού βασίζεται στην ιδέα περιστροφής σχημάτων:⁴⁰² “το τρίγωνο, το τετράγωνο, το πεντάγωνο, το εξάγωνο και το εξάεδρο.”⁴⁰³

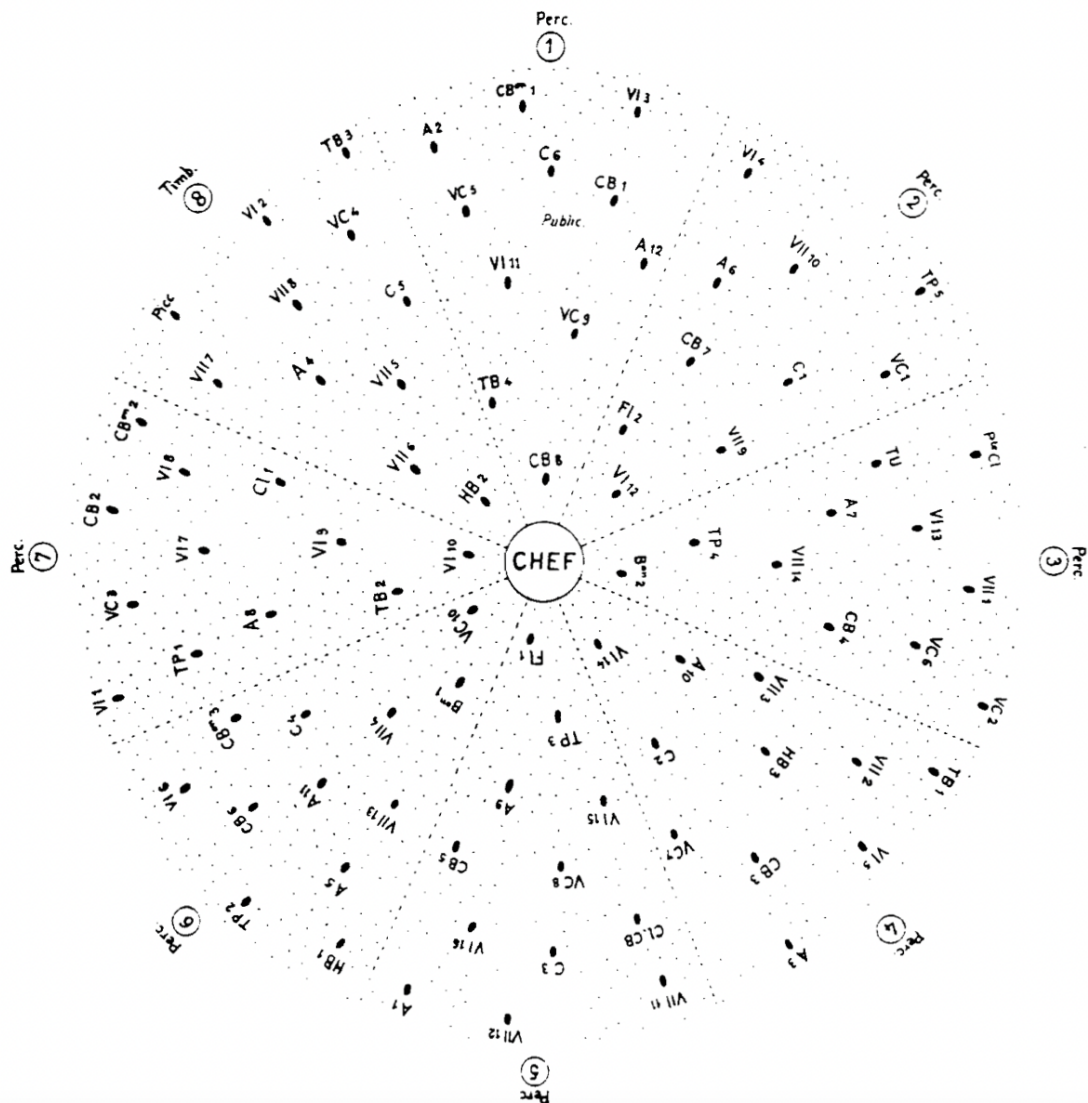
⁴⁰¹ Xenakis, *Formalized Music*, 236-41.

⁴⁰² Αυτό είναι η βασική μεταγραφή της κατασκευαστικής δομής του *Nomos Alpha* που εφαρμόζει ο Ξενάκης στο *Nomos Gamma*. Στο *Nomos Alpha*, το υλικό (ένταση, διάρκεια) εξελίσσεται με βάση την περιστροφή ενός κύβου. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ.: Σολωμός, *Ιάννης Ξενάκης*, 49-50.

⁴⁰³ Xenakis, *Formalized Music*, 237

DISPOSITION SCHEMATIQUE DE L'ORCHESTRE

Le public est assis entre les musiciens, partout. Le chef, au centre du public et des musiciens



Εικόνα 6: Ο χωρικός σχεδιασμός μουσικών στο έργο *Nomos Gamma*.⁴⁰⁴

Προκειμένου να γίνει πιο κατανοητή η τεχνική του Ξενάκη, θα γίνει αναφορά στη διαδικασία που ακολουθήθηκε σε μια από αυτές τις ομάδες⁴⁰⁵ (η λογική είναι παρόμοια σε όλες τις ομάδες, αλλά με διαφορετικές παραμέτρους). Η ομάδα εγχόρδων του *Nomos Gamma* αποτελείται από 16 πρώτα βιολιά (VI-I), 14 δεύτερα βιολιά (VI-II), 12 βιόλες (A), 10 βιολοντσέλα (VC) και 8 κοντραμπάσα

⁴⁰⁴ Harley, "Space and Spatialization in Contemporary Music", 291.

⁴⁰⁵ Το συγκεκριμένο παράδειγμα είναι από τα μέτρα 404-442 τα οποία αποτελούν αυτό που ο Ξενάκης ονόμασε "sound tapestry": Xenakis, *Formalized Music*, 239-40.

(CB).⁴⁰⁶ Τα όργανα αυτά έχουν χωριστεί σε τρεις ομάδες οκτώ οργάνων επί δύο ($\varphi 1, \varphi 2, \varphi 3, \psi 1, \psi 2, \psi 3$). Τα δώδεκα όργανα που περισσεύουν επαναλαμβάνουν ό,τι παίζουν τα κοντινότερα σε αυτά όργανα. Για την κατασκευή του υλικού της ομάδας των εγχόρδων έχουν χρησιμοποιηθεί “τέσσερα συνθετικά επίπεδα”.

Οκτώ τεχνικές παιξίματος εγχόρδων έχουν μοιραστεί στους οκτώ εκτελεστές κάθε ομάδας. Οι τεχνικές είναι οι ακόλουθες: tremolo κάτω από τη γέφυρα, tremolo κάτω από τη γέφυρα και τρίλια, απαλό sul ponticello, sul ponticello tremolo, απαλές φυσικές αρμονικές νότες, ακανόνιστα πυκνά χτυπήματα με το ξύλο του δοξαριού, κανονικό arco με tremolo και αυξανόμενο ή φθίνον pizzicato-glissando.

Ήδη λοιπόν, διαμορφώνεται ένα “πρώτο συνθετικό επίπεδο” βασισμένο σε οκτώ τεχνικές. Αυτές οι τεχνικές, στην κατασκευή του έργου, έρχονται σε αναλογία με τις οκτώ γωνίες ενός κύβου οπότε το επίπεδο αυτό ονομάζεται από τον συνθέτη “KVBOS 1”. Παρόμοια διαδικασία ακολουθείται με επιλογή δυναμικών και έτσι διαμορφώνεται ο “KVBOS 2”, που συντελεί τη συνέχεια του “πρώτου επιπέδου”. Το “δεύτερο επίπεδο” αφορά την επιλογή τονικού ύψους. Ο διαχωρισμός αυτή τη φορά γίνεται σε τρία μέρη (απευθυνόμενος σε $\varphi 1, \varphi 2, \varphi 3$), οπότε γίνεται αναλογία με τρίγωνο “TRIA 1”. Το “τρίτο συνθετικό επίπεδο” καθορίζει την χρονική δομή και τέλος, το “τέταρτο επίπεδο”, διαμορφώνει έναν ακόμη εσωτερικό διαχωρισμό των ομάδων φ και ψ που σχετίζεται με τη χωροθέτηση των εκτελεστών και την χρονική ακολουθία που καθορίζει την κατανομή του υλικού των υπόλοιπων επιπέδων.

Η κάθε ομάδα (φ, ψ) έχει τρεις εκδοχές χωροθέτησης: Compact I, Compact II και dispersed mode. Στις πρώτες δύο (Compact) οι εκτελεστές είναι συγκεντρωμένοι κοντά στον χώρο μεταξύ τους, ενώ στην τελευταία (dispersed mode) είναι διάσπαρτοι (βλ. εικόνα 7). Αυτό όμως, δεν σημαίνει ότι οι εκτελεστές είναι ίδιοι σε όλες τις εκδοχές και αλλάζουν θέσεις κατά την διάρκεια του έργου. Ο Ξενάκης προσπαθεί να δημιουργήσει αυτήν την ψευδαίσθηση μεταφέροντας το προαναφερθέν συνθετικό υλικό (π.χ. τις τεχνικές εγχόρδων ή τις δυναμικές), ανά τακτά χρονικά διαστήματα (ο χρόνος είναι επίσης καθορισμένος) σε διαφορετικούς εκτελεστές, βάσει της ένδειξης των τριών αυτών εκδοχών. Για να γίνει σαφέστερο, ο Ξενάκης παρουσιάζει το εξής παράδειγμα:

⁴⁰⁶ Τα λατινικά γράμματα στις παρενθέσεις είναι η συντόμευση που χρησιμοποιεί ο Ξενάκης τόσο στην παρτιτούρα όσο και στο σχεδιάγραμμα των θέσεων της ορχήστρας (βλ. Εικόνα 6). Ό,τι συντομεύσεις ή γράμματα —που παραπέμπουν σε μαθηματική ορολογία— χρησιμοποιηθούν στην πορεία του κειμένου, προέρχονται επίσης από τις σημειώσεις του συνθέτη: Xenakis, *Formalized Music*, 241.

Compact I, $\varphi I = \{VI_{13}, VII_1, VII_2, VII_{14}, A_7, VC_2, VC_6, CB_4\}$

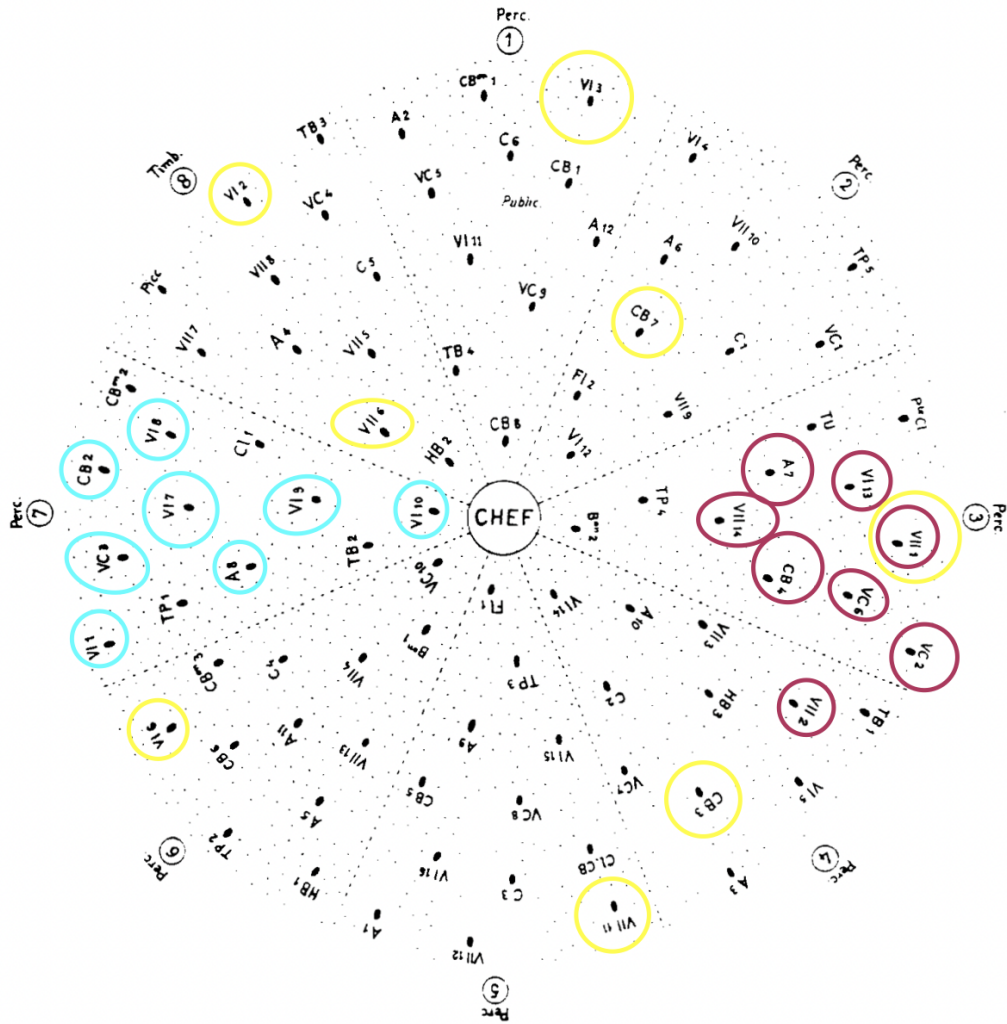
Compact II, $\varphi I = \{VI_1, VI_7, VI_8, VI_9, VI_{10}, A_8, VC_3, CB_2\}$

Dispersed mode, $\varphi I = \{VI_2, VI_3, VI_6, VII_1, VII_6, VII_{11}, CB_3, CB_7\}$ ⁴⁰⁷

Επιστρέφοντας στον ρόλο του σχήματος στην εξέλιξη του έργου, στο παράδειγμα με το “KVBOS 1”, αυτό που συμβαίνει είναι πως οι τεχνικές των εγχόρδων ανακυκλώνονται μεταξύ των οκτώ μουσικών της ομάδας με τη λογική ενός κύβου που περιστρέφεται. Κάθε τεχνική αντιστοιχεί σε μια γωνία του κύβου. Καθώς λοιπόν περιστρέφεται ο υποτιθέμενος κύβος, αλλάζει και η σειρά των γωνιών του οπότε με αυτή τη λογική οι μουσικοί ανταλλάσσουν, μεταξύ τους, τεχνικές. Ταυτόχρονα, το ίδιο πράγμα συμβαίνει με το “KVBOS 2” και έτσι ανακυκλώνονται και οι διαφορετικές δυναμικές. Αυτό είναι ένα πολύ μικρό μέρος της δομικής οργάνωσης του έργου. Μια αντίστοιχη διαδικασία γίνεται σε κάθε μέρος του *Nomos Gamma*.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Ο.π., 241.

⁴⁰⁸ Ο.π., 236-241.



Εικόνα 7: Οι τρεις εκδοχές του παραδείγματος του Ξενάκη για το ϕI , όπως χωροθετήθηκαν: Compact I= μπουρντό, Compact II= γαλάζιο, Dispersed Mode= κίτρινο⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Η εικόνα 7 (και η προέλευσή της), είναι ίδια με την εικόνα 6, όμως έχει προστεθεί η σημείωση των εκτελεστών σύμφωνα με τις τρεις εκδοχές, έτσι ώστε να είναι ευκολότερο, οπτικά, να αντιληφθεί ο αναγνώστης την χωροθετική κατασκευή του Ξενάκη.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι αρχές του 20ού αιώνα σηματοδεύτηκαν από μια σειρά ιδιαίτερα καθοριστικών γεγονότων. Οι άνθρωποι εκείνης της εποχής έπρεπε να αντιμετωπίσουν την ραγδαία αλλαγή που ακολούθησε τόσο από κοινωνικούς παράγοντες όσο και τεχνολογικές εξελίξεις. Μετά τη δεύτερη βιομηχανική επανάσταση εμφανίζονται εφευρέσεις (μηχανές) που τείνουν να αντικαθιστούν τον άνθρωπο. Με τη χρήση μηχανών, τα εργοστάσια χρειάζονται λιγότερο ανθρώπινο δυναμικό. Η εφεύρεση ή βελτίωση των μέσων μαζικής μεταφοράς, τρένων, αυτοκινήτων και αεροπλάνων, επιφέρουν μια σειρά διαφορετικών διευκολύνσεων μέσα από τη μείωση των αποστάσεων. Ακόμα και η ακρόαση μουσικής δεν προϋποθέτει την φυσική, ανθρώπινη παρουσία, από πλευράς των εκτελεστών, αλλά πλέον μπορεί να διανέμεται και να αναπαράγεται μηχανικά μέσω ηχείων. Παράλληλα, το πρώτο μισό του 20ού αιώνα στιγματίζεται από τον Α' και τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Σε αυτό τον αναβρασμό δεν θα μπορούσε η καλλιτεχνική κοινότητα να μην αφουγκραστεί τις αλλαγές που την περιέβαλλαν. Μάλιστα, οι τεχνολογικές εξελίξεις συμπίπτουν χρονικά με μια κορεσμένη πλέον “κλασική μουσική”,⁴¹⁰ και δίνουν τη δυνατότητα να αντιμετωπιστεί η μουσική “ως ήχος” με μια ευρύτερη έννοια. Από τον Cahill ως τον Ξενάκη παρατηρείται η ίδια δημιουργική ανησυχία για μεγαλύτερο εύρος ηχητικών δυνατοτήτων. Το ίδιο αναζητούσε ο Russolo στις μηχανές του, τα “Intonarumori”, ο Antheil και ο Varèse στους ήχους της πόλης του “νέου κόσμου” και ο Cage στην αισθητικοποίηση της φασαρίας και της σιωπής. Στην εποχή του Ξενάκη οι δυνατότητες αυτές είναι πλέον αρκετά διευρυμένες⁴¹¹ (κάτι το οποίο φαίνεται και από τον τρόπο που διαχειρίστηκε το *Poème électronique* μαζί με τον Varèse). Στην περίπτωση του Satie οι τεχνολογικές εξελίξεις —πέρα από την χρήση φουτουριστικών ήχων σε έργα όπως το *Parade*— μετουσιώνονται στην μηχανιστική αισθητική της επανάληψης (την οποία εξερεύνησε και ο Antheil), ξεκινώντας τη χρήση της ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, με πιανιστικά έργα όπως τις τρεις *Gymnopédies*, τις τρεις *Gnossiennes* και το *Vexations*, φτάνοντας στο αποκορύφωμά της, στις αρχές του 20ού αιώνα με τη “Musique d'ameublement”.

Παράλληλα, η τεχνολογική και βιομηχανική ανάπτυξη επιτυγχάνουν μια, πιο έμμεση, είσδυση στη μουσική δημιουργία. Όλες οι προαναφερθείσες αλλαγές μεταβάλλουν σε μεγάλο βαθμό αισθητικές και καλλιτεχνικές αντιλήψεις του 20ού αιώνα. Αρχίζει να διαμορφώνεται πλέον ένα πολύ εξελιγμένο αστικό περιβάλλον όπου, πέρα από τους φυσικούς ήχους, συμπεριλαμβάνονται μια πληθώρα τεχνητά παραγόμενων, μέρος των οποίων είναι λ.χ. και οι ήχοι του πολέμου. Η βία, ο θόρυβος, η εμμονή με τον μοντέρνο τρόπο ζωής και το αντιδημοκρατικό φρόνημα του φασισμού που ξεπήδησε μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, μεταφράζονται σε ένα διακαλλιτεχνικό κίνημα: τον Φουτουρισμό.

⁴¹⁰ Ο όρος “κλασική μουσική”, όπως αναφέρει η Lydia Goehr, αν και αρχικά επευθυνόταν στην μουσική που γράφτηκε πριν τον Ρομαντισμό, άρχισε σταδιακά —εσφαλμένα— να αναφέρεται στο σύνολο της οργανικής (“σοβαρής”) μουσικής. Βλ. Λύντια Γκερ, *Το φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, μτφ. Κατερίνα Κορομπίλη (Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2005), 444.

⁴¹¹ Βλ. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, 141.

Παραθέτοντας συνοπτικά τα γεγονότα, όπως αυτά αναλύονται στην παρούσα διπλωματική, μπορούμε να φτιάξουμε έναν χρονολογικό χάρτη της εξελικτικής διαδικασίας μέσω της οποίας αναπτύχθηκε και πήρε διαφορετικές μορφές η συνεισφορά του “περιβάλλοντος” στην μουσική δημιουργία. Αρχικά, ο Cahill δημιουργεί στις ΗΠΑ την πρώτη προσπάθεια διανομής ήχου. Αυτό συνιστά μια ρηξικέλευθη —για την εποχή— ιδέα, η οποία θα οδηγούσε σε μια από τις πρώτες ηχητικές επενδύσεις χώρων. Περίπου μια δεκαετία μετά (1909), ο Marinetti υπογράφει το μανιφέστο του Φουτουρισμού, το οποίο εισάγει στην ηχητική παλέτα των συνθετών μια σειρά από σύγχρονους αστικούς ήχους, συμβάλλοντας στην αισθητική απενοχοποίηση και καλλιτεχνική χειραφέτηση του θορύβου. Σχεδόν μια δεκαετία αργότερα, την περίοδο 1917-1924, ο Satie στο Παρίσι και οι Antheil και Varèse στις ΗΠΑ γράφουν έργα με χρήση των φουτουριστικών ήχων του αστικού περιβάλλοντος (μεταξύ άλλων συμπεριλαμβάνονται ήχοι από σειρήνες, πυροβολισμούς και κινητήρες αεροπλάνων). Την ίδια περίοδο (1920), ο Satie παρουσιάζει στο Παρίσι την σειρά έργων του με τίτλο “Musique d'ameublement”, επιδιώκοντας μέσω μιας “ηχητικής ταπετσαρίας” να καλύψει τον κενό ήχο (τη σιωπή), όπως τα έπιπλα καλύπτουν τον κενό χώρο. Δύο χρόνια μετά (1922) η Muzak στις ΗΠΑ συνδυάζει τις ιδέες των Cahill και Satie, για να φτιάξει μια εταιρεία διανομής ήχου σε ιδιωτικούς και δημόσιους χώρους, δημιουργώντας έτσι μια νέα “ατμοσφαιρική αρχιτεκτονική” που εντάσσει τον ήχο στις επιλογές επένδυσης ενός χώρου. Σχεδόν τρεις δεκαετίες αργότερα, ο Cage αναδεικνύει την σιωπή ως έναν παρασημαστικό ήχο που ήδη υπάρχει, αρκεί να του δοθεί η απαραίτητη προσοχή, ανοίγοντας την ευρύτερη συζήτηση για την φύση του μουσικού έργου και των σχέσεων μεταξύ του έργου, του ακροατή και του συνθέτη.

Το Κεφάλαιο 3, αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη χρήση του “χώρου”, η οποία εξελίσσεται χρονικά παράλληλα με τα υπόλοιπα γεγονότα, από τις πρώτες αναφορές στα έργα των Ives και Brant στις αρχές του 20ού αιώνα, μέχρι τις αναφορές στα έργα των Varèse και Ξενάκη στα τέλη των δεκαετιών του '50 και '60. Αν εξετάσουμε τα προαναφερθέντα γεγονότα, ως προσπάθειες των συνθετών να διαμορφώσουν ένα χώρο με την μουσική τους ή αναγνωρίσουμε πως σε κάποιες περιπτώσεις οι περιβαλλοντικές μεταβολές έχουν διεισδύσει στην καλλιτεχνική και δημιουργική διαδικασία, τότε θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι η περιβαλλοντική μουσική φτάνει στα όριά της με τα έργα των Varèse και Ξενάκη καθώς και οι δύο προσπαθούν να μετατρέψουν τον ήχο σε περιβάλλον, σχεδόν ως ύλη σε κυριολεκτικό βαθμό. Με έννοιες που εφευρίσκουν οι ίδιοι —όπως “χωροποίηση του ήχου”, “οπτικοποίηση του ήχου”, “ηχητική προβολή”, “ηχητικές μάζες” κ.ά.— προσπαθούν να δημιουργήσουν μια ατμόσφαιρα “πολυαισθητηριακής εμπειρίας” προκαλώντας την ψευδαίσθηση ότι ο ήχος τούς περιβάλλει. Μέσω του χωρικού σχεδιασμού, δίνουν στον ήχο προέλευση και κατεύθυνση, εφευρίσκοντας έτσι μια ακόμα διάσταση της μουσικής. Μάλιστα, οι ιδέες του Φουτουρισμού —αν και από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και μετά δεν έχει και τόσο νόημα να γίνεται συγκεκριμένη επισήμανση χρήσης φουτουριστικών ήχων— φαίνεται να έχουν τελικά με έναν τρόπο ενσωματωθεί στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. Οι ήχοι που πρότειναν οι Marinetti, Pratella και Russolo κατά τις πρώτες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα, εμφανίζονται στα έργα των Varèse και Ξενάκη (*Poème électronique* και *Nomos Gamma*) που γράφονται μεταξύ της περιόδου 1958-1968.

Συνοψίζοντας, το Κεφάλαιο 3 μοιάζει να ολοκληρώνει μια σχεδόν κυκλική πορεία μεταξύ των προηγούμενων κεφαλαίων, επιστρέφοντας στην ιδέα πάνω στην οποία δομείται το Κεφάλαιο 1,

δηλαδή της διαμόρφωσης ενός χώρου μέσω του ήχου. Αυτό όμως συμβαίνει, πλέον, υπό νέους όρους, προσαρμοσμένους στην εκάστοτε νέα πραγματικότητα. Από τον Cahill και τον Satie μέχρι τον Ξενάκη έχει αλλάξει η έννοια της “διαμόρφωσης ατμόσφαιρας”. Από μια ηχητική συνοδεία που γεμίζει έναν χώρο, έχει μετατραπεί σε μία εμπειρία που βιώνει κανείς με παραπάνω από μια αισθήσεις. Λειτουργεί ως ένας καινούργιος τρόπος να βιώνει κανείς μια συναυλία. Σε αυτό φυσικά, έπαιξε ρόλο και η εξέλιξη της τεχνολογίας μέσω της οποίας κατέστη δυνατή η κατασκευή χρηστικών συσκευών αναπαραγωγής εικόνας, φωτισμού και ήχου. Πέρα από αυτά, οι δύο αυτές κατηγορίες (βλ. Κεφάλαιο 1 και 2) βασίζονται σε πολύ διαφορετικές ιδεολογικές σημάνσεις και επιδιώκουν διαφορετικούς στόχους σε σχέση με τη χωρική μουσική. Η μουσική που προκύπτει από τη χωροθέτηση του ήχου, δεν προτάθηκε ποτέ ως μια ατμοσφαιρική μουσική που ο κόσμος θα αγνοεί, ούτε και τα χρονικά της όρια είναι τόσο θολά σαν της Muzak για παράδειγμα.

Κάτι ακόμα που έχει ενδιαφέρον και αναλύθηκε κατά τη διάρκεια της παρούσας εργασίας είναι, πως υπήρξαν αρκετά διαφορετικές προσεγγίσεις στη χρήση της σιωπής, της επανάληψης, του ακροατή και της διασποράς των ηχητικών πηγών ως συνθετικών υλικών. Τα ίδια στοιχεία χρησιμοποιήθηκαν κατά περίπτωση με πολύ διαφορετικούς τρόπους και, κυρίως, με διαφορετική πρόθεση. Το ίδιο πράγμα παρατηρείται και κατά τη χρήση των φουτουριστικών ήχων. Για παράδειγμα, ο Satie χρησιμοποιεί τους ήχους αυτούς στο *Parade* ως μια προσπάθεια να θολώσει τα όρια μεταξύ “υψηλής” και “χαμηλής” τέχνης, ή τα όρια μεταξύ της ίδιας της τέχνης και της ζωής, ενώ ο Antheil προσπαθεί να κάνει συνειδητό το ηχητικό περιβάλλον της εποχής του.

Τέλος, όσον αφορά συγκεκριμένα τη θέση του ακροατή, αν και αντιμετωπίζεται με αρκετά διαφορετικό τρόπο από τον κάθε συνθέτη ως αποδέκτης, κοινή αφετηρία αποτελεί το γεγονός πως εν τέλει ο ίδιος ο ακροατής είναι το μέσο αντίληψης. Σε κάποιες περιπτώσεις, η προσπάθεια του συνθέτη είναι να μειώσει το ποσοστό αντίληψης του ακροατή (Satie, Muzak), ενώ σε άλλες να το ενισχύσει και να κάνει αυτή την αντίληψη πιο συνειδητή (Cage). Συγκεκριμένα, όσον αφορά την “χωρική μουσική”, ολόκληρη η ιδεολογική της βάση στηρίζεται στην φαινομενολογική προσέγγιση της φυσικής παρουσίας του ακροατή —ως “υποκείμενου σώματος” (body-subject)—⁴¹² ως κύριου μέσου αντίληψης του χώρου αλλά και του ίδιου μέσα στον χώρο και κατ’ επέκταση της “κίνησης του ήχου” που τον περιβάλλει. Στην περίπτωση του Φουτουρισμού βέβαια, και των μουσικών έργων που αναφέρονται στο Κεφάλαιο 2, η μεγαλύτερη σημασία επικεντρώνεται κυρίως στην αντίληψη του συνθέτη και όχι τόσο του ακροατή.

⁴¹² Burns, “Warren’s Ecofeminist Ethics and Merleau Ponty’s Body-Subject: Intersections”, 108-09.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- "Obituary: Erik Satie". *The Musical Times* 66, No. 990 (1925): 749.
- "Italian Futurism: Manifestos". Τελευταία πρόσβαση 10/4/2020, <https://www.italianfuturism.org/manifestos/>
- [Ανυπόγραφο], "The Telharmonium—An Apparatus for the Electrical Generation and Transmission of Music". *Scientific American* 96, No. 10 (1907): 210-11.
- [Ανυπόγραφο], "The 'Telharmonium' or 'Dynamophone' Thaddeus Cahill, USA 1897". *120 Years of Electronic Music*, 7 Ιουνίου, 2016. <https://120years.net/the-telharmonium-thaddeus-cahill-usa-1897/>.
- [Ανυπόγραφο]. "George Antheil". *The Musical Times* 100, No. 1394 (1959): 220.
- Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press, 1971.
- Albright, Daniel, επιμ. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004.
- Albright, Daniel. *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and Other Arts*. Chicago: University of Chicago, 2000.
- Allen Anderson, Paul. "Neo-Muzak and the Business of Mood". *Critical Inquiry* 41, No. 4 (2015): 811–40.
- Antheil, George. *Bad Boy of Music*. Doubleday: Garden City, New Jersey, 1945.
- Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Μτφ. Massumi Brian. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baker, Ray Standard. "New Music for an Old World". Στο *McClure's Magazine: Volume XXVII May to October 1906*, 291-301. New York & London: McClure Co., 1906.
- Berghaus, Günter. "Violence, War, Revolution: Marinetti's Concept of a Futurist Cleanser for the World". *Annali D'Italianistica* 27 (2009): 23-71.
- Bing, Chen and Jian Kang. "Acoustic Comfort in Shopping Mall Atrium Spaces - A Case Study in Sheffield Meadowhall". *Architectural Science Review*, Vol. 47 (2004): 107-15.
- Botstein, Leon. "Modernism". *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625>.
- Bowler, Anne. "Politics as Art: Italian Futurism and Fascism". *Theory and Society* 20, No. 6 (1991): 763-94.
- Bowlt, John E. "Stage Design and the Ballets Russes". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 5 (1987): 28-45.
- Brant, Henry. "Space as an Essential Aspect of Musical Composition". Στο *Contemporary Composers on Contemporary Music*, επιμ. Elliott Schwartz and Barney Childs, 221-242. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- Brant, Henry. "The Uses of Antiphonal Distribution and Polyphony of Tempi in Composing". *American Composers Alliance Bulletin* 4, No. 3 (1955): 13-15.

- Britannica, T. Editors of Encyclopædia. "Mobile". *Encyclopædia Britannica*, 2013. Πρόσβαση μέσω <https://www.britannica.com/art/mobile-sculpture>.
- Britannica, The Editors of Encyclopædia. "Group Theory". *Encyclopædia Britannica*, 2017. Πρόσβαση μέσω <https://www.britannica.com/science/group-theory>.
- Brown, Barclay. "The Noise Instruments of Luigi Russolo". *Perspectives of New Music* 20, No. 1/2 (1981): 31-48.
- Buchanan, Robert Angus. "History of Technology". *Encyclopædia Britannica*. 2019. Πρόσβαση μέσω <https://www.britannica.com/technology/history-of-technology/The-20th-century>.
- Burkholder, J. Peter. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1995.
- Burkholder, J. Peter. *Charles Ives and His World*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1996.
- Burns, Kelly A. "Warren's Ecofeminist Ethics and Merleau-Ponty's Body-Subject: Intersections". *Ethics and the Environment* 13, No. 2 (2008): 101-18.
- Busoni, Ferruccio. "Sketch of a New Aesthetic of Music". Στο *Three Classics in the Aesthetic of Music*, επιμ. Noel Douglas, μτφ. Dr. Theodore Baker, 73-102. New York: Dover Publications, 1962.
- C. Bartlett, M. Elizabeth. "Parade". *Grove Music Online*. 2002. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008653>.
- Cabrera, Densil. "Sound Space and Edgard Varèse's Poème Électronique". MA Thesis, Sydney: University of Technology, 1994.
- Cage, John, Michael Kirby and Richard Schechner. "An Interview with John Cage". *The Tulane Drama Review* 10, No. 2 (1965): 50-72.
- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- Calkins, Susan. "Modernism in Music and Erik Satie's Parade". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 41, No. 1 (2010): 3-19.
- Carol-Bérard. "Recorded Noises: Tomorrow's Instrumentation". *Modern Music* 6, No. 2 (1929): 26-27.
- Carter, Paul. "Ambiguous Traces, Mishearing, and Auditory Space". Στο *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, επιμ. Veit Erlman, 43-64. Oxford: Berg, 2004.
- Carver, Anthony F. *Cori Spezzati: Vol. 1 The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Castronuovo, Antonio. "Futurismo con la 'esce'". Istituto Per i Beni Artistici, Culturali e Naturali - Regione Emilia-Romagna. Πρόσβαση μέσω <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200804/xw-200804-a0036>.
- Chadabe, Joel. *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 1997.
- Chessa, Luciano. *Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*. London: University of California Press, 2012.

- Chion, Michel. *Audio-Vision Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Clark, Philip. “Sounds and the City: How Manhattan Made the Music of Edgard Varèse”. *The Guardian*, 2017. Πρόσβαση μέσω <https://www.theguardian.com/music/2017/may/06/sounds-and-the-city-how-manhattan-made-the-music-of-edgard-varese>.
- Cowell, Henry. “Current Chronicle”. *The Musical Quarterly* 41, No. 3 (1955), 370–73.
- Cowger, Kelsey. “Happening”. *Grove Music Online*. 31 Jan. 2014. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256747>.
- Cox, David Harold. “Thematic Interrelationships Between the Works of Varèse”. *MR* 49, No. 3 (1988): 205-17.
- Dąbek, Karolina. “The Metaphor of Movement and its Materialization in Twentieth-Century Spatial Music”. *Kwartalnik Młodych Muzykologów* UJ 47 (4/2020): 177-95.
- Dashow, James. “On Spatialization”. *Computer Music Journal* 37, No. 3 (2013): 4-6.
- Davis, Mary E. *Erik Satie*. London, United Kingdom: Reaktion Books, 2007.
- Davismoon, Stephen. “The Transmutation of the ‘Old’ with the ‘New’ in the Modernist vision of Edgard Varèse”. *Contemporary Music Review Volume* 23, Issue 1 (2004): 45-58.
- De Begnac, Yvon. *Taccuini Mussoliniani*. Επιμ. F. Perfetti. Bologna: Il Mulino, 1990.
- De Reydellet, Jean. “Pierre Schaeffer, 1910-1995: The Founder of ‘Musique Concrète’”. *Computer Music Journal* 20, No. 2 (1996): 10-11.
- Debussy, Claude. “Monsieur Croche the Dilettante Hater”. Στο *Three Classics in the Aesthetic of Music*, επιμ. Noel Douglas, μτφ. B. N. Langdon Davies, 1-72. New York: Dover Publication, 1962.
- Dennis, Brian. “Xenakis’s ‘Terrektorh’ and ‘Eonta’”. *Tempo* 82 (1967): 27–29.
- Dennis, Flora and Jonathan Powell. “Futurism”. *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10420>.
- Dennis, Flora. “Pratella, Francesco Balilla”. *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22259>.
- Dennis, Flora. “Russolo, Luigi”. *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24174>.
- Donald, James. “Jazz Modernism and Film Art: Dudley Murphy and *Ballet mécanique*”. *Modernism/modernity* 16, No. 1 (2009): 25-49.
- Encyclopædia Britannica. “Ion”. *Encyclopædia Britannica*, 2019. Πρόσβαση μέσω <https://www.britannica.com/science/ion-physics>.
- Encyclopædia Britannica. “Ionisation”. *Encyclopædia Britannica*, 2016. Πρόσβαση μέσω <https://www.britannica.com/science/ionization>.
- Enke, Ulrike. “Zum 250. Geburtstag des Anatomen Samuel Thomas Soemmerring (1755-1830)”. *Hessisches Ärzteblatt* (2005): 21-24.
- Fanning, Ursula. “Futurism and the Abjection of the Feminine”. Στο *Futurism: Impact and Legacy*, επιμ. Giuseppe Gazzola, 53-63. New York: Forum Italicum, 2011.

- Ferrara, Lawrence. "Phenomenology as a Tool for Musical Analysis". *The Musical Quarterly* 70, No. 3 (1984): 355-73.
- Forte, Allen. "Debussy and the Octatonic". *Music Analysis* 10, No. 1/2 (1991): 125–69.
- François, Jean-Charles. "Organization of Scattered Timbral Qualities: A Look at Edgard Varèse's Ionisation". *Perspectives of New Music* 29, No. 1 (1991): 48-79.
- Gentile, Emilio. *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism, and Fascism*. Westport, Connecticut London: Praeger, 2003.
- Gerrard, Thomas J. "Futurists Breaking Out in Music". *Literary Digest*, 28/9/1912.
- Gillmor, M. Allan. *Erik Satie*. Boston: Twayne Publishers, 1988.
- Griffiths, Paul. "Six, Les". *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25911>.
- Griffiths, Paul. "Varèse, Edgard [Edgar]". *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29042>.
- Groom, Nick. "The Condition of Music". *Popular Music and Society* 20, No. 3 (1996): 1-17.
- Grunfeld, Frederic. "The Well-Tempered Ionizer". *High Fidelity* 4, No. 7 (1954): 39-41 και 104-108.
- Hamilton, George Heard. *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*. 3η εκδ. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Hamm, Charles. "Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism". *The Journal of Musicology* 15, No. 2 (1997): 278-89.
- Harley, James. "Review of Space Calculated in Seconds: The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varèse, by M. Treib". *Computer Music Journal* 24, No. 3 (2000): 74–76.
- Harley, James. *Xenakis: His Life in Music*. New York: Routledge, 2017.
- Harley, Maria Anna. "An American in Space: Henry Brant's 'Spatial Music'". *American Music* 15, No. 1 (1997): 70–92.
- Harley, Maria Anna. "From Point to Sphere: Spatial Organization of Sound in Contemporary Music (after 1950)". *Canadian University Music Review/ Revue de musique des universités canadiennes* 13 (1993): 123-44.
- Harley, Maria Anna. "Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations." Ph.D. Dissertation, McGill University, Montreal, 1994.
- Headington, Christopher. *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*. Τόμος Πρώτος, Από την Αρχαιότητα μέχρι τον Beethoven, μτφ. Μάρκος Δραγούμης. Αθήνα: Gutenberg, 2000.
- Hembree, Paul and Dustin Donahue. "A Spatial Interpretation of Edgard Varèse's Ionisation Using Binaural Audio". *Perspectives of New Music* 51, No. 1 (2013): 256–61.
- Henderson, Archie. "Pound, Ford, and George Antheil". *Paideuma* 20, No. 3 (1991), 67-71.
- Henderson, Robert. "Varèse". *The Musical Times* 106, No. 1474 (1965): 942-44.

- Hitchcock, H. Wiley and Noel Zahler. "Just What Is Ives's Unanswered Question?". *Notes* 44, No. 3 (1988): 437–43.
- Hoffa, William Walter. "Ezra Pound and George Antheil: Vorticist Music and the Cantos". *American Literature* 44, No. 1 (1972): 52-73.
- Hofmann, Boris. "Spatial Aspects in Xenakis' Instrumental Works". Στο *International Symposium Iannis Xenakis, Conference Proceedings*, επιμ. Makis Solomos, Anastasia Georgaki και Giorgos Zervos, 193-201. Αθήνα: 2005.
- Hopkins, Jeffrey. "Orchestrating an Indoor City: Ambient Noise inside a Mall". *Environment and Behavior* 26 (1994): 785-812.
- Howe, Daniel Walker. "American Victorianism as a Culture". *American Quarterly* 27, No. 5 (1975): 507-32.
- Husch, Jarry A. "Music of the Workplace: A Study of Muzak Culture". Ph.D. Dissertation, Amherst: University of Massachusetts, 1984.
- Husserl, Edmund. "Ding und Raum. Vorlesungen 1907". Στο *Husserliana: Edmund Husserl Gesammelte Werke, XVI*. Martinus Nijhoff: Den Haag, 1973.
- Isacoff, Stuart. "Environmental music in the United States". *Grove Music Online*. Πρόσβαση μέσω https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630_article.A2256515.
- Iverson, Jennifer. "Creating Space: Perception and Structure in Charles Ives's Collages". *MTO a Journal of the Society for Music Theory* 17, No. 2 (July 2011). Πρόσβαση μέσω https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2_iverson.php.
- Jensen, Eric Frederick. "Satie and the 'Gymnopédie'". *Music & Letters* 75, No. 2 (1994): 236-40.
- Jones, Simon C. & Thomas G. Schumacher, "Muzak: On the Functional Music and Power". *Critical Studies in Mass Communication* 9, No. 2 (June 1992): 156-69.
- Kahn, Douglas. "John Cage: Silence and Silencing". *The Musical Quarterly* 81, No. 4 (1997): 556–98.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- Kamien, Roger. *Music: An Appreciation*. 7th ed. New York: McGraw-Hill, 2011.
- Kaprow, Allan. "Manifesto (1966)". Στο *Essays on the Blurring of Art and Life*, επιμ. Jeff Kelley, 81-83. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1993.
- Kostelanetz, Richard and John Cage. "The Aesthetics of John Cage: A Composite Interview". *The Kenyon Review* 9, No. 4 (1987): 102–30.
- LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories / Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum, 2010.
- LaBelle, Brandon. *Background Noise: Perspective on Sound Art*. New York: Continuum, 2008.
- Lanza, Alcides. "Varèse: Looking for the New". *Contemporary Music Review* 23, No 2 (2010): 59-69.
- Lanza, Joseph. *Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsongs*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2004.

- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life*, μτφ. John Moore, London & New York: Verso, 1996.
- Leland, Hannah. “The ‘Bad Boy of Music’ in Paris: George Antheil’s Violin Sonatas”. Ph.D. Dissertation, Arizona State University, 2015.
- Lester, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York & London: W. W. Norton & Company, 1989.
- Lewcock, Ronald, Rijn Pirn, Jürgen Meyer, Carleen M. Hutchins, J. Woodhouse, John C. Schelleng, Bernard Richardson, Daniel W. Martin, Arthur H. Benade, Murray Campbell, Thomas D. Rossing and Johan Sundberg. "Acoustics". *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00134>.
- Lombardo, Vincenzo, Andrea Valle, John Fitch, Kees Tazelaar, Stefan Weinzierl and Wojciech Borczyk. “A Virtual-Reality Reconstruction of *Poème Électronique* Based on Philological Research”. *Computer Music Journal* 33, No. 2 (2009): 24–47.
- Luisetti, Federico and Luca Somigli. “A Century of Futurism: Introduction”. *Annali D’Italianistica* 27 (2009): 13-21.
- Manning, Peter. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Marinetti, Filippo Tommaso. “The Founding and Manifesto of Futurism”. Στο *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, επιμ. Umbro Apollonio, μτφ. R. W. Flint, 19-24. New York: Viking Press, 1973.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*, μτφ. Colin Smith. New York: Routledge, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Primacy of Perception: And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. επιμ. James M. Eddie. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Metzger, Heinz-Klaus. “Homage à Edgar Varèse”. Στο *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. Επιμ. Wolfgang Steinecke, 54-66. Mainz: Schott, 1959.
- Meyer, Felix and Heidy Zimmermann, επιμ. “Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary”. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2006.
- Michels, Ulrich. *Ατλας της Μουσικής*. Τόμος I. μτφ. & επιμ. I.E.M.A. Αθήνα: Μουσικός οίκος Φίλιππος Νάκας, 1994.
- Miller, Paul. “An Adventure into Outer Space: Stockhausen’s *Lichter-Wasser* and the Analysis of Spatialized Music”. *Perspectives of New Music* 50, No. 1-2, Golden Anniversary Issue (Winter/ Summer 2012): 342-92.
- Millington, Barry, John Deathridge, Carl Dahlhaus and Robert Bailey. “Wagner, (Wilhelm) Richard”. *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278269>.
- Moldenhauer, Hans. *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work*. London: Gollancz, 1978.
- Mondloch, Katie. “A Symphony of Sensations in the Spectator: Le Corbusier’s ‘*Poème Électronique*’ and the Historicization of New Media Arts”. *Leonardo* 37, No. 1 (2004): 57–61.

- Morgan, Robert P. “Musical Time/Musical Space”. *Critical Inquiry* 6, No. 3 (1980): 527–38.
- Myers, Rollo H. *Erik Satie*. New York: Dover, 1980.
- New York Times. “Varèse Envisions ‘Space’ Symphonies”. *New York Times*, December 6, 1936.
- Nicholls, David. *American Experimental Music, 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nyman, Michael. *Πειραματική Μουσική*, μτφ. Δανάη Στεφάνου, Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ, 2011.
- Oja, Carol J. *Making Music Modern: New York in the 1920s*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Orban, Clara. “Woman, Futurism, and Fascism”. Στο *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*, επιμ. Robin Pickering-Lazzi, 52-75. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Orledge, Robert. “Satie, Erik”. *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630#.article.40105>.
- Orledge, Robert. “Satie's Approach to Composition in His Later Years (1913-24)”. Στο *Proceedings of the Royal Musical Association* 111 (1984): 155-79.
- Parker, Naomi Joy. “Parody and Provocation: ‘Parade’ and the Dada Psyche”. *RIdIM/RCMI Newsletter* 21, No. 1 (1996): 29-35.
- Payton, Rodney J. “The Music of Futurism: Concerts and Polemics”. *The Musical Quarterly* 62, No. 1 (1976): 25-45.
- Paz, Juan-Carlos. *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955.
- Perloff, Marjorie. ““Violence and Precision”: The Manifesto as Art Form”. *Chicago Review* 34, No. 2 (1984), 65-101.
- Perloff, Nancy. *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*. Oxford: Clarendon, 1991.
- Peterkin, Norman. “Erik Satie's 'Parade’”. *The Musical Times* 60, No. 918 (1919): 426-27.
- Philip, Robert. *The Classical Music Lover's Companion to Orchestral Music*. New Haven, London: Yale University Press, 2018.
- Potter, Caroline, επιμ. *Erik Satie: Music, Art and Literature*. New York: Routledge, 2016.
- Potter, Caroline. “Erik Satie's ‘*musique d'ameublement*’ and Max Jacob's ‘*Ruffian Toujours, Truand Jamais*’”. *Revue De Musicologie* 101, No. 2 (2015): 345-66.
- Potter, Caroline. *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*. Woodbridge: The Boydell Press, 2016.
- Pratella, Balilla. “Manifesto of Futurist Musicians 1910”. Στο *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, επιμ. Umbro Apollonio, μτφ. Caroline Tisdall, 31-38. New York: Viking Press, 1973.

- Pritchett, James, Laura Kuhn and Charles Hiroshi Garrett. “Cage, John (Milton, Jr.). *Grove Music Online*. 2012. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223954>.
- Radano, Ronald M. “Interpreting Muzak: Speculations on Musical Experience in Everyday Life”. *American Music* 7, No. 4 (1989): 448-60.
- Radice, Mark A. “‘Futurismo’: Its Origins, Context, Repertory, and Influence”. *The Musical Quarterly* 73, No. 1 (1989): 1-17.
- Rastall, Richard. “Spatial effects in English Instrumental Consort Music, c.1560–1605”. *Early music* XXV, Issue 2 (May 1997): 269–290.
- Re, Lucia. “Futurism and Feminism”. *Annali d’Italianistica* 7 (1989): 253–72.
- Reynold, Roger. “The Last Word Is: Imagination: A Study of the Spatial Aspects of Edgard Varèse’s Work, Part II: Visual Evidence”. *Leonardo* 50, No. 5, (2017): 477–485.
- Roads, Curtis. *The Computer Music Tutorial*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Rosenfeld, Paul. *An Hour with American Music*. Philadelphia & London: J.B. Lippincott Co., 1929.
- Russo, Mary and Daniell Warner. “Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands”. Στο *Audio Culture: Reading in Modern Music*, επιμ. Christoph Cox and Daniel Warner, 47-54. New York: Continuum, 2008.
- Russolo, Luigi. “Gl’intonarumori futuristi”. *Lacerba*, 1, No. 13 (1913): 140-141.
- Russolo, Luigi. “The Art of Noises: Futurist Manifesto”. Στο *Audio Culture: Reading in Modern Music*, επιμ. Christoph Cox and Daniel Warner, 10-14. New York: Continuum, 2008.
- Russolo, Luigi. *The Art of Noises*. μτφ. & εισαγ. Barclay Brown. New York: Pendragon Press, 1986.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994.
- Schembri, Patrick J. “That Much Abused Word ‘Environment’: A Problem of Definition”. *Hyphen* 6, No. 5 (1991): 211-216.
- Schmidt-Pirro, Julia. “Between the European Avant-Garde and American Modernism: George Antheil’s ‘Ballet Mécanique’”. *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 89, Nos. 3/4 (2006): 405-29.
- Schoenberg, Arnold. “Composition with Twelve Tones (I)”. Στο *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, επιμ. Leonard Stein, μτφ. Leo Black, 214-245. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1975.
- Shreffler, Anne C. “Varèse and the Technological Sublime; or, How Ionisation Went Nuclear”. Στο *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary*, επιμ. Felix Meyer and Heidy Zimmermann, 290-97. Woodbridge: The Boydell Press, 2006.
- Simpson, J. A. and E. S. C. Weiner, επιμ. *The Oxford English Dictionary*. 2nd Ed., Vol. 16. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Slonimsky, Nicolas. *The Road to Music*. New York: Dodd, Mead & Co., 1947.

- Smith, P. C., & Curnow, R. “‘Arousal Hypothesis’ and the Effects of Music on Purchasing Behavior”. *Journal of Applied Psychology* 50, No 3, (1966): 255-56.
- Spies, Claudio. “Vortrag / 12 T K / Princeton”. *Perspectives of New Music* 13, No. 1 (1974): 58-136.
- Statham, Sabra. “‘Back to Baltimor’”: George Antheil's Symphonic Excursion from European Modernism to American Postmodernism”. *The Musical Times* 153, No. 1921 (2012): 3-16.
- Stefanou, Danae. “Placing the Musical Landscape: Performance, Spatiality, and the Primacy of Experience”. Ph.D. Dissertation., University of London, 2004.
- Stojanović-Novičić, Dragana. “Work of Edgard Varèse and ‘Futurist Music’: Affinities (and Differences)”. *New Sound: International Journal for Music* 34, No. 1 (2009): 50-61.
- Tannenbaum, Rob. "A Meeting of Sound Minds: John Cage & Brian Eno". *Musician* 83, 1985. Πρόσβαση μέσω <http://www.eno-web.co.uk/interviews/musicn85.html>.
- Thomson, Emily. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge: M.I.T. Press, 2002.
- Thorn, Benjamin. “Francesco Balilla Pratella (1880-1955)”. Στο *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, επιμ. Larry Sitsky, 380-84. Westport: Greenwood Press, 2002.
- Tisdall, Caroline and Angelo Bozzolla. *Futurism*. London: Thames and Hudson, 1977.
- Tomkins, Calvin. *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde (Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham)*. New York: Penguin Books, 1976.
- Tonini, Paolo. *Il Manifesti del Futurismo Italiano (1909-1945)*. Gussago: Edizioni dell’Arenario, 2011.
- Toop, David. “Environmental music”. *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43820>.
- Toop, David. *Ωκεανός του Ήχου: Αιθέριες Συνομιλίες, Περιβαλλοντικοί Ήχοι & Φανταστικοί Κόσμοι*, μτφ. Ηρακλής Ρενιέρης. Αθήνα: Εκδόσεις Οξύ, 1998.
- Trinkley, Bruce. “Notes in Homage to Erik Satie”. *The Journal of General Education* 27, No. 1 (1975), 21-30.
- Trochimczyk, Maja. “From Circles to Nets: On the Signification of Spatial Sound Imagery in New Music”. *Computer Music Journal* 25, No. 4 (2001): 39–56.
- Truax, Barry. *Acoustic Communication*. 2nd Ed. Westport, Connecticut and London: Ablex, 2001.
- Vaclav, Smil. *Creating the Twentieth Century: Technical Innovations of 1867-1914 and Their Lasting Impact*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Vanel, Herve. “John Cage's Muzak-Plus: The Fu(rni)ture of Music”. *Representations* 102, No. 1 (2008): 94-18.
- Vanel, Hervé. *Triple Entendre: Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus*. University of Illinois Press, 2013.

- Varèse, Edgar. “The Liberation of Sound”. Στο *Audio Culture: Reading in Modern Music*, επιμ. Christoph Cox and Daniel Warner, 17-21. New York: Continuum, 2008.
- Varèse, Edgar. “The Liberation of Sound”. Στο *Contemporary Composers on Contemporary Music*, επιμ. Elliott Schwartz and Barney Childs, 195-208. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- Varga, Bálint András. *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber and Faber, 1996.
- Venn, Edward. "Rethinking Russolo". *Tempo* 64, No. 251 (2010): 8-16.
- Volta, Ornella. *Satie: Seen through His Letters*, μτφ. Michael Bullock, London: Marion Boyars Publishers, 1989.
- Von Helmholtz, Hermann. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, μτφ. Alexander J. Ellis. New York: Dover Publications, Inc., 1954.
- Webster, Peter. “Historical Perspectives on Technology and Music”. *Music Educators Journal* 89, No. 1 (2002): 38-54.
- Wehmeyer, Grete. *Edgar Varèse*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977.
- Weidenaar, Reynold. *Magic Music from the Telharmonium: The Story of the First Music Synthesizer*. Metuchen, N. J., & London: The scarecrow press, 1995.
- Wen-Chung, Chou. “Varèse: A Sketch of the Man and His Music”. *The Musical Quarterly* 52, No. 2 (1966): 151-70.
- Whitesitt, Linda, Charles Amirkhanian and Susan C. Cook. “Antheil, George”. *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00997>.
- Whitesitt, Linda. *The Life and Music of George Antheil 1900-1959*. Ann Arbor MI: UMI Research Press, 1983.
- Wilkins, Nigel and Erik Satie. "Erik Satie's Letters to Milhaud and Others". *The Musical Quarterly* 66, No. 3 (1980): 404-28.
- William Wilkerson. “Merleau-Ponty the Metaphysician: The Living Body as a Plurality of Forces”. *The Journal of Speculative Philosophy* 27, No. 3 (2013): 297–307.
- Wong, Mandy-Suzanne. “Sound art”. *Grove Music Online*. 2012. Πρόσβαση μέσω <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2219538>.
- Wood, Robert Jackson. “At the Threshold: Edgar Varèse, Modernism, and the Experience of Modernity”. Ph.D. Dissertation, The City University of New York, 2014.
- Wrightson, Kendall. “An Introduction to Acoustic Ecology”. *Soundscape* 1, No. 1 (2000): 10-13.
- Wynne, Marjorie G., and Luce Marinetti Barbi. “F.T Marinetti and Futurism”. *The Yale University Library Gazette* 57, Nos. 3/4 (1983): 104-37.
- Xenakis, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Revised ed. Stuyvesant New York: Pendragon Press, 1992.
- Yoder, Robert. “‘Background Music’: Persuasion in the Air”. *The Saturday Evening Post*, December 6, 1958.

- Γεωργιάκη, Αναστασία. *Ο Ήχος ως υλικό στη σύγχρονη μουσική δημιουργία*. Αθήνα: Fagotto books, 2020.
- Γιάννου, Δημήτρης. *Ιστορία της Μουσικής: Σύντομη Γενική Επισκόπηση*. Τόμος Α' (Μέχρι τον 16ο αιώνα). Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1995.
- Γκερ, Λύντια. *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, μτφ. Κατερίνα Κορομπίλη. Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2005.
- Γκρίφιθς, Πολ. *Μοντέρνα μουσική*, μτφ. Μαρία Κώστιου, Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε., 1993.
- Νταλχάους, Κάρλ. *Αισθητική της μουσικής*, μτφ. Απόστολος Οικονόμου. Αθήνα: Εκδόσεις Στάχυ, 2000.
- Ξενάκης, Ιάννης. “Ο δρόμος της έρευνας και της ερώτησης”. Στο *Κείμενα περί μουσικής και Αρχιτεκτονικής*, επιμ. Μάκης Σολωμός, μτφ. Τίνα Πλυτά, 85-94. Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2013.
- Παπουτσή, Άννα. “Η Ambient μουσική: ιστορικές καταβολές, εξέλιξη και σύγχρονες προσεγγίσεις, απο τον Debussy Μέχρι τον Brian Eno”. Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009.
- Σάλτσμαν, Έρικ. *Εισαγωγή στη μουσική του 20ού αιώνα*, μτφ. Γιώργος Ζερβός. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983.
- Σατί, Έρικ. *Εκτός ήχου*, μτφ. Μαρία Ευσταθιάδη. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1990.
- Σιώφη, Αναστασία. *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω Γιώργος Δάρδανος, 2005.
- Σολωμός, Μάκης. *Ιάννης Ξενάκης: Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*, μτφ. Τίνα Πλυτά. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2003.
- Στεφάνου, Δανάη. “Μουσικό περιβάλλον/ Περιβαλλοντική μουσική: από τη Σύνθεση στην Οικολογία”. *Έργα και ιδέες για το περιβάλλον. Πρακτικά 1ου Πανελληνίου Συμποσίου Επιστήμης και Τέχνης*, 27-34. Αθήνα: Ένωση Ελλήνων Φυσικών, 2005.
- Τσατσούλης, Δημήτρης. “Θάνατος”. Στο *Φιλοσοφικό Κοινωνιολογικό Λεξικό*, επιμ. Τάκης Χιωτάκης και Ευστράτιος Χωραφάς, 249-250. Αθήνα: Κ. Καπόπουλος, 1995.

Παρτιτούρες μουσικών έργων

- Antheil, George. *Ballet mécanique*. New York: G. Schirmer, Inc., 2003.
- Debussy, Claude. *Prélude à l'après midi d'un faune*. Paris: E. Fromont, 1895.
- Stravinsky, Igor. *Le Sacre du printemps*. Mineola: Dover Publications, 1989.
- Varèse, Edgar. *Amériques*. New York: Colfranc Music Publishing Corp., 1973.